

SIGNA



**REVISTA DE LA ASOCIACIÓN
ESPAÑOLA DE SEMIÓTICA**

2024

33

**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 Carbajo (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: Juan Gris, *Guitare et journal* (óleo sobre lienzo, 1925). Museo Nacional Reina Sofía.

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 (2022), la revista está situada en el tercer cuartil (Q2) 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.— Cartografía abierta hipermedial. Semiótica del microrrelato y otras formas breves textovisuales en la red (Editores: Ana CALVO REVILLA y Eva ÁLVAREZ RAMOS).....	13
Ana CALVO REVILLA y Eva ÁLVAREZ RAMOS. — Nuevos paradigmas estético-semióticos derivados de la brevedad.....	15
Ana CALVO REVILLA. — Diane Arbus y Patricia Esteban Erlés: Unos imaginarios narrativos de alteridad y extrañeza.....	21
Ana ARIAS URRUTIA y Miguel Ángel DE SANTIAGO MATEOS. — De la intertextualidad a la hipermedialidad: Expansión, convergencias y mutaciones del microrrelato mexicano en la semiosfera digital.....	45
David AMEZCUA GÓMEZ. — <i>Before the End</i> : (Micro)relatos infinitos para una pandemia.....	73
Asunción LÓPEZ-VARELA. — Una aproximación semiótica a la lógica <i>queer</i> y poshumanista de los disparates microliterarios de Edward Lear, Lewis Carroll y Laura Howe Richards.....	85
Cristina RODRÍGUEZ LUQUE, José Antonio ALONSO FERNÁNDEZ y Enrique REQUENA BÚA. — La nueva semiótica del microrrelato en radio y pódcast: Emisor, oyente y creación literaria. La experiencia de “Relatos en Cadena” de la Cadena SER.....	107
Eva ÁLVAREZ RAMOS y Manuel Francisco ROMERO OLIVA. — Semiótica de microtextos multimodales: De los libros informacionales al conocimiento en red.....	131

SECCIÓN MONOGRÁFICA II.— Letras que cantan. Presencias literarias en la música (Editoras: Clara MARÍAS y Rocío BADÍA FUMAZ).....	157
Rocío BADÍA FUMAZ y Clara MARÍAS. — El laberinto intermedial. Posibilidades de análisis de las relaciones entre literatura y música.....	159
Gimena del RIO RIANDE y Germán Pablo ROSSI. — Estudio, reconstrucción musical y propuesta de performance de la cantiga de amigo <i>Mia madre velida</i> (B592, V195), del rey Don Denis de Portugal.....	177
Carlos MARTÍNEZ DOMINGO. — Decir con música: Reflexiones sobre la organización retórica de las obras instrumentales.....	201
Rocío ORTUÑO CASANOVA. — Luis Eduardo Aute y la (pos)memoria de la batalla de Manila de la II Guerra Mundial.....	223
Sabrina RIVA. — Canciones urgentes. Los himnos del antifranquismo entre la retórica y la performance.....	243
Antonio PORTELA LOPA. — “Quiero que esto sea un hit”. Análisis del discurso <i>indie</i> español.....	263
Álvaro LUQUE AMO. — Estatus y concepto de lo poético en el rap, el <i>trap</i> y la música urbana. El contexto español.....	289
ARTÍCULOS	311
Juan Carlos ABRIL. — Leer <i>El cortesano</i> hoy. Notas sobre la subjetividad moderna.....	313
Anxo ABUÍN GONZÁLEZ. — Cine brechtiano y decolonialidad: De Godard a Rocha.....	333
Béatrice BOTTIN. — Del laboratorio al escenario: <i>Ficciones botánicas</i> de Elena Córdoba.....	355
Francisco Javier CALDERÓN DE LUCAS. — Un cuerpo entre la lectura del texto y la experiencia del poema.....	369
Marcos CÁNOVAS. — <i>Roma</i> , de Alfonso Cuarón: Estética de la mirada.....	391
Abraham CEA NÚÑEZ y Sergio MEIJIDE CASAS. — El ojo escucha. Un acercamiento figural al primer cine letrista: El caso de <i>Traité de bave et d'éternité</i> (1951), de Isidore Isou.....	411
Antonio DUARTE. — La risa. Las hipótesis interpretativas en el humor verbal.....	431

Sergio FERNÁNDEZ MARTÍNEZ. — Representaciones del cuerpo gestante: Maternidad y dolor en la última poesía española (2001-2020).....	447
Miguel Ángel GARCÍA. — Los poetas del 27 desde la producción ideológica.....	471
Edmon GIRBAL GONZÁLEZ. — <i>Tinder</i> . Ostensión, inferencia, performatividad e identidades de género.....	495
Silvia GUILLAMÓN CARRASCO y Jorge BELMONTE AROCHA. — Significación y subjetivación femenina: Hábitos del cuerpo, educación de género y biopoder en <i>Las niñas</i> (Pilar Palomero, 2020).....	519
Markel HERNÁNDEZ PÉREZ. — El cuerpo como sujeto político en la dramaturgia de Javier Liñera.....	543
Alberto HERNANDO GARCÍA-CERVIGÓN. — La configuración del discurso en anuncios publicitarios de productos tecnológicos destinados a niños y adolescentes durante la Segunda República española.....	557
María Elena HIGUERUELO. — La metáfora del hambre en la poesía de Anne Carson: Una poética de la incorrección.....	583
Carlos LINARES ÁVILA. — Condicionantes de la grabación audiovisual de espectáculos artísticos escénicos.....	603
Marta MARTÍN NÚÑEZ. — Leer un fotolibro: Una propuesta metodológica. Estudio de <i>Paloma al aire</i> (2011) de Ricardo Cases.....	621
Luis MARTÍNEZ-FALERO. — Semiótica cognitiva y literatura: <i>Ficcionalidad y literariedad</i> a la luz de la poética cognitiva.....	649
Ana PEÑAS RUIZ. — Progreso y retroceso: Repensar el costumbrismo como un Jano bifronte.....	667
Pedro POYATO SÁNCHEZ. — <i>Sinfonía de la vida</i> (<i>Our town</i> , Sam Wood, 1940): Desvelamiento del acto de narrar clásico.....	689
José María RISSO NIEVA. — <i>Museo Medea</i> : La reescritura de Eurípides y la integración del espectador.....	711
Alberto ROCA BLAYA. — El signo ideológico en el discurso historiográfico: El caso de la <i>Storia della letteratura spagnola</i> (1941), de Carlo Boselli y Cesco Vian.....	731
ADENDA	749
Jerónimo LÓPEZ MOZO. — Poesía y teatro. Erató y Calíope en la casa de Melpómene y Talía.....	751

RESEÑAS	765
Ana ABELLO VERANO. — <i>Lo insólito en la narrativa de Juan Jacinto Muñoz Rengel. Entre monstruos y ensoñaciones.</i> Madrid: Visor Libros, 2022, 280 pp. (Carmen Rodríguez Campo).....	767
María BASTIANES. — <i>Vida escénica de La Celestina en España (1909-2019).</i> Oxford: Peter Lang, 2020, 536 pp. (Aroa Algaba Granero).....	771
Jorge CARRIÓN. — <i>Teleshakespeare. Edición remasterizada.</i> Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2022, 296 pp. (Mitzi E. Martínez Guerrero).....	775
Emeterio DíEZ PUERTAS. — <i>Jorge Eines. Una selva de palabras.</i> Madrid: Ediciones Antígona, 2022, 270 pp. (Susana Inés Pérez Alonso).....	779
Aurora EGIDO. — <i>Don Quijote de la Mancha o el triunfo de la ficción caballeresca.</i> Madrid: Cátedra, 2023, 270 pp. (M. ^a Carmen Marín Pina).....	783
Helena ESTABLIER PÉREZ (ed.). — <i>El corazón en llamas. Cuerpo y sensualidad en la poesía española escrita por mujeres (1900-1968).</i> Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 2023, 421 pp. (Davide Mombelli).....	787
María Cristina GUERRERO-GARCÍA. — <i>“Quite another thing”: Irlanda en la obra completa de Oscar Wilde.</i> Madrid: Verbum, 2022, 348 pp. (Ester Díaz Morillo).....	791
Isabel NAVAS OCAÑA. — <i>Las TIC en la enseñanza de la teoría de la literatura.</i> Almería: EDUAL, 2020, 195 pp. (Azahara Sánchez-Martínez).....	795
Isabel NAVAS OCAÑA y Dolores ROMERO LÓPEZ (eds.). — <i>Ciberfeminismos, tecnotextualidades y transgéneros. Literatura digital en español escrita por mujeres.</i> Almería y Madrid: EDUAL / Ediciones Complutense, 2023, 395 pp. (Antonio Cazorla Castellón)...	799
Pilar NIEVA DE LA PAZ (ed.). — <i>Mitos e identidades en las autoras hispánicas contemporáneas.</i> Berlin et al.: Peter Lang, 2022, 272 pp. (Rossana Fialdini Zambrano).....	803
José María POZUELO YVANCOS (ed.). — <i>Literatura y memoria: narrativa de la Guerra Civil.</i> Murcia: Editum, 2022, 317 pp. (José Ángel Baños Saldaña).....	809
David ROAS. — <i>Cronologías alteradas. Lo fantástico y la transgresión del tiempo.</i> Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2022, 158 pp. (Daniel Lumbreras Martínez).....	813

José ROMERA CASTILLO. — <i>Teselas literarias actuales</i> . Madrid: Verbum, 2023, 864 pp. (Genara Pulido Tirado).....	817
José ROMERA CASTILLO (ed.) .— <i>Teatro, ciencias y ciencia ficción en las dos primeras décadas del siglo XXI</i> . Madrid: Verbum, 2023, 364 pp. (Francesca Leonetti).....	821
Darío VILLANUEVA. — <i>Morderse la lengua: corrección política y posverdad</i> . Barcelona: Espasa, 2021, 380 pp. (Santiago Díaz Lage)....	825
DIRECTRICES DE PUBLICACIÓN EN SIGNA	831
PUBLICACIONES DE SELITEN@T	833

SECCIÓN MONOGRÁFICA I

**CARTOGRAFÍA ABIERTA HIPERMEDIAL.
SEMIÓTICA DEL MICRORRELATO Y OTRAS FORMAS BREVES
TEXTOVISUALES EN LA RED**

Ana CALVO REVILLA y Eva ÁLVAREZ RAMOS (eds.)

NUEVOS PARADIGMAS ESTÉTICO-SEMIÓTICOS DERIVADOS DE LA BREVEDAD¹

NEW AESTHETIC-SEMIOTIC PARADIGMS
DERIVED FROM BREVITY

Ana CALVO REVILLA

Universidad San Pablo-CEU, CEU Universities
crevilla@ceu.es

Eva ÁLVAREZ RAMOS

Universidad de Valladolid
evamaria.alvarez.ramos@uva.es

Resumen: La conceptualización del microrrelato hipermedial ha abierto el campo a la explotación de los paradigmas estético-semióticos, que se derivan de las relaciones que se establecen entre los diferentes lenguajes que faculta la esfera digital y que repercuten en la recepción y comprensión de las nuevas microformas artístico-literarias. Cabe, por tanto, analizar tanto los retos que se abren ante los procesos de recepción del microrrelato hipermedial, como la cambiante producción creativa en la esfera de los lenguajes artísticos y literarios; la galaxia de discursos imperantes, en los que desde una perspectiva poética y estética se alzan construcciones creativas intersemióticamente, así como la relación entre ideología y estas criaturas narrativas híbridas.

Palabras clave: Microrrelato hipermedial. Semiótica. Intermedialidad. Alfabetización multimodal.

Abstract: The conceptualization of the hypermedial microfiction has opened the field to the exploitation of the aesthetic-semiotic paradigms, which derive from the relationships between the different languages that empower the digital sphere and that have an impact on the reception and understanding of the new artistic-literary microforms. It is therefore possible to analyze both the challenges that open in the face of the processes of reception of the hypermedia micro-story, as well as the changing creative production in the sphere of artistic and literary languages; the galaxy of prevailing discourses, in which creative constructions rise intersemiотically from a poetic and aesthetic perspective, as well as the relationship between ideology and these hybrid narrative creatures.

Keywords: Hypermedial microstory. Semiotics. Intermediality. Multimodal literacy.

¹ Esta investigación forma parte de la actividad desarrollada por el grupo GIR Consolidado: “Microrrelato hipermedial y otras microformas literarias. Paradigma estético de la cultura texto-visual en la red” (MiRed), de Universidad San Pablo-CEU (G20/3-02).

Los procesos históricos, sociales, artísticos, tecnológicos o cognitivos han impactado en las estructuras tradicionales y provocado mutaciones en la conceptualización de lo real y en su plasmación literaria y discursiva. Con la irrupción de la posmodernidad irónica y fragmentada han surgido nuevas y dinámicas jerarquías y relaciones socioculturales que están presididas por algunos fenómenos, como la globalización y la dimensión tecnológica, que han dejado huella en el sistema literario y, de manera especial, en la esfera de la brevedad narrativa, mostrando la permeabilidad y fugacidad de los cánones. Aunque a partir de la segunda mitad del siglo XX ha habido iniciativas encaminadas al estudio académico y a la difusión y consolidación del microrrelato español e hispanoamericano tanto en los ámbitos nacionales e internacionales (Zavala, 2000; Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo, eds., 2001; Bados Ciria, 2001; Andres-Suárez, ed., 2012; Calvo Revilla y Navascués, 2012 o Ette *et al.*, 2015, entre otros), las prácticas culturales que se han emprendido, sin embargo, a uno y otro lado del Atlántico no han alcanzado aún el suficiente grado de institucionalización en el marco de los sistemas hegemónicos de la cultura.

En el ciberespacio, mediante el ensamblaje del texto literario con los materiales procedentes de otros sistemas de significación no lingüística (fotografía, ilustración, música, etc.), el microrrelato se nutre tanto de la narratividad de los elementos intertextuales como del poder narrativo de los componentes visuales y multimedia (Gómez Trueba, 2018); si bien la palabra y la imagen son sistemas de representación diferentes, la investigación sobre el microrrelato hipermedial ha de prestar atención a los cruces propios de un paradigma estético de convergencia interartístico, donde la visualidad juega un papel primordial, y ha de analizar este género literario desde la teoría de la recepción o desde la interacción estética que genera un diálogo epistemológico dentro de una construcción dinámica y plural. Como hemos visto en anteriores investigaciones, en el entorno digital el proceso hermenéutico del microrrelato se torna más complejo, discursiva y significativamente, pues el lector ha de atender al imaginario que se prolonga más allá del material verbal inmanente, ya que procede de la dimensión semántica y de la configuración de la espacialidad fantástica de los componentes texto-visuales. Así, si bien el microrrelato hipermedial fortalece la relación bidireccional que entabla el escritor con los lectores, su adecuada comprensión requiere el despliegue de los mecanismos cognitivos, emotivos y estéticos, que surgen de la simbiosis semiótica (Calvo Revilla, 2021; Álvarez Ramos, 2020a; Calvo Revilla y Álvarez Ramos, eds., 2023).

Teniendo en cuenta que la pantalla es un dispositivo de lectura que configura nuevas formas de producción creativa y prácticas de lectura, se precisa prestar atención a las “discontinuidades” que el microrrelato hipermedial provoca y aportar herramientas de análisis y marcos de interpretación y enfoques metodológicos multidisciplinares, que atiendan a las variables de distinto signo que están involucradas: cognoscitivas,

fenomenológicas, perceptivas, socioculturales, emocionales, etc. Si bien asistimos al desplazamiento del centro de gravedad de los estudios literarios hacia la producción cultural y a la proliferación de los intercambios entre las artes, los discursos teóricos y críticos han girado más sobre las correspondencias (semejanzas y diferencias) de las artes en los objetos artísticos que sobre las relaciones semióticas de los componentes verbales y visuales en un objeto artístico dado. Por este motivo, es preciso estudiar cómo se fusionan las prácticas artísticas con el fin de explorar en qué medida se comparten las experiencias humanas e impactan en el imaginario sociocultural y cómo se proyectan las identidades contemporáneas (Pérez Ramírez, 2017); y mostrar cómo la intermedialidad y el hibridismo posibilitan ensanchar la experiencia estética y sensorial en soportes de diversa índole, como vídeo y pódcast.

A pesar de que las marcas repertoriales de la narrativa posmoderna han contribuido a la expansión del microrrelato hipermedial en el campo literario y a forjar una caracterización, que reconocen los agentes literarios implicados (Rueda, 2017; Calvo Revilla, 2019a, 2019b y 2019c), su centralidad en el sistema literario es aún incipiente en muchos países hispanoamericanos; por este motivo, es preciso atender a la diversidad, multiplicidad y alteridad culturales; contribuir a la organización del corpus, a la formulación de sus enunciaciones y a la definición de los lugares de expresión artística, crítica y teórica; y prestar atención tanto a las prácticas textuales-literarias como a la totalidad de las prácticas implicadas en su producción y circulación (escritura, lectura, difusión, enseñanza, etc.) para poder reflexionar sobre las operaciones de canonización habilitadas por los grupos culturales y sobre los desplazamientos del centro a la periferia, o viceversa (Noguerol, 2014). Por este motivo, mientras se siguen explorando algunas líneas de investigación ya abiertas, como el diseño de una cartografía abierta del microrrelato hipermedial y el trazado de la configuración de un corpus del microrrelato español e hispanoamericano (2000-2020), se percibe la necesidad de prestar atención a las minorías y a los colectivos sociales más alejados de la producción cultural.

Asimismo, más allá de las nanoformas textuales, la conceptualización del microrrelato hipermedial (Calvo Revilla, 2020) ha abierto el campo a la explotación de paradigmas docentes que se derivan de las sinergias que se establecen entre los diferentes lenguajes que faculta la red y de las inherentes cualidades (el fragmentarismo o la intertextualidad) que promueve la digitalización. Por este motivo, son varios los desafíos que se presentan, entre los que sobresalen el análisis de la aplicación de las microformas multimediales en el ámbito educativo, tanto desde su recepción como desde su elaboración (Álvarez Ramos y Martínez Deyros, 2016; Álvarez Ramos 2019, 2020 y 2023). El desarrollo de las competencias lingüístico-literarias y de las destrezas discursivas, así como la educación literaria, se supeditan a una necesaria alfabetización estética digital que obliga a indagar y ahondar con un enfoque teórico-crítico riguroso en las perspectivas didáctico-educativas, cognitivas y metodológicas del género en entornos virtuales (Calvo Revilla y Álvarez Ramos, eds. 2020 y 2023).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRES-SUÁREZ, I., ed. (2012). *Antología del microrrelato español (1906-2011): El cuarto género narrativo*. Madrid: Cátedra.
- ÁLVAREZ RAMOS, E. (2019). “Ficción mini: la incursión del microrrelato en la literatura infantil del tercer milenio”. En *Pasado, presente y futuro del microrrelato hispánico*, M. Martínez y C. Morán (eds.), 99-112. Berlín: Peter Lang.
- ____ (2020a). “Microrrelato hipermedial y nuevas formas de lectura”. En *Microrrelato hipermedial: aproximaciones teóricas y didácticas*, A. Calvo Revilla y E. Álvarez Ramos (eds.), 45-62. Berlín: Peter Lang.
- ____ (2020b). “Brevedad disruptiva en la minificción infantil contemporánea”. *Microtextualidades. Revista Internacional de Microrrelato y Minificción* 7, 81-94.
- ____ (2023). “Microformas panmediales: construcción y desarrollo de las competencias narrativas y estéticas en la infancia”. En *Narrativas bajo mínimos*, A. Calvo Revilla y E. Álvarez Ramos (eds.), 259-279. Valencia: Tirant lo Blanch.
- ÁLVAREZ RAMOS, E. Y MARTÍNEZ DEYROS, M. (2016). *Estudios teóricos y aplicaciones didácticas del microrrelato*. Valladolid / Nueva York: Cátedra Miguel Delibes / Universidad de Valladolid.
- BADOS CIRIA, C. (2001). “Estado actual de la minificción latinoamericana: antologías más recientes”. En *El cuento en la década de los noventa*, J. Romera Castilla y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), 693-700. Madrid: Visor Libros.
- CALVO REVILLA, A. (2018). “Escenarios culturales emergentes del microrrelato y la minificción en la red. En *Elogio de lo mínimo: estudios sobre microrrelato y minificción [en el siglo XXI]*, 7-13. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- ____ (2019a). “Microrrelato hipermedial: simbiosis e hibridación semiótica y proyección significativa”. En *Página y pantalla. Interferencias microficciones*, T. Gómez Trueba y M. Martínez Deyros (eds.), 149-167. Gijón: Ediciones Trea.
- ____ (2019b). “Cultura textovisual, hibridación y dialogismo en la obra de Albert Soloviev”. *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 3, 532-55.
- ____ (2019c). “Microrrelatos, microformas literarias y microtextualidades en la red hipermedial”. En *Epifanías de la brevedad: Microformas literarias y artísticas en la red*, Ana Calvo Revilla (ed.), 9-16. Madrid: Visor Libros.
- ____ (2020). “Claves del paradigma estético del microrrelato hipermedial”. En *Microrrelato hipermedial: aproximaciones teóricas y didácticas*, A. Calvo Revilla y E. Álvarez Ramos (eds.), 21-47. Berlín: Peter Lang.
- ____ (2021). “Microrrelato hipermedial y paradigma estético. Escrituras de la errancia, de la disrupción y de la inestabilidad”. En *Escrituras enREDadas*, A. Calvo

- Revilla y Á. Arias Urrutia (eds.), 19-44. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- CALVO REVILLA, A. Y ÁLVAREZ RAMOS, E., eds. (2020). *Microrrelato hipermedial: aproximaciones teóricas y didácticas*. Berlín: Peter Lang.
- ____ (2023). *Narrativas bajo mínimos*. Madrid: Tirant lo Blanch.
- CALVO REVILLA, A. Y ARIAS URRUTIA, Á., eds. (2021). *Escrituras enredadas*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- CALVO REVILLA, A. Y NAVASCUÉS, J. DE., eds. (2012). *Las fronteras del microrrelato español e hispanoamericano*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- ETTE, O.; INGENSCHAY, D.; SCHMIDT-WELLE, F. Y VALLS, F., eds. (2015). *MicroBerlín. De minificciones y microrrelatos*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- GÓMEZ TRUEBA, T. (2019). “Estéticas de la repetición: remake, reescritura y GIF”. En *Página y pantalla: Interferencias microficcionesales*, T. Gómez Trueba y M. Martínez Deyros (eds.), 85-99. Gijón: Trea.
- ____ (2018). “Alianza del microrrelato y la fotografía en las redes: ¿Pies de foto o microrrelatos?”. En *Elogio de lo mínimo. Estudios sobre microrrelato y minificción en el siglo XXI*, A. Calvo Revilla (ed.), 203-220. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- NOGUEROL, F., ed. (2004). *Escritos disconformes: Nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- PÉREZ RAMÍREZ, C. A. (2017). “Sobre la relación entre texto e imagen. Una aproximación semio-fenomenológica a *Fin de etapa*, de Julio Cortázar”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 26, 469-491. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/signa.vol26.2017.19922> [11/04/2023].
- ROMERA CASTILLO, J. Y GUTIÉRREZ CARBAJO, F., eds. (2001). *El cuento en la década de los noventa*. Madrid: Visor Libros.
- RUEDA, A., ed. (2017). *Minificción y nanofilología: latitudes de la hiperbrevedad*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- ZAVALA, L. (2000). “Seis problemas para la minificción, un género del tercer milenio”. *El Cuento en Red* 1, 50-60.



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

Fecha de recepción: 15/01/2023

Fecha de aceptación: 17/04/2023

**DIANE ARBUS Y PATRICIA ESTEBAN ERLÉS:
UNOS IMAGINARIOS NARRATIVOS DE ALTERIDAD Y EXTRAÑEZA¹**

DIANE ARBUS AND PATRICIA ESTEBAN ERLÉS:
NARRATIVE IMAGINARIES OF OTHERNESS AND STRANGENESS

Ana CALVO REVILLA
Universidad San Pablo-CEU, CEU Universities
crevilla.ihum@ceu.es

Resumen: En este artículo rastreamos la presencia de la obra fotográfica de Diane Arbus en el universo imaginario narrativo de Patricia Esteban Erlés; analizamos a través de las anotaciones de la escritora en su perfil de Facebook la génesis de la admiración por la obra de esta artista con el fin de delimitar los rasgos que configuran la poética que ambas comparten, prestando especial atención a la presencia del monstruo en sus respectivos ámbitos artísticos. Seducida por la estética arbusiana, la escritora va definiendo y nutriendo su propia poética, en la que sobresalen el interés por la realidad, la inmersión en la interioridad humana, el alejamiento de los estereotipos, la presencia del monstruo o la atención a la alteridad, entre otros.

Palabras clave: Patricia Esteban Erlés. Diane Arbus. Microrrelato hipermedial. Monstruo. Alteridad.

Abstract: In this article we trace the presence of Diane Arbus's photographic work in the imaginary narrative universe of Patricia Esteban Erlés; we analyse, through the writer's annotations on her Facebook profile, the genesis of her admiration for the work of this artist in order to delimit the features that make up the poetics that they both share, paying special attention to the presence of the monster in their respective artistic spheres. Seduced by the arbusian aesthetics, the writer defines and nurtures her own poetics, in which her interest in reality, her immersion in human interiority, her distancing from stereotypes, the presence of the monster and her attention to otherness, among others, stand out.

Keywords: Patricia Esteban Erlés. Diane Arbus. Hypermedia short story. Monster. Alterity.

¹ Esta investigación forma parte de la actividad desarrollada por el grupo GIR Consolidado: "Microrrelato hipermedial y otras microformas literarias. Paradigma estético de la cultura texto-visual en la red" (MiRed), de Universidad San Pablo-CEU (G20/3-02).

1. POÉTICA DE LA ALTERIDAD

La presencia de la obra de Diane Arbus en los microrrelatos que Patricia Esteban Erlés² publica en Facebook se remonta al año 2011³. En soporte impreso había publicado entonces la escritora zaragozana, dentro del ámbito de la narrativa breve, los libros de cuentos *Abierto para fantoches* (2008), *Manderley en venta* (2008) y *Azul ruso* (2010). Tantos estos años como los posteriores son de fuerte actividad creativa, tanto en el género del cuento (*Ni aquí ni en ningún otro lugar*, 2021), como del microrrelato (*Casa de muñecas*, 2012)⁴. Una de las primeras anotaciones con alusiones a esta fotografía está fechada el 6 de febrero de 2011⁵.

Lisette Model, la maestra de Diane Arbus. Hay una belleza en la oscuridad que las dos supieron leer y mostrar. Mira a tu alrededor, el mundo está lleno de historias, parecen decir sus fotos. Tienes que reunir el valor para contarlas. La dama necesita un nombre. Cuál? Cornelia?



Imagen 1. “Woman with Weil. San Francisco”, 1949. ©Diane Arbus

La escritora zaragozana menciona a Lisette Model (1901-1983), fotógrafa austriaca perteneciente a una familia burguesa judía vienesa, que en 1926 se trasladó a París, donde

² Patricia Esteban Erlés ha publicado en la red numerosos microrrelatos junto a otras fotografías de Diane Arbus (Calvo, 2020b), Patty Maher (Calvo, 2020a: 28-29), Sally Mann (Calvo, 2020a, 25-27) o de Chema Madoz (Calvo, 2020a: 23-25), entre otros.

³ No nos detenemos en las fotografías de Diane Arbus que han formado parte de los talleres de creación literaria organizados por la escritora, según publica en Facebook el 1 de febrero de 2019.

⁴ Con posterioridad la escritora ha publicado la novela *Las madres negras* (2018), el libro de cuentos *Ni aquí ni en ningún otro lugar* (2021), el volumen *Fondo de armario* (2019), que contiene una selección de las columnas publicadas en el periódico *Heraldo de Aragón*, y *El sillón de terciopelo verde* (2022).

⁵ Entrada de Facebook: <https://www.facebook.com/photo?fbid=1830795331674&set=a.1062521005296> [17/03/2023].

comenzó a interesarse por la fotografía y la pintura; debido al antisemitismo reinante en la capital francesa, tras contraer matrimonio con el pintor Ersa Model, fijó su residencia en Nueva York; aquí publicó sus fotografías en algunas revistas como *Ladies Home Journal*, *París Match*, *Look*, *Esquire* o *Harper's Bazaar*. De quien fue exponente de la fotografía directa (*straight photography*) aprendió Diane Arbus en la New School for Social Research la focalización de la atención en los rasgos de las personas fotografiadas, la radicalidad de los encuadres y la expresividad de los contrastes de blanco y negro, según se percibe en las series *Promenade des Anglais*, *Reflections* o *Running Legs*, y el contacto con la vida que palpita a su alrededor⁶. Desde entonces, a las personas que captaban su interés y a las que detenía en los espacios públicos y en las calles de Nueva York la artista estadounidense les hacía mirar fijamente a la cámara y, lejos de congelar la imagen, la dotaba de espontaneidad⁷. Aunque pudo ser considerada una fotógrafa documental urbana, Arbus se desenvolvió como una retratista que supo delimitar con precisión la brecha existente entre la intención con que el arte escudriña la realidad y el efecto alcanzado (Charrier, 2012: 429, nota 48)⁸. Cultivó un estilo propio y mediante la interacción con los retratados, abandonó el pictorialismo y aprehendió la interioridad⁹ (Schikel, 1973: 74-75, nota 59); con sus dotes de observación supo captar la fugacidad expresiva y gestual y convirtió el acto fotográfico en un artefacto estético que atraía por la crudeza (Sandweiss, 2007; Charrier, 2012: 429, nota 48). Aunque durante la década de los cincuenta utilizó una cámara de 35 mm, de formato rectangular, a comienzos de los sesenta comenzó a trabajar con una cámara Rolleiflex y con el formato cuadrado, que sitúa a la persona en el centro del encuadre, lo que genera confrontación entre quien está detrás de la cámara y frente a ella, que Esteban Erlés prolongará en su escritura, confrontando a los lectores con la trama de sus miniaturas narrativas.

El 26 de enero de 2011 recupera la escritora en una anotación la fotografía “Teenage Couple on Hudson Street, NYC (1963)”, en la que unos adolescentes posan en la calle Hudson, situada en un barrio marginal neoyorquino donde se habían instalado muchos

⁶ “Es importante para los fotógrafos darse cuenta de que una fotografía debe ser un producto del presente, no del pasado. Debe aludir a todo aquello que en la vida encierra un significado para nosotros actualmente. Si no es así, se transforma en una mera imitación de algo ocurrido ayer, sin sentido para el presente” (Model, 2010: 24).

⁷ “She said once to me she wanted to have stillness in her photographs. She paused everybody, either in the streets, or in their homes, and let them look directly at her or into the camera. By doing so, one would have believed that would freeze the picture, but it was just the opposite. Her influence upon this people and their reaction to her made the pictures spontaneous, as if they were not posed. That was a great contribution” (Musili, 1989: nota 84, min. 12:48-13:28).

⁸ “Our whole guise is like giving a sign to the world to think of us in a certain way. But there’s a point between what you want people to know about you and what you can’t help people knowing about you. And that has to do with what I’ve always called the gap between intention and effect. I mean if you scrutinize reality closely enough and if, in some way, you really, really get to it, it becomes fantastic. You know it really is totally fantastic that we look like this and you sometimes see that very clearly in a photograph. Something is ironic in the world and it has to do with the fact that what you intend never comes out like you intend” (Musili, 1989: min. 6:43-7:31).

⁹ El pictorialismo fue cultivado por Edward Steichen (1879-1973). Véase Gunthert-Poivert (2009: 604, nota 207).

migrantes tras la Segunda Guerra Mundial. Aunque las primeras fotografías tomadas con la cámara de 35 mm revestían un carácter impersonal, Arbus buscó después un registro visual particular a través del contacto directo con los retratados. A partir de esta fotografía Esteban Erlés indaga, sin paternalismos, en la adolescencia como etapa de la vida expuesta a las emociones, según se muestra en esta imagen, acompañada de esta anotación: “Parejas felices. Diane Arbus”¹⁰.



Imagen 2. “Teenage Couple on Hudson Street, Nueva York”, 1963. ©Diane Arbus

Aunque el texto podría funcionar como una leyenda de anclaje que detiene las interpretaciones que suscita la imagen, se percibe la narratividad intrínseca al diálogo texto-visual que entabla la fusión de la fotografía con la microtextualidad, gracias también a la elipsis que actúa como punto de convergencia entre ambas manifestaciones artísticas. Como afirma Neuman, con los mecanismos de hiperbrevedad, lo no dicho actúa tanto o más que lo dicho “en forma de apertura del sentido final del cuento e incluso a veces de su mismo contexto” (2001: 146). Aunque la miniatura textual delimita y focaliza uno de los posibles significados del lenguaje fotográfico mediante la ironía y la parodia y enfatiza la duda acerca de las causas de la desdicha, sin embargo, la alusión a la felicidad, que parece inicialmente restringir la semántica visual, amplía el imaginario referencial, que ha de descifrar el lector tras un proceso hermenéutico de captación del sentido (Navarro, 2009: 473). La miniatura textovisual desautomatiza una posible percepción objetiva (si es que pudiera haberla) y suscita el despliegue ficcional que “desestabiliza las categorías de leer y ver, ficción y no ficción, tiempo y espacio, pasado y presente” (Perkowska, 2013: 57). Siguiendo la vía abierta por August Sander y por Lissette Model, con estos

¹⁰ Entrada de Facebook: <https://www.facebook.com/photo?fbid=1810872833624&set=a.1062521005296> [17/03/2023].

muchachos que muestran en sus rostros sentimientos de aislamiento, como si estuvieran abocados a un destino incierto (Jeffrey, 1995: nota 253), la fotógrafa busca una sinceridad tan cruda que hace tambalear los modelos tradicionales, familiares y sociales. Según ha apreciado la crítica, los muchachos arbusianos juegan a ser adultos, mientras exhiben el abandono de un paraíso perdido, el alejamiento de los estereotipos o la antítesis de una belleza mítica, lo que ha llevado a situarla dentro de la fotografía antiheroica (Gross, 2012: 89, nota 45).

El 8 de febrero de 2011 recupera en la red también Esteban Erlés la fotografía “Untitled (I)”¹¹, con la que Arbus interpela al lector, cuestionando la felicidad de dos mujeres discapacitadas que captaron su atención por su alteridad, escribiendo una anotación llamativa: “Parejas felices. ¿No?”.



Imagen 3. “Untitled (I)”, 1970-1971. ©Diane Arbus

Tanto en la anterior anotación como en esta, el microtexto es una invitación a que el lectoespectador detenga la mirada sobre quienes quizá evitaría hacerlo y a captar la belleza donde aparentemente no se percibe, provocando un cierto conflicto emocional y moral. Estas y otras imágenes provocaron la crítica de Susan Sontag, quien consideró que Diane “muestra gente patética, digna de lástima, y también repulsiva, pero no suscita ningún sentimiento compasivo” (2006: 56-58, nota 73), y de Judith Goldman, para quien la visión obsesiva de la artista aísla a los sujetos retratados en la desesperación (Goldman, 1974: 35, nota 55). Frente a ellas se alzó la voz de Lissete Model, quien reconoció que era la primera vez en la historia de la fotografía que alguien con coraje retrataba a quienes

¹¹ Entrada de Facebook: <https://www.facebook.com/photo?fbid=1834234017639&set=a.1062521005296> [17/03/2023].

podrían haber sido discriminados. Imagen y texto guardan una relación significativa¹²; la polaridad de las mujeres retratadas proyecta la tensión entre semejanza y diferencia (física, psicológica y moral), identidad y disgregación y belleza y fealdad, que está presente en otros microrrelatos de la escritora, como “La gemela fea” (2012: 46).

Unos meses después, el 4 de julio de 2011 se encuentra con la fotografía “A Jewish Giant at Home with his Parents in the Bronx, N. Y., 1970”:



Imagen 4. “A Jewish Giant at Home with His Parents in the Bronx, New York”, 1970. ©Diane Arbus.

Estamos ante una fotografía en la que Arbus trasciende los aspectos estrictamente técnicos de su arte y se adentra en la dimensión moral de la condición humana; se había desvinculado entonces de su trabajo en la producción de moda¹³ y había decidido incluir en su imaginario a seres con malformaciones físicas (enanos, gigantes, obesos, siameses), travestis, hombres tatuados, mujeres barbudas, prostitutas o personajes circenses (*freaks*), que se habían convertido en objeto de curiosidad y que protagonizaron los espectáculos

¹² Roland Barthes puso de relieve este aspecto: “Sin duda, los objetos, las imágenes y los comportamientos pueden significar, y lo hacen abundantemente; pero nunca de una manera autónoma; todo sistema semiológico está mezclado con lenguaje. [...] parece cada vez más difícil concebir un sistema de imágenes o de objetos cuyos significados puedan existir fuera del lenguaje [...]: el mundo de los significados no es otro que el del lenguaje” (2002: 20).

¹³ Este trabajo comercial en las revistas -donde llegó a publicar más de doscientas imágenes en unos setenta artículos-, más allá de proporcionarle los medios económicos necesarios, le permitió desarrollar su estilo y reflexionar sobre el carácter poético y plástico de la fotografía. (Gross, 2012: 6, nota 45).

celebrados en las ferias y en los circos neoyorquinos (Dylan, 2012: 14; Miguel, 2015: 242)¹⁴.

En esta breve anotación de Esteban Erlés estamos ante una leyenda redundante, que revela que la extrañeza visual proviene de la condición del hombre fotografiado en el salón del hogar familiar junto a sus padres, que parecen enanos junto a él (Sontag, 2006: 58, nota 73)¹⁵: el artista cinematográfico, comediante y cantante de rock and roll, de condición judía Eddie Carmel (1936-1972), que sufrió gigantismo y acromegalia y que trabajó en Dime Museum y en el “Flea Circus” (Circo de Pulgas) de Hurbert en Times Square. El ángulo visual y la rigidez de movimientos enfatizan la distancia y resaltan la condición cómico-grotesca (McPherson, 1995: 118, nota 296) y la alienación del encorvado protagonista¹⁶. Unos años más tarde, en una columna de *Heraldo de Aragón* Patricia Esteban Erlés afirma:

Me gusta muchísimo el muchacho de dos metros y pico que debe caminar encorvado dentro de su casa minúscula y al que su madre mira con la misma cara de susto de una niña parada ante la jaula de un animal mitológico, sin acabar de creerse que esta criatura sea posible y provenga de su vientre (2016: s. p.).

La tensión siniestra, la extrañeza y la visión paradójica de la existencia son también rasgos que presiden el imaginario narrativo de la escritora. Más allá de que la intención de la artista fuera poner de manifiesto la normalidad de la discapacidad física y denunciar

¹⁴ A lo largo del siglo XIX se había renovado y normalizado la concepción del monstruo; debido al desarrollo científico cobró interés su estudio desde el ámbito médico, se puso fin a la concepción diabólica del mismo y se fomentó su exposición masiva con una finalidad moral ejemplarizante, lo que se alcanzó, en gran medida, gracias al cine y a la fotografía (Ocampo, 2013: 23-24).

¹⁵ El mundo de los freaks estaba jerarquizado, tenía normas propias y funcionaba con gran secretismo; se diferenciaba entre la clase aristocrática (*born freaks*), que conformaban los siameses, enanos, seres deformes; y los monstruos subalternos (*made freaks*), que poseían alguna habilidad especial y modificaban su cuerpo para el espectáculo (Miguel, 245). Con frecuencia la crítica se ha referido a la influencia de la película *Freaks: La parada de los monstruos* (1932) de Tod Browning en la obra de Arbus: “La película cautivó a Diane, porque los monstruos no eran seres imaginarios sino reales, y esos seres -enanos, idiotas, contrahechos- siempre habían sido para ella motivo de atracción, de reto y de terror, porque constituían un desafío a muchas convenciones. A veces Diane pensaba que su terror estaba vinculado a algo que yacía en lo más profundo de su subconsciente, cuando contemplaba el esqueleto humano o la mujer barbuda pensaba en un ser oscuro y antinatural que llevaba oculto dentro de sí misma” (Bosworth, 1999: 86). La película fue recuperada tardíamente, gracias a su exhibición en el Festival de Venecia de 1962; precisamente las fotografías más célebres de Arbus (entre ellas, las que Esteban Erlés “reescribe”) son precisamente posteriores a esa fecha (o del mismo año, en algún caso).

¹⁶ Hay críticos que han aludido a la condición biográfica de la fotografía, pues la autora en alguna ocasión afirmó que durante su infancia no había sido consciente de su origen judío ni de las consecuencias de esta condición dentro del contexto social americano (Bosworth, 2006: 34, nota 41; Morris, 2008: 126, nota 291).

la segregación que sufrió Eddie Carmel (Hevey, 2013: 436-437)¹⁷, la fotografía subraya la transgresión¹⁸.

En otra anotación, fechada el 2 de octubre de 2011, Esteban Erlés manifiesta su conmoción ante la fotografía “Woman carrying a child in Central Park, N.Y.C., 1956”¹⁹:

Podría escribir una historia de cada fotografía de Diane Arbus. Hay un cuento, un personaje inolvidable en todos sus retratos. Este siempre me sobrecoge y un día lo mandaré enmarcar y se vendrá a casazul.

Madre con su hijo en brazos, en Central Park. Foto de tintes siniestros. El niño parece un muñeco, demasiado inerte para hacernos pensar que simplemente se ha dormido. La expresión de la madre, tan joven y sombría, también resulta inquietante. Nadie diría que vuelven de un paseo o una tarde de juegos en el parque. Parece una Piedad.



Imagen 5. “Woman carrying a child in Central Park”, N.Y.C. 1956. ©Diane Arbus

El sufrimiento de esta mujer quiebra los límites de lo previsible y no deja indiferente a una artista que se interesó por los seres que deambulan por la calle, cuyas vidas se presentan llenas de incógnitas que exigen ser desentrañadas. Se alude a la muerte como transgresión de un límite ontológico, sin la vacilación grotesca o irónica propia la posmodernidad, que aparecerá en otros microrrelatos de la escritora.

¹⁷ Según recoge Sandra S. Phillips, Diane Arbus en una carta dirigida a Peter Crookston, editor de *Sunday Times Magazine*, afirmó que los padres no habían apoyado la carrera del hijo como gigante de feria (2003: 66, nota 160).

¹⁸ Patricia Esteban Erlés escribe el 19 de abril de 2016: “Existen mil leyendas sobre los freaks. Se piensa en ellos como en personajes de cuentos de hadas a las que paras y preguntas un enigma. La mayor parte de la gente va por la vida temiendo que tendrá experiencias traumáticas. Los freaks nacieron con ese trauma. Ellos ya superaron un examen en sus vidas. Ellos son aristócratas. Diane Arbus”.

¹⁹ Entrada de Facebook:

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=2458124374508&set=a.1062521005296> [17/03/2023].

El 27 de marzo de 2016 encontramos esta misma fotografía junto a esta anotación:

Me lo dijo una buena amiga ayer noche, en un bar, mientras hablábamos de esa cara de la vida, la más sombría, que me interesa contar.

Tú eres una mujer sórdida, querida.

Y enseguida añadió:

Tómalo como un cumplido.

Así lo hago. Sin esas zonas ciegas, sin esa oscuridad, no hay luz que valga.

(foto de Diane Arbus). Puede que veas una Piedad, una madre que acarrea su hijo muerto por la ciudad, a modo de duelo. Puede que veas a una chica demasiado joven, cansada de su maternidad, que fantasea icon (sic) que vuelve a ser la adolescente que aún no ha conocido a ese chico en esa fiesta, que aún no se ha quedado embarazada. Puede que veas tan solo a la joven que se lleva a casa a su pequeño en brazos, profundamente dormido tras una agotadora tarde de juegos en Central Park²⁰.

Alude aquí Esteban Erlés a uno de los rasgos que vertebra su poética: la predilección por las zonas ciegas y sombrías de la existencia humana. La voz narradora juega con la construcción verbal *puede que* para expresar algo que parece más una realidad que una posibilidad.

Esta fotografía “Woman carrying a child in Central Park” es empleada en otras ocasiones con algunas variantes textuales:

Sus imágenes, exactas y desoladoras, han inspirado muchos de mis micros. Me basta mirarlas para intuir la historia de sus gigantes, sus travestis, sus gemelos. Ella se sentaba frente a los monstruos y ganaba su confianza. Ellos, a cambio, se dejaban retratar, salían de un cuento oscuro y se mostraban. “Aquí estamos”, parecen decir al mirar a la cámara, “para horrorizarte”.

Esta imagen siempre me sobrecoge. Una mujer carga un niño en brazos y camina por Central Park. Parece cargar el peso del atardecer. Parece que abandona una guerra o que acaban de abandonarla a ella con una simple nota. Parece que no sabe que cenarán esa noche. Parece que no es feliz, que su hijo haya muerto mientras jugaba en el césped y no se atreva a creerlo y lo lleve pegado a su pecho para devolverle la vida. Parece que es muy joven y muy vieja, alguien que se pregunte a veces si ella debería ser la madre de alguien (Esteban Erlés, 19 de agosto de 2016)²¹.

En esta anotación podemos diferenciar una estructura bímembre, documental y narrativa. Si la primera subraya la poética que ha configurado el universo narrativo erlesiano desde 2011 hasta entonces (ha alimentado también sus obras posteriores), en la segunda estamos ante un microrrelato hipermedial. Profundiza así en el aspecto siniestro y monstruoso que cobrarán sus microrrelatos posteriores y se hace eco de la fuerza con la que impactan en su interior las fotografías arbusianas, las cuales suscitan una catarsis que

²⁰ Entrada de Facebook:

<https://www.facebook.com/patricia.erles/posts/pfbid033tDqkpUUBJHkt8LVhjWQu4yYgMvxKQ9F9A4GER3k3kibrFE2mkFS2yXw1erBAEwil> [17/03/2023]

²¹ Entrada de Facebook:

<https://www.facebook.com/patricia.erles/posts/pfbid0sNBAKB4faRXwF8k9rjfnb2Q7qkn8znpS6p94VNxqFLFmx1xNXL83vbsTNGwzoDZkZI> [17/03/2023].

vuelca en su escritura, como refleja también el 12 de junio de 2017: “Diane Arbus convierte cualquier momento en el regreso de una guerra”. Con posterioridad esta fotografía ha sido utilizada con algunas variantes textuales, respecto a la anotación del 19 de agosto de 2016, si bien en algunas anotaciones permanece íntegro el texto: “Esta imagen de Diane Arbus siempre me sobrecoge. Una mujer lleva un niño en brazos y camina por Central Park. Parece cargar el peso del atardecer” (así sucede en notas de 12 de junio de 2017 y el 30 de mayo de 2020²²).

Otra reflexión de Patricia Esteban Erlés sobre el poder narrativo que custodian las imágenes de Arbus está fechada el 29 de septiembre de 2011²³; lo hace de la mano de la fotografía “Mrs. T. Charlton Henry on a couch in her Chestnut Hill home, Philadelphia, Pa. (1965)” —fue publicada en *Harper’s Bazaar*—, donde la artista, con su capacidad para hacer sentir a quien para ella posa que es importante, transforma la fuerza empática en componente clave del retrato, mientras apresa la rigidez, el poder y el patetismo de esta mujer que perteneció a la alta sociedad de Filadelfia, fue tataranieta de uno de los hombres que firmaron la Declaración de Independencia de los EEUU, contrajo matrimonio con un abogado que fue un héroe de la I Guerra Mundial, y que posó con proverbial peinado y vestido enojado:

29 de septiembre de 2011

Historias atrapadas en una fotografía. Diane Arbus halló esta dama junto a su bonsái favorito en una mansión en venta.



Imagen 6. “Mrs. T. Charlton Henry on a couch in her Chestnut Hill home”, Philadelphia, Pa. 1965. ©Diane Arbus

²² Véase Calvo (2020c: 109-110).

²³ Entrada de Facebook: <https://www.facebook.com/photo?fbid=2447584631021&set=a.1062521005296> [17/03/2023].

Llama la atención la leyenda, en la que Esteban Erlés afirma que la fotografía puede ser fuente de creación literaria. En el retrato de esta noble dama, Arbus parece servirse del frágil aspecto físico, del voluminoso cabello y del atuendo de esta mujer para apoderarse del estatismo y patetismo del entorno social que la rodea; sobresale la narratividad de la imagen, capaz de suscitar en el imaginario historias diversas a partir de la cualidad inquietante que porta, pues quien la contempla se ve obligado a rellenar los vacíos de indeterminación que suscita. La escritora interacciona con la fotografía y subraya la importancia del espacio doméstico en la configuración del yo femenino; mientras Bachelard identificó la casa con lo maternal concebido como recinto en el que se inicia la vida (1967: 26), Sandra Gilbert y Susan Gubar han mostrado su vinculación con la función de la mujer en la sociedad patriarcal (2000: 110-112), lo que viene subrayado textualmente a través del término *mansión*²⁴. En la interacción texto-visual la mansión parece modelada según el imaginario gótico que preside la narrativa breve erlesiana²⁵, como se percibe de manera especial en *Casa de muñecas*.

A partir de esta fotografía, Patricia Esteban Erlés escribe el microrrelato hipermedial “Arde la abuela”²⁶, que publica en Facebook sin variantes textuales en reiteradas ocasiones: 29 de diciembre de 2015; 8 de diciembre de 2017; 8 de diciembre de 2018; 17 de junio de 2019; 8 de diciembre de 2019; 27 de octubre de 2019; 27 de marzo de 2020; 7 de diciembre de 2020 y 6 de diciembre de 2021²⁷:

Arde la abuela

El día que asamos a la abuela hacía frío. El viento azotaba los cristales y la habitación se llenaba de volutas de vaho cada vez que mi madre hablaba, intentando contener un tenaz castañeteo de dientes. La abuela solo asentía sin dejar de tejer, con las gafas de oro vueltas a su labor. Escuchó lo del sorteo, lo de mi mano inocente sacando el papel con su nombre de la pecera vacía, diciendo que sí todo el tiempo. Mi madre añadió entonces que primero habíamos quemado al pez rojo, pero no fue suficiente.

La abuela miró el retrato en blanco y negro de su boda y también pareció escuchar lo que le decía aquel señor antiguo a quien no fue necesario prender porque se murió solo mucho antes del frío que congeló a los patos del parque en pleno vuelo. La abuela volvió a asentir, ya voy, entonces, se quitó las gafas y guardó en la bolsa de tela el ovillo rojo que no diría una palabra más del jersey infantil que pudo haber sido. En la chimenea, la abuela parecía una pieza de oro, tostándose, impassible, lejana ya para todos nosotros. Olía mejor que nunca.

²⁴ Sobre la importancia del espacio en la obra de Patricia Esteban Erlés véase Álvarez (2019: 628).

²⁵ Es una muestra de la pervivencia del género gótico en la obra narrativa de Esteban Erlés, como han estudiado Vega Sánchez (2013), Natalia Álvarez (2018), Ana Calvo Revilla (2019c), Rosa María Díez Cobo (2019), Ana Abello (2019) y Marta Simó (2021).

²⁶ Entrada de Facebook:

<https://www.facebook.com/patricia.erles/posts/pfbid0JeYLhcnkE88PeCZS44vUihwHW8FfaGWvs1QKhJ6DPvsnB9i4uD9QeccC9h69Uaaf17/03/2023>.

²⁷ El 26 de mayo de 2016, el 11 de octubre de 2018 y el 17 de junio de 2020 Esteban Erlés lo mantiene idéntico, si bien lo acompaña de la anotación: “Dedicado a mis dos abuelas, que parecían sacadas de sendos cuentos de miedo”.

La relación interastística texto-visual puede partir de la fotografía “como fuente de una experiencia o como anclaje temático” (Monegal, 1996: 310), según se percibe en este microrrelato hipermedial; sobresale el tratamiento irónico, teñido de humor negro, de la muerte como actitud que adopta la voz narradora para distanciarse de esta realidad, también a través de la fusión de perversidad y comicidad; incide así en una categoría estética de lo grotesco que preside en gran medida la narrativa breve erlesiana: “incluye lo monstruoso, lo terrorífico, lo macabro, lo escatológico, lo repugnante y lo abyecto” (Roas, 2009: 15), que solo puede ser experimentado en su recepción (Kayser, 2010: 303-304)²⁸. El señorío de la mujer se prolonga en el espacio sereno de la casa familiar que crece en torno a la chimenea, mientras la voz narradora muestra el estado de cruel enajenación familiar. Difumina la escritora las fronteras entre lo real y lo fantástico y transforma la cotidianeidad en escenario perverso, provocador y esperpéntico que transita por los laberintos más terribles e inhóspitos de la existencia humana. Este microrrelato hipermedial revela uno de los motivos más recurrentes en el imaginario fantástico de la autora: el monstruo y, en concreto, el monstruo femenino y de edad infantil. Desfilan en sus microrrelatos terroríficas mujeres que con sus deseos y conductas transgreden los modelos tradicionales que están asociados a la presencia de la ternura y del cariño en el hogar familiar: esposas que hieren e infligen terribles castigos a sus hijos, y temibles hijas que se deshacen de sus muñecas, etc.²⁹

Según pone de relieve Antonio Monegal, cuando se aborda la relación interartística entre texto y fotografía podemos encontrarnos, asimismo, con imágenes que son un “intertexto necesario para la lectura”, sin los cuales sería incompleta la interpretación de los mismos (1996: 310), pues ambos guardan una significativa relación de complementariedad³⁰. Lo podemos apreciar en el siguiente microrrelato hipermedial³¹, en el que la escritora retoma la poética de la maldad humana, llevando al límite el semblante del personaje retratado:

30 de septiembre de 2011

Una conocida pareja de ancianos asesinos. Él había sido carnicero en su juventud y se quedaba mirando abstraído el cuello de las mujeres en el metro, como si fueran una promesa. Ella envenenaba el té que servía en tazas de porcelana. Se conocieron en un cine para jubilados, a la salida los dos se burlaron a carcajadas de la sangre que salpicaba la pantalla. ¿A quién mataron, y por qué?

²⁸ Lo grotesco ha sido estudiado en los cuentos de Esteban Erlés por Nuria Sánchez Villadangos (2015).

²⁹ Véase Abello (2022).

³⁰ También existen en la red microrrelatos acompañados de una imagen, con la que no mantienen ninguna interacción, si bien estos no revisten interés en este momento.

³¹ Entrada de Facebook: <https://www.facebook.com/photo?fbid=2452076383312&set=a.1062521005296> [17/03/2023]



Imagen 7. “Portrait of W. H. Auden and Marianne Moore”, 1964. ©Diane Arbus

Toma ocasión de la fotografía “W. H. Auden and Marianne Moore”, que se publicó en el monográfico “Affinities” de *Haarper’s Bazaar* durante el mes de abril de 1964 (142-145) en el que Diane Arbus retrata, junto a otras personalidades relevantes en la ciudad estadounidense (Lilian y Dorothy Gish, Erik Bruhn y Rudolf Nureyev y Pearl Bailey and Louis Bellson), a los dos poetas que mantuvieron una intensa amistad durante veinte años y lo hace en los momentos previos a que Moore presentara a Auden ante la audiencia que se reunía en el Museo Guggenheim de Nueva York para una lectura poética. De manera inesperada, en el microrrelato hipermedial, la voz narradora quiebra las expectativas que se derivan de la contemplación fotográfica y, como si de un espectador incompetente se tratara, rescata algunos de los rasgos esenciales de la estética arbusiana: el esfuerzo por acceder a la interioridad del alma y el énfasis por subrayar la grieta visual mediante un proceso de distorsión de la identidad moral de los seres retratados.

Ambas artistas comparten el interés por personas procedentes de todas las clases y condiciones sociales; a Diane Arbus el hecho de nacer en una familia adinerada que la protegió durante la gran depresión americana, como ella misma manifestó, le hizo sentirse princesa en una película repugnante (2003: 124)³² y la condujo a buscar la adversidad que no había experimentado en el mundo que la rodeaba; siguiendo el modelo del lenguaje visual de los retratos fotográficos a través de los que Sander documentó la sociedad de la Alemania de Weimar, Arbus se distanció de los retratados, dotándoles de ambigüedad. Gracias al apoyo que recibió de John Szarkowski, entonces director del Departamento de

³² Afirmó en la entrevista radiofónica que se le hizo en 1968: “it was like being a princess in some loathsome movie...and the kingdom was so humiliating”.

fotografía del MoMa que en 1967 la presentó junto a Garry Winogrand y Lee Friedlander en la exposición *New Documents*, fue alcanzando cierta fama. Los tres reorientaban el fin documental de la fotografía hacia enfoque más personales y compartían el amor y la fascinación por la realidad, el interés por las grietas y fragilidades psicológicas y por las imperfecciones de la sociedad. Los microrrelatos de Esteban Erlés registran también los signos exteriores de una misteriosa interioridad; sus tramas desafían los planteamientos lógicos previstos y penetran en la naturaleza psicológica de los seres que protagonizan el discurso narrativo. Ambas se caracterizan por el hondo conocimiento de la oscuridad de la naturaleza humana y por la precisión y economía discursiva.

El 25 de mayo de 2012 recoge la escritora uno de los autorretratos de Diane Arbus, el titulado “Double Self-Portrait With Infant Daughter, Doon, 1945”³³, donde madre e hijo posan frente a la cámara, ocupan una posición central en un espacio cerrado (Goldman, 1974: 31-32) y focalizan la atención del espectador con sus ojos asustadizos; se refleja la maternidad protectora del bebé, que descansa cerca de su rostro, y temerosa al mismo tiempo:

Los autorretratos de Diane Arbus también inquietan. Parece una mamá fantasma³⁴.



Imagen 8. “Double Self-Portrait With Infant Daughter, Doon”, 1945. ©Diane Arbus.

³³ Tras contraer matrimonio con Allan Arbus (1918-2013) en 1941, la artista se habría autorretratado embarazada de su hijo Doon en “Self-portrait with Mirror, 1945”, quizá para enviársela a su marido, que estaba prestando servicio a las fuerzas armadas en Birmania y desconocía esta información. No la recoge la escritora, por lo que no nos detenemos en este aspecto. Como ha estudiado la crítica, Diane Arbus apenas se autorretrató y cuando lo hizo, como en “Inadvertent Double Exposure of a Self-portrait and Images from Times Square” (1957), nunca dichas fotografías formaron parte de ninguna serie. El matrimonio se separó en 1958.

³⁴ Entrada de Facebook: <https://www.facebook.com/photo?fbid=3947996100370&set=a.1062521005296> [17/03/2023].

Fascinada por la fuerza expresiva de los rostros, Esteban Erlés explora la vulnerabilidad como espacio de encuentro y reconstruye la subjetividad ajena y propia. Parece hacerse eco de la crítica que considera que Diane Arbus no se limitó a observar a quienes posaban, sino que prolongó en sus fotografías su visión trágica de la existencia (Sekula, 1978: nota 276; Charrier, 2012: 426, nota 48). La mirada de angustia de la madre reviste para la escritora un aspecto fantasmal; no es anecdótica esta leyenda, en la que a través de los motivos del doble y del fantasma cuestiona la realidad y reflexiona sobre la construcción de la identidad del yo, la subjetividad femenina o las relaciones humanas.

2. POÉTICA DE LA DISTORSIÓN

En la década de los sesenta Diane Arbus comenzó a retratar sujetos desplazados, marginados y estigmatizados por la sociedad (Goldin, 1973; Sougez, 2007: 513). Se percibe en la fotografía “Woman in a rose hat, N.Y.C.” (1966), en la que muestra su interés por la singularidad y la excentricidad, por los secretos de la psique humana. Durante la Nochebuena de 2012 Patricia Esteban Erlés publicó en la red el microrrelato “Indulto”³⁵, que ya había aparecido en *Casa de muñecas* (2012: 113), junto a dicha fotografía³⁶:

INDULTO

Papi y mami han venido de la calle con la abuelita nueva que les pedí. Están muy contentos y cada vez que hablan se escapa de sus bocas una nube de vapor helado. Te gusta, cariño, dice papi, no las había con el pelo más blanco, y eso que recorrimos la calle del albergue de arriba abajo. Yo me pongo a dar brincos en el salón. Mi nueva abuela lleva un lazo rojo muy bonito en el cuello, pero no habla, sólo abre mucho los ojos y me aprieta la mano con sus dedos flacos, mientras yo le enseño el piano de cola y el árbol, tan grande que las puntas de la estrella rozan el techo. Le arreglo el lazo del cuello, que se le espachurra todo el tiempo, y le doy muchos besos para que vea lo cariñosa que soy, aunque la pobre huele un poco como los paraguas cerrados. Arrastro a mi abu a mi habitación, le explico la esquina de la cama donde debe sentarse por las noches a leerme un cuento. Pero como sigue sin hablarme empiezo a pensar que igual es un poco tonta, me aburro y la llevo al balcón. La dejo encerrada un rato para que se airee. Al pasar, veo que papi está en el aseo, llenando la bañera de agua muy caliente y que en la cocina mami afila el cuchillo de trinchar el pavo.

(Que aproveche. Foto de la inconmensurable Diane Arbus)

³⁵ Véase Sánchez Villadangos (2015: 483).

³⁶ Entrada de Facebook: <https://www.facebook.com/photo?fbid=4957425495474&set=a.1062521005296> [17/03/2023].



Imagen 9. “Woman in a rose hat”, N.Y.C., 1966. ©Diane Arbus.

La simetría compositiva, la sutileza del encuadre, la intensidad de luz, la cercanía excesiva y, en cierta medida, salvaje y “desesperada” (Schultz, 2011: 93) de un rostro de que se aleja de los cánones de belleza tradicionales, y la ambigüedad cognitiva suscitan cierto misterio, distorsionan la percepción de la figura humana representada, potencian la sensación de desolación y sugieren la presencia de un mundo al que es ajeno toda humanidad (Rubinfien, 2005: 67). El espectador percibe que algo le quema y golpea y se ve obligado a descifrar el enigma que le propone esta “mujer de punzante inteligencia y gran sofisticación” (Rubinfien, 2005: 66). La imagen fotográfica pone en primer plano —y quizá de un modo violento— la visibilidad de la diferencia y de la otredad, fiel a la tendencia de la artista a fotografiar a seres portadores de un trauma, como si ella misma procurara testimoniar su sufrimiento psicológico o moral (Morris, 2008: 126, nota 291) y alcanzar su supervivencia (Goldin, 1997)³⁷. Estos personajes fotografiados, llamados “freaks”, que constituyen una representación fiel del lado oscuro de la vida, nacieron ya con su trauma (1972: 3). La semiótica texto-visual caricaturiza y distorsiona los límites de lo real e imprime a la narración un tono macabro y siniestro, propio de un universo terrorífico y absurdo. Escritora y fotógrafa diseccionan emocionalmente la vulnerabilidad del ser humano mientras lo liberan de toda impostura; alejadas de los artificios propios de cada manifestación artística, muestran un imaginario caracterizado por cierto primitivismo con el que pretenden representar a los seres humanos con gran veracidad. En una anotación del 5 de marzo de 2016 escribe Esteban Erlés³⁸:

³⁷ “She was obsessed with people in whom trauma was manifested, perhaps because her own crisis was so internalized. [...] In the end, all of Arbus’s work is a self-portrait, like that of most good photographers. But I feel hers goes even further, in that I see the motivating force of all the work as a quest to find a way to live in her own skin” (Goldin, 1997: 95, nota 133).

³⁸ Entrada de Facebook:

<https://www.facebook.com/patricia.erles/posts/pfbid0feLrMZqcUVg56UfnQJgDfYFoHFhraVj2TR6ioggCErmQzff5RHts6qzYAoPcDa7AI> [17/03/2023].

Hay una cualidad legendaria en los freaks, como si alguien te parara en un cuento de hadas y te preguntara una adivinanza.

Diane Arbus.

Yo hubiera querido decirlo así. Siento eso cuando miro a alguien que es apartado por el resto, como el cachorro defectuoso de la camada a quien la gata sacrifica por el bien de los demás gatitos. Cuando me tropiezo por la calle con uno de esos seres extraños que me fascinan y conmueven, de los que no puedo apartar la mirada por mucho que quiera, que me hacen sentir vergüenza y agradecimiento por mi vida de persona más o menos normal.

Siento justamente eso, que estoy parada frente a un espejo que me plantea un enigma. Que me tropiezo con el personaje de un cuento o un sueño que me pregunta algo con sus bondadosos ojos de monstruo llenos de una inmerecida confianza, inocentemente seguros de que podré resolver el acertijo.

Maldita Diane Arbus, gracias por darme las palabras exactas.



Imagen 10. "Tattooed Man at a Carnival", 1970. ©Diane Arbus

Superando la imagen que trazó Susan Sontag de Diane Arbus en el ensayo "Freak Show" como una "fría voyerista" que con sus fotografías combatía en el infierno el hastío de su existencia burguesa, y que ha llevado a considerarla como retratista de seres monstruosos, con los que expresa el deseo de violar su inocencia (Sontag, 2006), Philip Carrier contextualiza su producción en el marco del nuevo periodismo que se centraba en sujetos no convencionales³⁹. Fascinada por la "bella fealdad" y por la "dignidad aristocrática" de quien se sabe diferente, alejándose de la representación paternalista de los monstruos, mediante la frontalidad y la focalización visual Arbus los enfocó "con una lente que huía de la parodia o el pintoresquismo" en una sociedad "que los señala con la cruz de una peculiaridad que han de arrastrar para siempre como una pesada cadena"

³⁹ La estética de estos espectáculos que frecuentaba la elite cultural neoyorquina era sórdida y extraña, lo que gustó a los cultivadores del New Journalism, como Norman Mailer, Tom Wolfe o Truman Capote.

(Esteban Erlés, 2016), escrutinó su mirada inquisitiva y capturó de modo penetrante la expresión de angustia y dolor y resaltó su deformidad, obligando a que los retratados miraran fijamente a la cámara o adoptaran posturas forzadas y devolviéndoles así la dignidad que se les había arrebatado.

Patricia Esteban Erlés prolonga en sus microrrelatos esta condición traumática de la condición humana:

Yo sin monstruos no querría vivir. Directamente, ni querría escribir. A mí me parece que es el personaje más interesante de todos los que uno puede abordar. Porque no pensemos en un monstruo tipificado, el monstruo lo bueno que tiene es que puede ser mil. Un monstruo puede tener mil caras diferentes y dar todas mucho miedo, algunas veces te dan compasión. A mí me gusta del monstruo, sobre todo, la faceta de criatura marginal: el monstruo siempre es el otro. Y me gusta mucho el cambio de percepción que hay cuando cambia una sociedad cómo también cambia su visión del monstruo. Cómo el monstruo de la Edad Media no es el monstruo del siglo XIX ni es el monstruo contemporáneo; me gusta mucho esa versatilidad que tiene. Y me gusta mucho que del monstruo casi nunca sabemos nada. El monstruo es una especie de recipiente sobre el que todo el mundo puede opinar, al que todo el mundo puede temer, despreciar, pero pocas veces tenemos la visión del monstruo y eso me parece muy interesante. Es una criatura hermética y la vamos construyendo los demás, los aparentemente normales, o los que no cabíamos dentro de esa tipificación de monstruo (Esteban Erlés en Álvarez Méndez, 2016: 62).

La serialidad de las fotografías arbusianas sobre los *freaks* encuentra su paralelismo con la repetición del motivo del monstruo en la narrativa breve erlesiana. Ambas artistas muestran su fascinación por los sujetos que están fuera de lo común, transgreden los niveles ontológicos previsibles y rechazan las convenciones y convicciones tradicionales; captan el desarraigo y la irrevocable soledad, la rebeldía y la desilusión de quienes permanecen condenados a vivir estigmatizados y revelan su grandeza. Con su introspección artística Arbus y Erlés indagan sobre la conciencia social e individual del ser humano y exhiben los arquetipos de la cultura contemporánea; con su inquietud por la realidad reflejan a través de su producción la búsqueda de la identidad mediante la formulación y el empleo de categorías opuestas (orden/caos; centralidad/periferia; normalidad/anormalidad; perfección/imperfección; etc.), y el derrocamiento de los valores vigentes; dan entrada a lo divergente y heterogéneo, a lo extraño y anómalo y a lo que se desvía de la norma; fomentan el encuentro con la otredad y con la alteridad; en suma, normalizan y poetizan lo monstruoso con el fin de invitar al lector a que se enfrente a los miedos, mire de frente lo imperfecto y reflexione sobre la fragilidad humana.

Subyace en ambos discursos artísticos una poética de la distorsión y del desplazamiento, de la incertidumbre y del dolor. Conscientes de que la oscuridad puede quebrar al ser humano desde el nacimiento, con su fascinación por el misterio y por las sombras sus imaginarios dan entrada a lo inesperado e incomprensible y a lo inquietante y siniestro que quebranta la percepción habitual de lo real.

3. CONCLUSIONES

Como hemos observado, en el microrrelato hipermedial fotografía y literatura dejan de ser formas rivales y antagónicas (Perkowska, 2013: 17), pues se imbrican mutuamente. Las fotografías de Diane Arbus actúan como un espejo del que Patricia Esteban Erlés se nutre, pues reflejan una forma similar de contemplar la realidad y el cuestionamiento de la extrañeza y de la otredad.

Con sus propuestas artísticas ambas amplían los límites convencionales e incorporan en sus imaginarios a colectivos que en ocasiones son negados por la sociedad. A partir de seres humanos conocidos, mediante la creación de imágenes impregnadas de gran fuerza expresiva y el manejo de la distorsión, ambas colonizan nuevas experiencias estéticas e crean imaginarios insólitos a través de los cuales ofrecen respuesta a problemáticas sociales concretas y se aproximan “a lo terrible que se esconde bajo la posibilidad de existencia de esos horrores en nuestro mundo” (Álvarez, 2022: 128). Con el convencimiento de que la monstruosidad es una invitación a descubrir la alteridad del rostro humano y a contemplar la marginalidad para reconocerse en ella mediante la quiebra de los diques culturales, ideológicos o sociales, ambas artistas dejan que sea el lector espectador quien adopte la decisión moral acerca de las historias narradas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABELLO VERANO, A. (2019). “Cartografías de lo sobrenatural: Imaginería de terror gótico en la narrativa breve de Patricia Esteban Erlés”. *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura Españolas* 37, 31-49.
- ____ (2022). “El monstruo fantástico en la cuentística española reciente: hacia una tipología de sus variantes más exploradas”. *Bulletin of Spanish Studies* 99, 1129-1150. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1080/14753820.2022.2142019> [10/04/2023].
- ÁLVAREZ MÉNDEZ, N. (2016). “Conversación con escritores de la imaginación: Patricia Esteban Erlés, Alberto Chimal y Juan Jacinto Muñoz Rengel”. En *Territorios de la imaginación: poéticas ficcionales de lo insólito en España and México*, N. Álvarez Méndez, A. Abello Verano y S. Fernández Martínez (eds.), 51-68. León: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León.
- ____ (2019). “Domestic Horror and Gender: Conflicts in the Narratives of Patricia Esteban Erlés”. *Bulletin of Hispanic Studies* 96.6, 627-640.
- ____ (2022). “El discurso subversivo de Patricia Esteban Erlés en el contexto de lo fantástico feminista”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 31, 125-143. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/signa.vol31.2022.32226> [10/04/2023].
- ARBUS, D. (1971). “Five Photographs by Diane Arbus”. *Artforum* IX.9, 64.

-
- ____ (1972). *Diane Arbus*. Millerton: Aperture.
- ____ (2003). “Radio interview with Studs Terkel, 1968. Excerpted in Elisabeth Sussman and Doon Arbus. A Chronology”. En *Diane Arbus: Revelations*, 124. New York: Random House.
- BACHELARD, G. (1967). *La Poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France.
- BARTHES, R. (2002). *Variaciones sobre la escritura*. Barcelona: Paidós.
- BOSWORT, P. (1999). *Diane Arbus, una biografía*. Barcelona: Circe.
- CALVO REVILLA, A. (2012). “Delimitación genérica del microrrelato: microtextualidad y micronarratividad”. En *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*, A. Calvo Revilla y J. de Navascués (eds.), 15-36. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- ____ (2016). “Cartografía del microrrelato en red. Nuevos circuitos literarios (2000-2015)”. En *Historias mínimas. Estudios teóricos y aplicaciones didácticas del microrrelato*, E. Álvarez Ramos y M. Martínez Deyros (eds.), 55-94. Valladolid / New York: Cátedra Miguel Delibes.
- ____ (2017). “Microrrelato en red: intermedialidad y redes de interacción en la cultura textovisual. La obra de Juan Yanes y Araceli Esteves”. En *Con la Red / En la Red: creación, investigación y comunicación cultural y artística en la era Internet*, L. Bocanegra y A. García López (eds.), 78-106. Granada / Nueva York: Universidad de Granada / Downhill Publishing.
- ____ (2018a). “Institucionalización y canonización del microrrelato. Las revistas como espacio de creación, circulación y difusión del género”. En *Elogio de lo mínimo. Estudios sobre microrrelato y minificción en el siglo XXI*, 43-92. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.
- ____ (2018b). “Espectacularización barroca del ingenio en la Tuitertura. Microrrelato, mutaciones y otros textos marginales en Twitter”. En *Narrativas mutantes. Anomalía viral en los genes de la ficción*, M. Jacob y A. R. Posada (eds.), 222-239. Bucarest: Ars Docendi.
- ____ (2019a). “Microrrelato hipermedial: simbiosis e hibridación semiótica y proyección significativa”. En *Página y Pantalla: Interferencias microficciones*, T. Gómez Trueba y M. Martínez Deyros (eds.), 149-167. Gijón: Ediciones Trea.
- ____ (2019b). “Microrrelatos, microformas literarias y microtextualidades en la red hipermedial” En *Epifanías de la brevedad. Microformas literarias y artísticas en la red*, 9-16. Madrid: Visor Libros.
- ____ (2019c). “Lo siniestro y la subversión de lo fantástico en *Casa de muñecas*, de Patricia Esteban Erlés”. En *Pasado, presente y futuro del microrrelato hispánico*, M. Martínez Deyros y C. Morán (eds.), 113-132. Berlín: Peter Lang.
- ____ (2020a). “Claves del paradigma estético del microrrelato hipermedial”. En *Microrrelato hipermedial: aproximaciones teóricas y didácticas*, A. Calvo Revilla y E. Álvarez Ramos (eds.), 21-47. Berlín: Peter Lang.
-

- ____ (2020b). “El horror doméstico en la narrativa breve de Patricia Esteban Erlés y Shirley Jackson”. *Iberoromania. Revista Dedicada a las Lenguas y Literaturas Iberorrománicas de Europa y América* 92, 117-200.
- ____ (2020c). “Microrrelato hipermedial. Hibridismo artístico en la obra de Patricia Esteban Erlés”. *Co-herencia. Revista de Humanidades* 33.17, 101-131. Disponible en línea: <https://doi.org/10.17230/co-herencia.17.33.4> [10/04/2023].
- CHARRIER, P. (2012). “On Diane Arbus: Establishing a Revisionist Framework of Analysis”. *History of Photography* 36.4, 422-438. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1080/03087298.2012.703401> [10/04/2023].
- DÍEZ COBO, R. M. (2019). “Ecos góticos en el microrrelato contemporáneo español: una travesía en/tre orillas atlánticas”. *Microtextualidades. Revista Internacional de Microrrelato y Minificción* 5, 45-66.
- DYLAN, M. P. (2012). *Freaks. La historia del Circo Barnum*. Madrid: Nowtillus.
- ESTEBAN ERLÉS, P. (2008a). *Abierto para fantoches*. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza.
- ____ (2008b). *Manderley en venta*. Zaragoza: Tropo Editores / Universidad de Zaragoza.
- ____ (2010). *Azul ruso*. Madrid: Páginas de Espuma.
- ____ (2012). *Casa de muñecas*. Madrid: Páginas de Espuma.
- ____ (2016). “La dama de los monstruos”. *Heraldo de Aragón*, 24 de abril.
- ____ (2018a). “Entrevista a Patricia Esteban Erlés, de Gonzalo Jiménez Tapia”. *Microtextualidades. Revista Internacional de Microrrelato y Minificción* 3, 212-216.
- ____ (2018b). “Entrevista a Patricia Esteban Erlés”. En *Intrusas. 20 entrevistas a mujeres escritoras*, I. Touton (ed.), 273-278. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- ____ (2018c). *Las madres negras*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- ____ (2019). *Fondo de armario*. Zaragoza: Contraseña.
- ____ (2021). *Ni aquí ni en ningún otro lugar*. Madrid: Páginas de Espuma.
- ____ (2022). *El taller de terciopelo verde*. León: Eolas.
- GILBERT, S. Y SUSAN G. (2000 [1979]). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press.
- GOLDIN, N. et al. (1997). *Nan Goldin: in My Life* [DVD]. New York: Inner-Tube Video.
- GOLDMAN, J. (1974). “The Gap between Intention and Effect”. *Art Journal* 34.1, 30- 35.
- GROSS, F. (2012). *Diane Arbus's 1960s: Auguries of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- GUNTHER, A. Y POIVERT, M., eds. (2009). *El arte de la fotografía: desde los orígenes hasta nuestros días*. Barcelona: Lunwerg.
- HEVEY, D. (2013). “The Enfreakment of Photography”. En *The Disability Studies Reader*, L. J. Davis (ed.), 436-437. New York: Routledge.
- KAYSER, W. (2010). *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Madrid: La Balsa de la Medusa.

- McPERSON, H. (1995). "Diane Arbus's Grotesque 'Human Comedy'". *History of Photography* 19, 117-120.
- MIGUEL MURIEDAS, F. (2015). "Diane Arbus y el circo de extraños". *Herejía y Belleza. Revista de Estudios Culturales sobre el Movimiento Gótico* 3, 241-254.
- MODEL, L. (2010). *Lisette Model*. Madrid: Fundación Mapfre.
- MONEGAL, A. (1996). "La imagen fugaz: el rastro de la visualidad en la escritura". *Moenia* 2, 309-326.
- MORRIS, D. (2008). "The Backwards Man and the Jewish Giant. Mirrors of Traumatic Memory in the Late Photographs of Diane Arbus". En *Maven in Blue Jeans: A Festschrift in Honor of Zev Garber*, S. L. Jacobs (ed.), 125-134. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press.
- MUSILLI, J. (1989). *Going Where I've Never Been: The Photography of Diane Arbus* [VHS]. New: Camera Three Productions.
- NAVARRO ROMERO, M. R. (2009). "El microrrelato: género literario del siglo XXI". En *Narrativas de la posmodernidad: del cuento al microrrelato. Actas del XIX Congreso de Literatura Española Contemporánea*, S. Montesa (ed.), 461-474. Málaga: AEDILE.
- NEUMAN, A. (2001). "Callar a tiempo. El microcuento y sus problemas". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar – CELACP* 53, 143-55.
- OCAMPO RAMÍREZ, G. I. (2013). "De la monstruosidad a la alteridad en la obra de Diane Arbus". *Trilogía* 8, 9-28.
- PERKOWSKA, M. (2013). *Pliegues visuales: narrativa y fotografía en la novela latinoamericana contemporánea*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.
- ROAS, D. (2009). "Poe y lo grotesco moderno". *452F. Revista Electrónica de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 13-27. Disponible en línea: <https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/10732> [10/04/2023].
- ____ (2010). "La risa grotesca y lo fantástico". En *Espacios y tiempos de lo fantástico. Una mirada desde el siglo XXI*, P. Andrade, A. Gimber y M. Goicoechea (eds.), 17-30. Berna: Peter Lang.
- RUBINFIEN, L. (2005). "Where Diane Arbus Went". *Art in America* 93.9, 65-77.
- SÁNCHEZ APARICIO, V. (2013). "Horrores generacionales: visiones de la derrota en los relatos de Patricia Esteban Erlés y David Roas". *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico* 2, 201-221. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.55> [10/04/2023].
- SÁNCHEZ VILLADANGOS, N. (2015). "Lo fantástico frente a lo real y lo grotesco en los cuentos de Patricia Esteban Erlés". *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 23, 473-486. Disponible en línea: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201523769 [10/04/2023].

- SANDWEISS, M. A. (2007). "Image and Artifact: The Photograph as Evidence in the Digital Age". *Journal of American History* 94, 193-202.
- SCHIKEL, R. (1973). "The Art of Diane Arbus". *Commentary* 55.3, 73-75.
- SEKULA, A. (1978). "Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)". *The Massachusetts Review* 19.4, 859-883.
- SIMÓ COMAS, M. (2021). "Alegorías de lo femenino en las narrativa breve e hiperbreve de Patricia Esteban Erlés". *Microtextualidades. Revista Internacional de Microrrelato y Minificción* 10, 18-34.
- SONTAG, S. (2006 [1973]). *Sobre la fotografía*, trad. Carlos Gardini. México: Alfaguara.
- SOUGEZ, M., L., coord. (2007). *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra.
- SCHULTZ, W. (2011). *An Emergency in Slow Motion: The Inner Life of Diane Arbus*. Bloomsbury: Kindle.



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: 03/12/2022

Fecha de aceptación: 13/04/2023

**DE LA INTERTEXTUALIDAD A LA HIPERMEDIALIDAD: EXPANSIÓN,
CONVERGENCIAS Y MUTACIONES DEL MICRORRELATO MEXICANO
EN LA SEMIOSFERA DIGITAL¹**

FROM INTERTEXTUALITY TO HYPERMEDIALITY: EXPANSION,
CONVERGENCIAS AND MUTATIONS OF MEXICAN SHORT-SHORT STORY
IN THE DIGITAL SEMIOSPHERE

Ángel ARIAS URRUTIA
Universidad CEU-San Pablo Madrid
aarias@ceu.es

Miguel Ángel DE SANTIAGO MATEOS
Universidad CEU-San Pablo Madrid
masanti@ceu.es

Resumen: El proceso de expansión y consolidación del microrrelato en internet puede ser considerado como uno de los fenómenos destacados, dentro de la incorporación de la literatura a las dinámicas propias de la semiosfera digital. En esta investigación se analizan las convergencias entre algunos rasgos caracterizadores del género y el ecosistema mediático en el que se expande, así como las metamorfosis simbióticas a las que da lugar la condición hipermedial del ciberespacio. Finalmente, se estudia el desarrollo de estos procesos en la minificción mexicana.

Palabras clave: Semiosfera digital. Microrrelato. Minificción. Hipermedialidad. México.

Abstract: The expansion and consolidation of the flash-fiction on the Internet can be considered as one of the outstanding phenomena within the incorporation of literature into the dynamics of the digital semiosphere. This research analyzes the convergences between some characteristic features of this genre and the media ecosystem where it is spread, as well as the symbiotic metamorphoses to which the hypermedial condition of cyberspace gives rise. Finally, the development of all these processes in Mexican flash-fiction is studied.

Keywords: Digital semiosphere. Short-short story. Flash fiction. Hypermediality. Mexico.

¹ Esta investigación forma parte de la actividad desarrollada por el grupo GIR Consolidado: “Microrrelato hipermedial y otras microformas literarias. Paradigma estético de la cultura texto-visual en la red” (MiRed), de Universidad San Pablo-CEU (G20/3-02).

1. LA SEMIOSFERA DIGITAL: UN NUEVO ECOSISTEMA COMUNICATIVO

La prolongada y aguda transformación que ha traído consigo el cambio mediático, como consecuencia del desarrollo de las tecnologías de la información y la comunicación, ha alcanzado a todos los ámbitos de la vida social, incluidas sus dimensiones más personales (Leone, 2019). Y, como es lógico, ha tenido una honda proyección en el conjunto de las prácticas e instituciones culturales. Tal proceso ha dado lugar a una revitalización de los estudios centrados en el análisis de la evolución mediática, desde una concepción holística, que halla sus raíces en las aportaciones derivadas de las investigaciones enmarcadas bajo la común metáfora de Ecología de los Medios. Como ha recordado recientemente Scolari, la orientación de estos trabajos se ha focalizado en dos interpretaciones complementarias:

La concepción ambiental considera a los medios como un ambiente que envuelve a los sujetos y modela su sistema cognitivo y perceptivo.

La versión intermediática de la metáfora apunta a las interacciones entre los medios y los analiza como si fueran especies dentro de un ecosistema (2022: 7).

Esta doble vertiente, sin caer en el determinismo tecnológico, incita a repensar los vínculos y la compleja red de relaciones que se articulan entre los hallazgos técnicos, los dispositivos comunicativos que de estos se derivan, sus usos sociales, efectos e interacciones. No es extraño entonces que, dentro de tan vasto territorio, se haya producido un acercamiento desde los estudios del ecosistema mediático hacia la perspectiva propia de la semiótica de la cultura —y viceversa— (González y Serra, 2022: 9-10). En este marco y como expresión de la emergencia y afianzamiento de un subsistema comunicativo en expansión, se ha acuñado el concepto de semiosfera digital, a través del cual es posible discernir:

[...] las operaciones de una esfera extendida, interactiva, interconectada, en evolución, pero autónoma, en donde “conjuntos de artefactos, entidades biológicas y seres humanos... procesan energía e información” a un ritmo acelerado (Hartley, Ibrus y Ojamaa, 2020: 254; traducción nuestra).

En efecto, desde el surgimiento de internet y, más aún, a partir del desarrollo de la Web 2.0, que supuso la transformación de los antaño consumidores o receptores de la oferta mediática en verdaderos prosumidores, se ha ido expandiendo esta laberíntica red de comunicaciones, dando lugar, incesantemente, a intercambios de informaciones, bienes y servicios, interacciones personales y colectivas, y producción de significados. El ciberespacio se ha configurado como un complejo sistema que parece replicar, con precisión casi pasmosa, una de las imágenes más célebres de Lotman, utilizada para dar

cuenta de la heterogeneidad estructural propia de los procesos dinámicos del universo semiótico:

Imaginémonos la sala de un museo en la que en las diferentes vitrinas estén expuestos objetos de diferentes siglos, inscripciones en lenguas conocidas y desconocidas, instrucciones para el desciframiento, un texto aclaratorio para la exposición redactado por metodólogos, esquemas de las rutas de las excursiones y las reglas de conducta de los visitantes. Si colocamos allí, además, a los propios visitantes con su mundo semiótico, obtendremos algo que recordará un cuadro de la semiosfera (Lotman, 1996: 16).

Ciertamente, dentro de esta amplísima estancia museística, a la que se ha denominado semiosfera digital, edificada a través de la reificación obrada por un complejo entramado codificador de base binaria y ordenada a golpe de algoritmos, es posible reconocer los componentes fundamentales de la concepción lotmaniana, que permiten abordar una comprensión semiótica de la vida social de la cultura. Pero, como ha enfatizado Bankov, resulta igualmente importante subrayar las especificidades generadas en este nuevo entorno comunicativo, a fin de obtener un análisis más preciso de los procesos innovadores que desde él se están produciendo y que intervienen, de forma decisiva, en la conformación de una cultura digital (Bankov, 2022: 6-18).

Como fruto de esa exploración, se han revelado factores altamente interesantes, que invitan a una reflexión crítica. Piénsese, por ejemplo, en la creciente mercantilización que ha acompañado no solo a la explotación de los canales y recursos generados por el nuevo ecosistema comunicativo, sino a la de sus propios usuarios/productores (Bankov, 2022). Y qué decir de la paradójica tensión generada ante el ensanchamiento de las vías para entablar un intercambio dialógico y la tendencia a establecer nuevas murallas comunitarias —internas o externas—, por parte “de mónadas a la vez sedientas de singularidad y frustradas en sus proyectos de identidad” (Leone, 2020: 226).

Más allá, no obstante, de estos y otros elementos que nos alejan de una ingenua asunción de la utopía tecnológica, lo cierto es que el desarrollo de la semiosfera digital ha traído consigo la emergencia de nuevas formas de comprender y relacionarnos con la realidad, de interactuar socialmente, de producir y modelar significados. Se han generado, consecuentemente, nuevas prácticas discursivas y se han modificado o intensificado otras ya existentes. Y, como es lógico, esta *explosión cultural* ha alcanzado una amplia reverberación en el campo de la creación literaria. De manera muy sintética lo formula Vicente Luis Mora al inicio de su reciente monografía, dedicada a indagar en las transformaciones que la revolución digital está imprimiendo en la literatura, y que él engloba bajo la sugerente denominación de *escrituras a la intemperie*:

Es, más bien, un conjunto abierto de prácticas —tanto creativas como editoriales y críticas— algunas de ellas existentes antes de la red —pero potenciadas por esta—, que cuestionan modelos tradicionales, tanto de escritura como de presencia en el campo literario (Mora, 2021: 15-16).

2. EL MICRORRELATO HIPERMEDIAL: EXPANSIÓN, CONVERGENCIAS Y MUTACIONES DEL CUARTO GÉNERO NARRATIVO²

Uno de los fenómenos destacados, dentro del rico conjunto de manifestaciones que ha generado la integración de lo literario en la cultura digital, lo ha constituido la proliferación de las diversas formas minifccionales y, de modo muy particular, del microrrelato:

Si bien estas microformas narrativas literarias han irrumpido con gran vitalidad en las últimas décadas del siglo XX, no cabe duda de que, aprovechando el auge de las TIC y de la cultura digital (utilización masiva de aparatos móviles, redes sociales, etc.) y sus nuevas funcionalidades (estructura de la información, soporte, modos de lectura, usabilidad, etc.) tanto el microrrelato, con su brevedad y fractalidad, como las diversas formas minifccionales están fortaleciendo su presencia en el espacio virtual a lo largo del siglo XXI (Calvo Revilla, 2018: 10).

Si ya en 2004, Zavala presagiaba que la literatura hiperbreve podría llegar a ser “la escritura más característica del tercer milenio” (70); antes de que hubieran transcurrido diez años, otro de los destacados estudiosos del género apuntaba como probable que el microrrelato hubiera hallado “en internet su hábitat natural” y, de hecho, reconocía que “buena parte de las piezas que se escriben hoy en día está dándose a conocer a través de las bitácoras, espacio donde ha conquistado un medio propicio para su difusión” (Valls, 2010: 13).

2.1. Hiperbrevedad en la cultura del instante

Como ha puesto de manifiesto Delafosse (2013), son varias las razones que explican este extraordinario maridaje entre el microrrelato y las condiciones propias de la difusión y recepción de contenidos en la red, así como su convergencia con las prácticas comunicativas que en ella se han ido asentando. De entre ellas —no por obvia, menos importante— ha de subrayarse, primeramente, la misma hiperbrevedad, la seña de identidad más visible del género, que coincide con la instantaneidad característica de la temporalidad contemporánea y que se proyecta en las diversas extensiones que el entorno tecnológico pone al alcance de sus prosumidores:

Dentro del nuevo arte narrativo que supone la era digital, el microrrelato es el género idóneo para la cibercultura y su presencia es predominante en foros, blogs, revistas digitales y páginas web de literatura. Un cibernauta no suele permanecer en una página web más de cinco minutos. Así pues, no es de extrañar que en la red domine la literatura

² La expresión *cuarto género narrativo* está extraída de la antología elaborada por Irene Andres-Suárez (2012).

breve, ya que la narrativa extensa no se lee en internet por razones de tiempo y espacio (Navarro Romero, 2014: s. p.).

No obstante, como advierte Delafosse, esta aparente inmediatez, que cabría adjudicar a su mínima extensión, oculta la verdadera naturaleza de la lectura que un buen microrrelato exige pues, siguiendo la metáfora del iceberg, su rica configuración interna “se extiende debajo de la superficie de las palabras gracias a la elipsis, la ambigüedad, la polisemia, la sugerencia, la elocuencia de lo no dicho”. De tal manera que, “para descubrir lo sumergido, es imprescindible la relectura” (Delafosse, 2013: 72-73).

2.2. Una red de interconexiones textuales

En segundo término, hemos de referirnos a otra de las cualidades que el microrrelato tiende a enfatizar: la intertextualidad (Rojo, 2013; Gómez Trueba, 2016; Alonso Fernández, 2019). Nos encontramos aquí con una característica que acompaña al género desde su mismo origen:

El texto se vuelve un punto no de encuentro, sino de bifurcación de los caminos, el lugar de la urdimbre sobre una trama de voces deslocalizadas y relocalizadas que, fundamentalmente, desmontan el Monumento y dejan sobre la página el barro de los pies, parafraseando a Severo Sarduy (Minardi, 2013: 38-39).

Esta intertextualidad ha hallado en la semiosfera digital extraordinarias sinergias. Delafosse apunta algunas de ellas: la aparición encadenada de variaciones sobre un mismo tema o a partir de un mismo texto; el recurso a los enlaces para vincular diversos microrrelatos que, de esta manera, plantean al lector el reto de descubrir y explorar sus relaciones intertextuales; o la composición de series, a través de este mismo sistema (Delafosse, 2013: 73-74). A ello podríamos agregar el uso de las etiquetas que pueden servir para integrar conjuntos fractales en la propia producción de un autor y que cumplen también una función de integración *transtextual*, dentro de la galaxia de publicaciones, literarias o no, que se suceden vertiginosamente en las redes sociales (Saavedra, 2014: 79-81; Gatica Cote, 2021: 148-49).

En efecto, las diversas formas de escritura y procesamiento textual en el medio electrónico han venido a reforzar lo que, tanto desde el campo teórico como en las mismas prácticas creativas, se ha ido configurando como uno de los rasgos característicos de la cultura contemporánea. En las últimas cuatro décadas, el mismo concepto de texto, como unidad primaria de toda experiencia literaria, se ha visto radicalmente transformado: desde una concepción cerrada, estable y lineal —heredera de las aportaciones teóricas del estructuralismo y el formalismo—, hacia un enfoque abierto y rizomático, como espacio dinámico generado por una red de encuentros —así lo han ido mostrando las diversas aproximaciones a lo intertextual—, y generador asimismo de una poliédrica malla de intervenciones: lecturas e interpretaciones, apropiaciones, reescrituras y remediaciones

—que, a partir de las teorías de la recepción, han suscitado creciente interés en los estudios críticos—.

Si puede decirse que, en realidad, estas cualidades ya se hallaban presentes en la génesis y desarrollo que ha caracterizado a la vida de los textos literarios, no resulta menos cierto que la hipertextualidad propia de la cultura digital (Scolari, 2008: 83-87) ha intensificado enormemente estos fenómenos intertextuales y de “apropiación recontextualizadora”, hasta el punto de conducir a una “estética del reciclaje” que, como apunta Gómez Trueba (2020: 32), “habita en la red, pero también en las entrañas de la narrativa actual”.

2.3. De la lectura colaborativa a la lectoescritura

En esta apretada enumeración de convergencias, una tercera pieza imprescindible la constituye el carácter interactivo que acompaña a las diversas formas comunicativas habilitadas por los medios digitales. Para Mora, este es un punto clave dentro de las mutaciones que ha traído consigo la incorporación de las prácticas literarias a las dinámicas propias del ciberespacio:

La conexión masiva entre productores y receptores de textos es un fenómeno al que nos hemos acostumbrado con tanta facilidad que no valoramos la profunda transformación que ha supuesto en la circulación de la literatura, sus ámbitos de influencia y la dinámica de las *respuestas* (Mora, 2021: 148; énfasis del autor).

Ahora bien, en qué sentido puede decirse que el microrrelato contiene ya o, al menos, presenta potencialmente este carácter interactivo. En primer lugar, y de manera aún más consustancial que en el caso de la intertextualidad, la misma poética del género extrema la condición participativa de la recepción, para dotar de pleno sentido o, mejor, de pluralidad de sentidos a estas miniaturas narrativas. Hasta tal punto adquiere relevancia el papel interpretativo de la lectura en la configuración del microrrelato contemporáneo que, como ha mostrado Gómez Vázquez, son numerosos los casos en que, sin que pueda percibirse una *textualidad narrativa*, la narratividad comparece únicamente como efecto de lectura de estas *microficciones* (Gómez Vázquez, 2018a: 496).

Tal rasgo, al penetrar el género en las prácticas propias del territorio digital, adquiere, además, una visibilidad inmediata. Las formas que puede presentar son de muy variada índole: desde la mera expresión de complacencia o desagrado; pasando por el uso de las distintas modalidades de reenvío y difusión, o la elaboración de un comentario valorativo; hasta presentar la reescritura del mismo texto; o incluso, dar lugar a la creación de un nuevo microtexto, como réplica. Todas estas acciones son habituales en una de las principales vías de difusión del microrrelato: la blogosfera (Bustamante Valbuena, 2012: 233-246; Calvo Revilla, 2016: 67-87; Pujante Cascales, 2017; Carrillo Martín, 2018; Arias Urrutia, 2019). Esta tuvo como manifestación primordial, en un principio, las bitácoras de autor y algunos blogs colectivos; pero, como tendremos ocasión de constatar

para el caso de la minificción mexicana, ha ido adquiriendo un mayor desarrollo mediante el uso de las redes sociales por parte de los escritores, en lo que Escandell Montiel (2014: 108) describe como microblogueo y nanoblogueo.

En segundo término, la interactividad también guarda relación con el microrrelato y su historia, en otro sentido. Desde sus mismos orígenes, el cultivo de la minificción estuvo vinculado a la formación de grupos, revistas y talleres, tal vez debido a cierto carácter marginal y rebelde, frente a manifestaciones de la expresión literaria más canónicas entonces. Así puede percibirse en la protohistoria del género, donde comparece en publicaciones de jóvenes autores herederos de la revolución estética del modernismo y promotores, a su vez, de las sucesivas oleadas vanguardistas. Piénsese, por ejemplo, para el caso de México, en las aventuras editoriales de los ateneístas: Torri, Reyes y Silva y Aceves (Perucho, 2006: 144-148; Acosta, 2010: 43-48); y de forma análoga en España, los proyectos liderados por Juan Ramón (Ródenas de Moya, 2009: 77-82; Hernández Hernández 2013: 161-169), o la difusión de las formas microtextuales en diversas publicaciones, bajo el impulso de Gómez de la Serna (Hernández Hernández, 2013: 238).

Posteriormente, centrándonos ya únicamente en la minificción mexicana, no puede dejar de mencionarse la extraordinaria tarea llevada a cabo por Arreola para la consolidación del género, no solo a través de su obra, sino mediante la práctica tallerística y distintas iniciativas editoriales (Perucho, 2009: 224-226; Mata, 2017). Y, junto a ello, debe recordarse la imprescindible función difusora desarrollada por Edmundo Valadés, a través de *El Cuento. Revista de imaginación*, con su sección específica dedicada a la minificción, “Caja de sorpresas”, y con su “Concurso Permanente de Cuento Brevísimos” (Perucho, 2009: 66-67). Su influencia trascendería las fronteras del territorio mexicano y, a lo largo de los treinta y cinco años de vida (1964-1999), fue contribuyendo al conocimiento del microrrelato en el amplio espacio de las letras hispánicas, al tiempo que se convirtió en una auténtica cantera de nuevos cultores de la minificción en español.

Es muy interesante constatar cómo en esta publicación en papel se entrelazaban ya un conjunto de prácticas que hoy, integradas en el medio digital, perviven como características de las comunidades cibernéticas, congregadas en torno a una común pasión por las microtextualidades literarias. Así, a través del amplio análisis que ofrece Gómez Vázquez, puede comprobarse cómo los sucesivos ejemplares fueron configurando una enciclopédica antología de textos minificcionales. Además, *El Cuento...* facilitó un espacio que dotó de visibilidad a voces nuevas; instauró un verdadero taller virtual de escritura, por medio de la correspondencia epistolar; construyó, en consecutivos textos, un desarrollo teórico sobre las claves poéticas de la hiperbrevedad; y tejió una red de afinidades colectivas, a través de la lúdica participación en los concursos (Gómez Vázquez, 2018b: 385-462). Ahora bien, tal y como se pudo observar en un trabajo anterior, la minificción mexicana difundida a través de la red, además de adoptar esta misma cultura colaborativa y las acciones que la acompañan, ha intensificado notablemente tales flujos de intercambio, dada la extraordinaria interactividad que en este ecosistema comunicativo se propicia (Arias Urrutia, 2018: 153-157).

2.4. Mutaciones simbióticas: el microrrelato hipermedial

Una vez transitadas las sinergias producidas entre las dinámicas propias del ecosistema digital y esta *estética de la elipsis*, en la que se extreman los mecanismos de la brevedad narrativa, las ramificaciones intertextuales y la interpelación a una recepción activa (Andres-Suárez, 2010: 49-104); estamos en condiciones de abordar un último aspecto en esta relación. Nos referimos al contagio y transformación que la condición *hipermediática* de la semiosfera digital ha proyectado sobre la creación literaria y, más específicamente, sobre el género del microrrelato. Para ubicarnos conceptualmente, conviene acudir a la definición que aporta Scolari del término hipermediación, como un conjunto de:

[...] procesos de intercambio, producción y consumo simbólico que se desarrollan en un entorno caracterizado por una gran cantidad de sujetos, medios y lenguajes interconectados tecnológicamente de manera reticular entre sí. [...] No estamos simplemente haciendo referencia a una mayor cantidad de medios y sujetos sino a la trama de reenvíos, hibridaciones y contaminaciones que la tecnología digital, al reducir todas las textualidades a una masa de bits, permite articular dentro del ecosistema mediático (Scolari, 2008: 113-114).

La atención a los procesos semióticos que se originan a partir de esta red de interconexiones tecnológicas ha abierto una nueva dirección en los estudios de la minificción. No se trata ya únicamente de analizar un fenómeno cuantitativo relevante, ni de explorar las vías que han conducido al microrrelato desde una cierta posición marginal o periférica, hasta la popularidad y el reconocimiento de los que goza actualmente. Esta *microexplosión cultural*, impulsada por su excelente adaptación a las formas comunicativas emergentes, supone también que “la propia microtextualidad, y dentro de ella el llamado microrrelato, han adquirido en ese proceso nuevas cualidades: sin duda el género se ha resignificado en su nuevo contexto en red” (Gómez Trueba, 2020: s. p.).

A los fenómenos de hipertextualidad e hiperconectividad debemos sumar, ahora, las posibilidades de reconfiguración estructural que se ven propiciadas por la multimedialidad —integración de diversos medios en un mismo entorno—, y la correspondiente intermedialidad —los entrecruzamientos facilitados por dicha integración—. Este conjunto de procesos da lugar a múltiples metamorfosis del género, ya de por sí proteico, que bien pueden reunirse bajo la común denominación de *microrrelato hipermedial*, acuñada por Calvo Revilla (2019a: 151).

Como expresión artística del tiempo presente, el microrrelato inmerso en el ciberespacio participa de la preeminencia que ha adquirido la cultura audiovisual y de la combinación de códigos y medios que, dada la expansión de las tecnologías digitales, ha pasado a formar parte de las prácticas comunicativas cotidianas. De esta forma, como tendremos ocasión de comprobar en algunos de los ejemplos extraídos de la minificción mexicana, asistimos a la emergencia de diversos tipos de intermedialidad entre microtextos e imágenes, que, en su grado de integración más aguda —lo que Rajewski

clasifica como “combinación de medios” (Rajewski, 2020: 442)—, llegan a constituir una unidad textovisual.

De nuevo, cabe decir que esta tendencia se hallaba ya presente en los mismos inicios de la minificción contemporánea. Así, junto al carácter intensificador de la intertextualidad temática y formal, que facilitó su hibridación con muy variadas formas discursivas (Andres-Suárez, 2010: 82-104); desde sus orígenes, el microrrelato se vio contagiado también por una *interartisticidad* proveniente del movimiento modernista, que sería intensificada y ampliada con la llegada de las vanguardias históricas (Arias Urrutia y De Santiago Mateos, 2021: 89-94).

No obstante, si atendemos al tipo de interrelación que se establece en estos *microrrelatos analógicos*, en la mayor parte de los casos no se produce la fusión intermedial que resulta tan frecuente en el ciberespacio. Aquella responde, habitualmente, a una de estas tres posibilidades —o a alguna de sus combinaciones—:

- Una vinculación temática, en la que el microargumento narrativo despliega alguna situación relacionada con el campo artístico, como puede apreciarse en este microrrelato de Édgar Omar Avilés:

EL CUADRO

De la galería todo quedó reducido a ceniza: aun las puertas, las vigías del techo, las estatuas y el decrepito velador. Pero se salvó un pequeño cuadro, donde estaba pintado el incendio (Avilés, 2007: 155).

- La evocación de una obra, un autor o un estilo, como en esta genial greguería micronarrativa de Ramón: “Los pinceles hacen cosquillas a los cuadros. El pincel de Leonardo hizo sonreír a la Gioconda para toda la eternidad” (Gómez de la Serna y Madoz, 2009: 145).
- Una imitación de los medios o estructuras propias de otras artes, como en esta *fotografía textual* de Guillermo Samperio:

FOTOGRAFÍA

A Guadalupe y Alejandro González Durán

En la esquina se detienen dos vws conducidos por mujeres. Algo se dicen de una ventanilla a otra mientras el semáforo se pone rojo. Se abre la portezuela del vw de la derecha, asoma una pantorrilla joven, tensa, bienformada, se apoya en un pie que se apoya en el pavimento. Aparece la mitad de una mujer. Del otro vw surge una mano delgada, rubia, limpia, joven también, sosteniendo una caja de cigarros. La de la pantorrilla toma uno, dice algo, mete su mitad de cuerpo y cierra la puerta; la de la mano mete la mano mientras la mueve como diciendo adiós. El semáforo se pone verde, el vw de la izquierda arranca y da la vuelta; el otro se va derecho. Suena un claxon (Samperio, 1986: 117).

Como puede observarse, las tres formulaciones se hallan enmarcadas dentro del tercer tipo de intermedialidades, que Rajewski clasifica como *referencias intermediales*, donde

materialmente únicamente hay un medio que refiere a otro (Rajewski, 2020: 443). Noguerol Jiménez, por su parte, nos permite ver cómo, previamente a la eclosión de la escritura digital, pueden encontrarse algunos casos de hibridación; es decir, de verdadera fusión de medios, en algunos soportes y géneros, como los libros ilustrados y las microhistorias gráficas (Noguerol Jiménez, 2008, 198-206). Pero este procedimiento, al integrarse la minificción en la intermedialidad propia de la cultura digital, se ha visto multiplicado, hasta convertirse en una práctica creativa muy frecuente.

Por último, Calvo Revilla también menciona los procesos de remediación, en los que se produce la trasposición de un medio —en nuestro caso, el texto escrito— a otro. Rajewski los clasifica como pertenecientes a un tipo específico de relación intermedial (2002: 457). En el próximo apartado, al analizar algunas de las tendencias de la minificción mexicana, podremos observar que, en efecto, junto a la frecuente combinación de microtextos e imágenes, también se halla presente esta traslación de las miniaturas escritas al medio sonoro o al audiovisual.

3. TENDENCIAS E HIPERMEDIACIONES DEL MICRORRELATO MEXICANO EN LA SEMIOSFERA DIGITAL

Una vez que hemos analizado, de manera general, las convergencias y transformaciones que el encuentro entre la hipermediación del ecosistema mediático y el microrrelato han generado, el objetivo de este apartado final es ofrecer una muestra de cómo estos fenómenos comparecen dentro del enorme desarrollo que ha experimentado la minificción mexicana, a través de su propagación por la red. Comenzaremos por abordar la potencia expansiva que la interconexión hipermedial ha supuesto para el género, para posteriormente atender a los fenómenos de hipertextualidad, intermedialidad y remediación, con sus consecuentes metamorfosis simbióticas.

3.1. Una expansión que no cesa

Desde sus orígenes, en los inicios del siglo pasado, y a lo largo de su paulatino desarrollo, las letras mexicanas han desempeñado un papel central en la consolidación del microrrelato contemporáneo. En primer lugar, a través del impulso creativo representado por algunos de sus principales cultores: Torri, Reyes, Campobello, Arreola, Monterroso, Garrido, Samperio, de la Colina, Avilés Fabila, Monsreal... También, mediante la generación de eficaces vías para su difusión, que ya hemos mencionado. Y, asimismo, en lo que se refiere a su asentamiento como *institución* literaria, a través de la pionera labor crítica y teórica desempeñada por Luis Leal y el propio Valadés, que se ha visto continuada por las fundamentales aportaciones de Zavala y Perucho.

La proliferación que ha adquirido el género en las dos últimas décadas —impulsado por su extraordinaria incorporación a la cultura digital emergente— se ha proyectado

también, de una manera muy intensa sobre esta rica tradición. Para poder constatarlo, aportamos los datos que hemos ido recabando en los cinco últimos años.

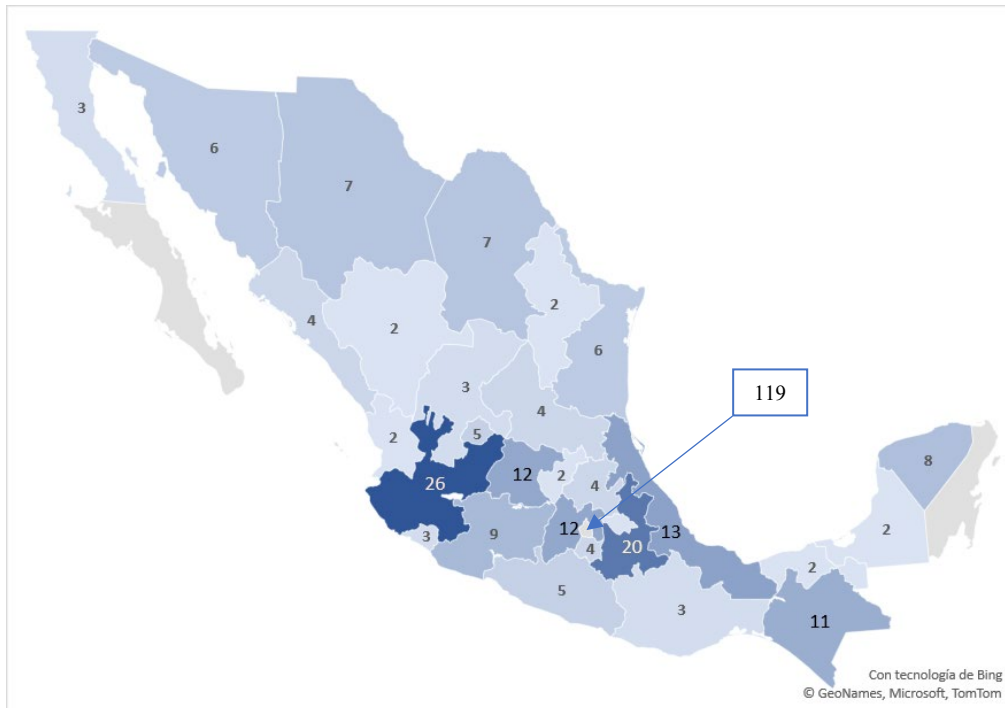


Gráfico 1. Distribución geográfica de los autores por Estado: 119 (CMX); 26 (JAL); 20 (PUE); 13 (VER); 12 (GUA, MEX); 11 (CHP); 9 (MIC); 8 (YUC); 7 (CHH, COA); 6 (SON, TAM); 5 (AGU, GRO); 4 (HID, MOR, SLP, SIN); 3 (BCN, COL, OAX, ZAC); 2 (CAM, DUR, NAY, NLE, QUE, TAB, TLA).

Respecto al número de creadores, en una primera aproximación llevada a cabo en 2017, pudimos fijar una base de datos que estaba conformada por un total de 202 cultores del género en México (Arias Urrutia, 2018: 175-186). Posteriormente, hemos ido ampliando este rastreo. En la última actualización, realizada en junio de 2022, el número total de registros alcanza ya la cifra de 327 escritores. Como puede verse en el Gráfico 1, se hallan representados todos los Estados del país, con las excepciones de Baja California Sur y Quintana Roo. Junto a los 119 autores localizados en la Ciudad de México, sobresalen Jalisco y Puebla, con 26 y 20, respectivamente; al tiempo que Veracruz, el Estado de México, Guanajuato y Chiapas superan el número de diez. Así, aunque la capital siga aglutinando una alta proporción de la actividad creativa minificcional —36% del conjunto—, puede apreciarse su amplia penetración por todo el territorio mexicano. Debe destacarse, además, que todos estos narradores han sido localizados en la red, a través de antologías digitales, podcasts, vídeos, blogs, redes sociales, revistas y sitios web. Por supuesto, esto no implica que necesariamente tengan o hayan tenido una presencia activa en internet —basta con considerar las fechas de fallecimiento de los primeros de ellos—; pero sí que, en todos los casos, hay huellas digitales de su obra.

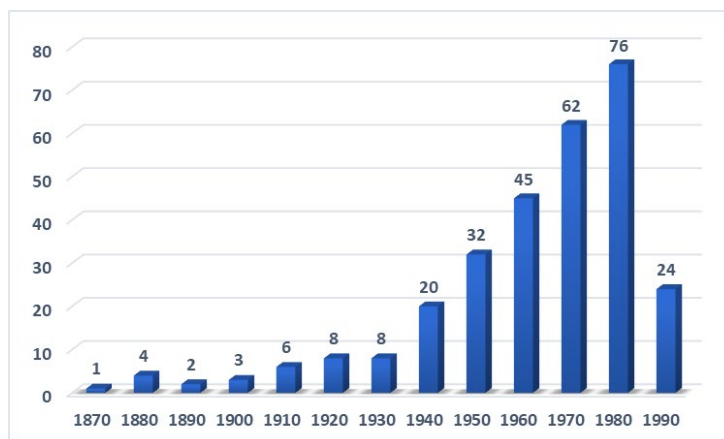


Gráfico 2. Autores de la minificción mexicana por décadas.

En el Gráfico 2, hemos establecido una distribución por décadas, atendiendo a la fecha de nacimiento, en aquellos casos en que nos ha sido posible obtenerla. Esta información permite observar un crecimiento exponencial del número de escritores, en los periodos más recientes. Si ya se percibe un primer impulso notable, a partir de los nacidos en los años cincuenta, se produce un salto significativo en las generaciones de los 70 y 80; es decir, precisamente en aquellos que alcanzaron su madurez creativa, o dieron sus primeros pasos como escritores, durante el periodo en que tuvo lugar el fenómeno de la digitalización global. El último grupo aglutina a los más jóvenes, quienes, como es lógico, apenas están comenzando a darse a conocer, lo que explica que su representación aún no sea muy numerosa.

Otro aspecto que merece ser destacado es que esta expansión en el tiempo ha ido acompañada de una creciente presencia y visibilidad de las escritoras. De ahí el interés de combinar la división por géneros, con su distribución temporal (Gráfico 3). Puede apreciarse cómo la inferioridad numérica de las primeras décadas gira hacia una posición de igualdad, a partir de la promoción de autoras nacidas en los años 60, y adquiere una ligera superioridad posteriormente. Por último, en el cómputo global, de los 327 registros incluidos en la base de datos, 172 corresponden a hombres (53 %) y 155 a mujeres (47%).

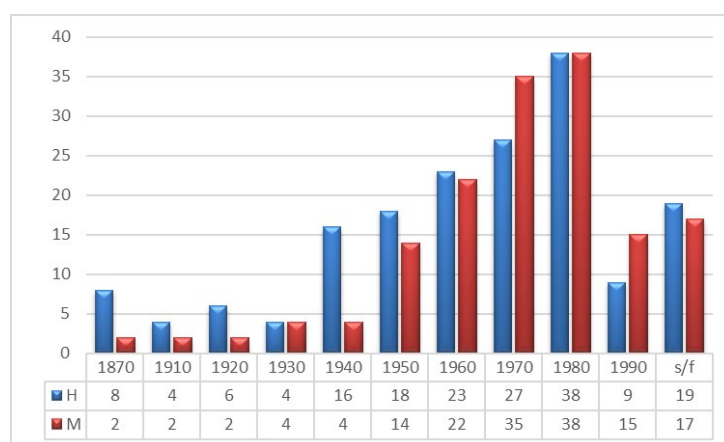


Gráfico 3. Escritores por género.

Al estudio de este proceso hemos dedicado una reciente investigación (Arias Urrutia, 2022). Para no reiterar lo allí dicho, simplemente enunciaremos aquí algunas de las conclusiones extraídas. Así, si bien es cierto que —como ha estudiado Rodríguez— la primera gran incorporación de escritoras mexicana a la práctica minificcional se produce durante los años 90, en los que se inicia el “auge del género” (Rodríguez, 2014: 14); este se ha visto significativamente incrementado más recientemente y a él han contribuido, de forma decisiva, las vías de creación, difusión e interrelación abiertas por los cauces hipermediales del ecosistema digital. Al comparar la proporción entre escritores y escritoras de la minificción mexicana que ofrece la última actualización de la base de datos, con la que obtuvimos en su primera elaboración, el resultado es más que elocuente: de los 202 registros fijados entonces, tan solo el 26 % (53) correspondía a escritoras, frente al 47 % actual (155). ¿Qué es lo que ha ocurrido? Sencillamente, que la última década bien puede considerarse como un periodo dorado para la minificción en español escrita por mujeres.

En el caso particular de México, basta con acudir al reciente estudio de Perucho (2021), para comprobar el salto que han significado los últimos diez años, en lo que se refiere a la publicación de libros de microrrelatos de autoras mexicanas, tanto en papel como en formato electrónico. A partir de la información por él proporcionada, hemos elaborado un gráfico comparativo, donde bien puede apreciarse tal hecho (Gráfico 4): ¡solo en los doce últimos años se han publicado 61 obras!, frente a las 41 de los precedentes.

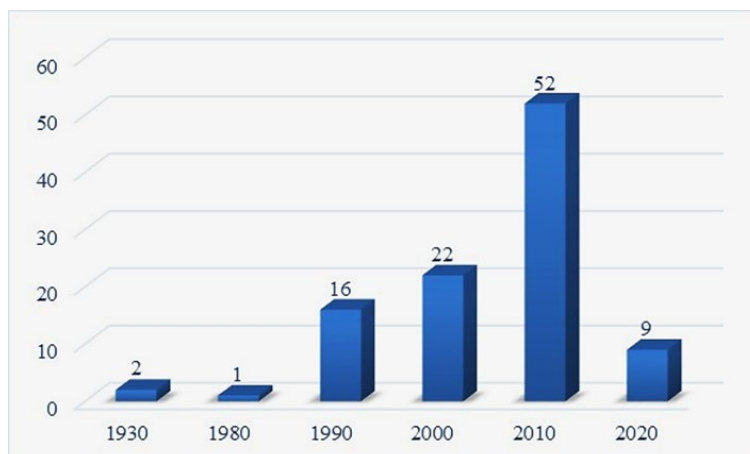


Gráfico 4. Libros de minificción de autoras mexicanas (Arias Urrutia, 2022: 297).

Junto a la aparición de estos títulos y antologías, o, más bien, en estrecha interconexión con ella, puede percibirse el despliegue de una intensísima actividad de las escritoras a través de los cauces comunicativos abiertos por el ciberespacio. Por último, el análisis de siete fuentes, que pueden considerarse como referencias fundamentales para el conocimiento de la creación minificcional en México, nos ha permitido extraer una

suerte de canon de 22 autoras³. La selección se ha hecho a partir de la recurrencia de su aparición en los documentos consultados y el resultado se muestra en la Tabla 1.

Nombre	Nac.	Nombre	Nac.
Mariana Frenk-Westheim +	1898	Cecilia Eudave	1968
Nellie Campobello +	1900	Adriana Azucena Rodríguez	1973
Guadalupe Dueñas +	1910	Carmen Carrillo	1975
Martha Cerda	1945	Cristina Rascón	1976
Ethel Krauze	1954	Paola Tena	1980
Queta Navagómez	1954	Karla Barajas	1982
Mónica Lavín	1955	Laura Elisa Vizcaíno	1984
Dina Grijalva	1959	Diana R. Hernández Meza	1985
Azucena Franco	1961	Marcia Ramos	1989
Angélica Santa Olaya	1962	Victoria García Jolly	s. f.
Elizabeth Pérez Ramírez	1967	Amélie Olaiz	s. f.

Tabla 1. Selección de autoras.

3.2. Caminos alternativos

Tanto la expansión del microrrelato mexicano, en términos generales, como este importante fenómeno de la plena incorporación de las voces femeninas a su repertorio han venido acompañados de un cambio en la actividad de los escritores. Al verse impelidos a esa condición *intemporal*, provocada, junto a otros factores, por la revolución del entorno comunicativo, se les hace muy presente la oportunidad —tal vez, necesidad— de explorar las nuevas vías de expresión abiertas:

El hiperobjeto está por todas partes, incluyendo nuestro interior, nuestra memoria literaria; la creación fluye hoy libremente y es accesible de forma instantánea en cualquier punto del globo que esté conectado a Internet. Esta interconectividad creativa genera nuevos modos artísticos de comunicación y difusión de lo que entendemos por literatura (Mora, 2021: 147).

De esta forma, los autores han acudido a diversos soportes —personales y colectivos— no solo para exponer en ellos su creación, de maneras muy diversas; sino también como medios de promocionarla, o de establecer un diálogo abierto e inmediato con lectores y colegas. O, simplemente, como meros internautas de esa olla de grillos global que es la red, para verter sus opiniones, compartir con propios o ajenos retazos de

³ Las fuentes consultadas han sido: la antología *Minificción mexicana* (Zavala, 2003); la recopilación bibliográfica de creación minificcional, elaborada por Perucho (2012); las entradas del fascinante proyecto coordinado por J. M. Ortiz Soto y D. Hernández Meza, *Antología virtual de la minificción mexicana*; los podcasts del programa radiofónico conducido por A. Pedraza *Gente de pocas palabras*; dos antologías dedicadas específicamente a la minificción mexicana escrita por mujeres, una en papel (Ramírez, 2017), y otra en libro digital (Barajas, 2021); así como el artículo de Perucho, ya comentado (2021).

vida, impresiones, confidencias, simulaciones. No hay fronteras entre lo literario y extraliterario, lo personal y lo público, lo perdurable y lo efímero: todo(s) está(mos) expuesto(s).

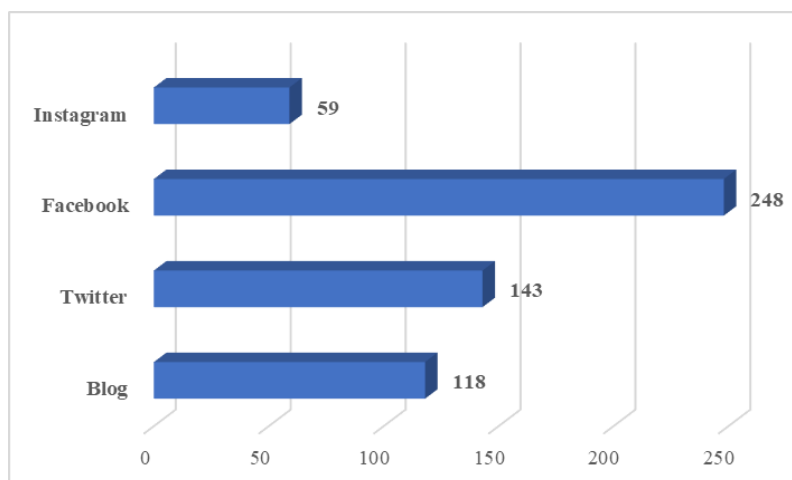


Gráfico 5. Presencia en redes sociales y bitácoras.

En el Gráfico 5, se ofrecen los datos de participación de los escritores de minificción en tres de las principales redes sociales, así como el número de blogs autoriales que nos ha sido posible localizar. Ya mencionamos cómo, en un primer momento, estas bitácoras fueron la principal vía de publicación del microrrelato en la red. De hecho, en un estudio anterior, pudimos constatar el verdadero *boom* que experimentaron durante el período que abarca de 2006 a 2010. Sin embargo, el fenómeno decayó, a partir de 2012 (Arias Urrutia, 2019: 138-139). La causa principal de este descenso —según pudimos comprobar en entrevistas con los autores y en el propio análisis de algunas bitácoras, que así lo explicitaban— fue la traslación a las plataformas de microblogueo y nanoblogueo. Si atendamos a los datos recogidos en el cuadro, se observa la relevancia que ha adquirido Facebook, como gran centro de reunión de creadores de minificción: 248 escritores tienen una cuenta abierta en esta red; es decir, ¡el 75 % del conjunto! Le sigue Twitter, con un nada desdeñable 43 % (143). Y, poco a poco, Instagram va ganando también adeptos, sobre todo entre los escritores más jóvenes, con una representación del 18 % (59). En el gráfico 6, donde se combina la información del número de usuarios de cada red, según la década de nacimiento de los autores, puede observarse más claramente esta evolución.

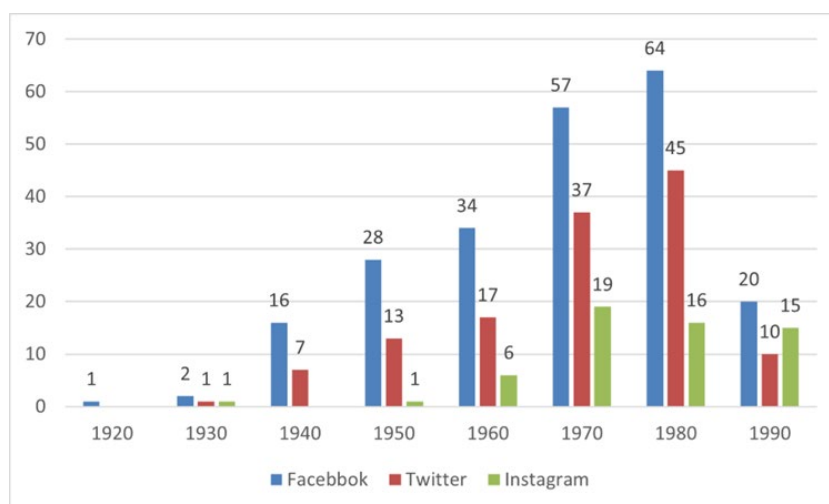


Gráfico 6. Usuarios por red, según década de nacimiento.

Aunque el uso de las bitácoras y de las cuentas en estas plataformas es tan diverso como hemos comentado arriba, merece la pena destacar que, en muchos casos, ha dado lugar a experiencias creativas muy relevantes. El propio Mora —en un estudio que tiene un carácter general y que no está focalizado en la producción minificcional— menciona de manera elogiosa la actividad de algunos de nuestros autores: así, profundiza en la bitácora de Cristina Rivera Garza, *No hay tal lugar*, donde ha puesto en práctica su concepto de *blogsivela*, y en su cuenta de Twitter, donde experimenta con el género de la crónica periodística, fusionando microtextos y fotografías (Mora, 2021: 169-171). También destaca la calidad y originalidad con las que Mauricio Montiel y José Luis Zárate han afrontado el desarrollo de proyectos *tuitenarios*. El primero, a través de mínimos fractales, ha ido edificando sendas construcciones novelescas, *El hombre de tweed* y *La mujer de M*; al tiempo que el segundo, por medio de la reescritura irónica e imaginativa, recrea, en mínimas entregas enhebradas, personajes legendarios, mitos clásicos y contemporáneos, obras literarias y cinematográficas, distopías... (Mora, 2021: 189-191; 195. También Calvo Revilla, 2021: 22-29; 2020: 27-39). Otro tanto puede decirse de la actividad desarrollada por Alberto Chimal, quien ha llegado a convertirse en un referente internacional de la *tuiterratura* escrita en español, y que, además, ha aprovechado tanto su cuenta de Twitter, como su blog, para difundir la narrativa breve y organizar talleres, concursos, y proyectos de escritura colaborativa (Gatica Cote, 2020; Arias Urrutia y De Santiago, 2021: 98-105).

Al lado de estos casos, ya muy reconocidos, podrían agregarse otros. Así, por el desarrollo prolongado de sus bitácoras autoriales y por el conjunto de los textos que en ellas reúnen, cabría destacar a: Sergio Astorga, Edgar Omar Avilés, Amaranta Caballero, Agustín Cadena, Rubén García, Jaime Muñoz Vargas, José Manuel Ortiz Soto, Javier Perucho, Marcia Ramos, Héctor Ugalde o Mariano Wlathe. En Facebook, como ya vimos, la presencia y actividad de los escritores minifccionales resulta muy amplia. El decano de todos ellos, Agustín Monsreal, congrega alrededor de su cuenta a un nutrido número

de seguidores y, desde este singular rincón, comparte creaciones, difunde eventos, mantiene vivos lazos de amistad. Otro de los pilares de la minificción mexicana, Marcial Fernández, ficticiano mayor e impulsor incansable de la brevedad, regala en su cuenta joyas microtextuales, de manera intermitente. El doctor Alfonso Pedraza ha cumplido una encomiable tarea de difusión, a través de los enlaces a su podcast semanal, *Gente de pocas palabras*. También las voces más jóvenes se dejan escuchar y, junto a la publicación de sus minificciones, realizan una enorme labor de promoción del género: tal es el caso de Paola Tena, Laura Elisa Vizcaíno, Karla Barajas, Gloria Ramírez o Juan Carlos Gallegos, entre otros.

Ciertamente, la proliferación de microtextos, la facilidad de publicación y el abigarrado carácter que caracteriza a estos nuevos canales vienen acompañados de dos circunstancias que no pueden dejar de tenerse en cuenta: la condición efímera de muchas de estas creaciones y la ausencia de instancias intermedias que garanticen cierta calidad literaria. Sobre ello han llamado ya la atención Tomassini (2015: 266-267) y Rojo (2016); y de ahí, también, que la publicación de libros autoriales o antologías continúe ejerciendo una función determinante en este sentido. En este soporte tradicional, la expansión del microrrelato en México se ha dejado percibir a través de la aparición de colecciones y editoriales que le prestan una particular atención y que, a su vez, establecen un trasvase de doble dirección con la actividad desarrollada por los autores en el ámbito digital. Por mencionar algunos ejemplos significativos, tal es el caso de las editoriales Ficticia (en la que nos detendremos enseguida), La tinta del silencio, o de las colecciones “Asteriscos” y “Ficción express” de Publicaciones BUAP, junto a otras (Acosta, 2010b: 106-107).

3.3. Manifestaciones del microrrelato hipermedial: hipertextualidad, intermedialidad y remediaciones

Para concluir este recorrido, nos detenemos en algunos ejemplos extraídos de la minificción mexicana en la red, con el fin de que se puedan apreciar los rasgos con los que se ha caracterizado su condición hipermedial. Comenzaremos por referirnos al gran proyecto de *Ficticia*, creación de un grupo de amigos, “cuentistas, artistas plásticos e ingenieros digitales”, capitaneados por Marcial Fernández. En 1999, atraídos por las posibilidades que la creciente implantación de internet parecía propiciar, se confabularon para fundar una ciudad virtual, donde la narrativa breve pudiera hallar su asiento cibernético.

Lo que comenzó casi como una idea feliz, creció rápidamente y atravesó fronteras. Junto al emplazamiento que servía de acogida al escritor de brevedades, procedente de los más recónditos rincones —“Puerto Libre”—; la ciudad fue edificando sus localizaciones, nutridas por textos que eran sometidos a un proceso de selección, como una antología abierta y en constante construcción. Formó su propio taller, que aún perdura —“La Marina de Ficticia”—, y retornó del ciberespacio a la tinta y el papel, con la creación de una editorial. Su impacto fue tan determinante para la formación y desarrollo

de la carrera literaria de un buen número de escritores, las relaciones y lazos que se generaron resultaron tan amplios y duraderos, que su creador declaraba, hace ya algunos años: “hoy *Ficticia* no sólo es una ciudad virtual y un sello editorial, sino un proyecto de vida en el que, como en los laberintos, es fácil entrar y difícil salir” (Gardella, 2012: s. p.).

Más allá de referir su importancia en el proceso de consolidación y difusión del género —ya estudiada por la crítica (Pollastri, 2003; Calvo Revilla, 2016: 70-71)—, nos interesa detenernos en su sitio web y en la particular formación de una urbe en la que se aloja una vasta producción narrativa —hoy contenida en la sección “Museo”—. A través de ella parece manifestarse, con especial viveza, la hipertextualidad desbordada del ciberespacio. Aunque la ciudad haya paralizado su crecimiento y la última actualización date de 2012, la organización del enorme material acumulado hasta entonces sigue funcionando, a través de los hipervínculos y de una interfaz que remeda la composición cartográfica (Imagen 1).

En efecto, el internauta lector que arriba a este territorio de la narrativa breve, donde microrrelato y cuento van de la mano, se ve atrapado en un laberinto de murmullos, tejido de relatos, como un nuevo Juan Preciado de esta Comala hipertextual. El mapa interactivo le ofrece trece emplazamientos principales, que podrá recorrer según su libre apetencia y que se corresponden con espacios típicos de la anatomía urbana: Bar, Botica, Cárcel, Cementerio, Estadio, etc. A su vez, si se adentra en cualquiera de estos lugares, descubrirá que se dividen en múltiples ramificaciones, que conducen finalmente a un amplio surtido de textos.

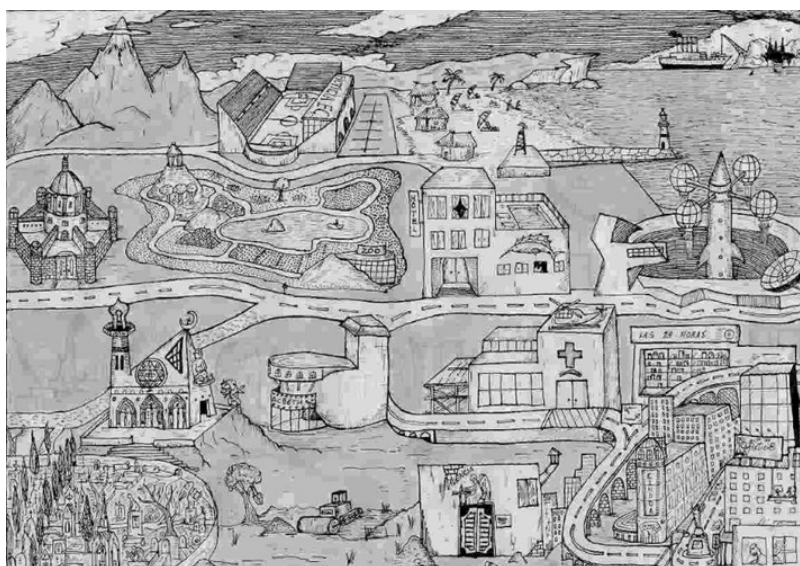


Imagen 1. Mapa interactivo de *Ficticia*.

Esta singular configuración supone un hábil, ingenioso y muy sugerente aprovechamiento de las posibilidades que ofrecía el entonces novísimo entorno mediático. A través de una creativa explotación del *cronotopos* bajtiniano, se conforma una estructura que funciona simultáneamente como reclamo, para estimular la

imaginación de los autores, y como propuesta abierta de ilimitados recorridos transtextuales para los lectores. La selección de emplazamientos, que constituyen el esqueleto de la ciudad virtual, otorga a cada uno de ellos un cierto carácter seminal de potenciales desarrollos narrativos, que vienen sugeridos por la modelación de formas discursivas arquetípicas (subgéneros y líneas temáticas), asentadas en la rica tradición literaria.

Junto a la hipertextualidad, al hablar de las metamorfosis experimentadas por el microrrelato, se ha hecho hincapié en los fenómenos de intermedialidad. Según pudimos ver, los vínculos entre lo icónico y lo escrito pueden ser más o menos fuertes y responder a una pluralidad de motivaciones y propósitos (Gómez Trueba, 2018). Pero lo que nos interesa mostrar aquí es cómo, en su traslación al espacio digital, la tipología más aguda de esas relaciones se ha convertido en una modalidad muy frecuente. Con ella, nos referimos a la plena integración de los dos medios en una nueva unidad textovisual, que activa una red de interacciones semióticas entre ambos sistemas de significación, transformando, de este modo, la experiencia interpretativa de su recepción.

Hay casos en los que la doble vertiente artística de un escritor se fusiona mediante la elaboración de microrrelatos visuales. Así ocurre, por mencionar algunos ejemplos de la actual minificción mexicana, con las *escripturas* del artista plástico Sergio Astorga, en las que se combinan miniaturas escritas y pintura; con el diálogo que establece Mónica Sánchez Escuer entre fotografías y microtextos; o con la serie de cuadros y minificciones de Marcial Fernández, de donde extraemos la siguiente muestra (Imagen 2).

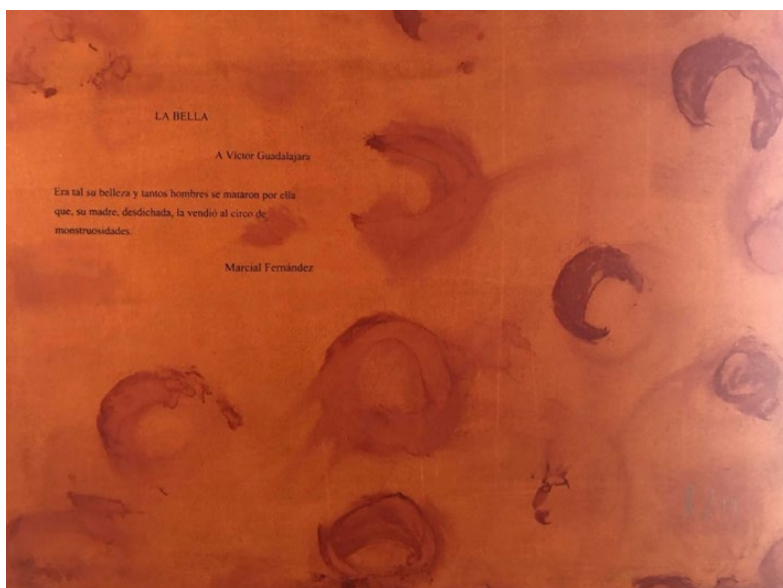


Imagen 2. “La Bella”. ©Marcial Fernández⁴.

⁴ Transcribimos la sección escrita: “LA BELLA / (A Víctor Guadalajara) / Era tal su belleza y tantos hombres se mataron por ella que, su madre, desdichada, la vendió al circo de monstruosidades”. Texto e imagen están extraídos de la cuenta de Facebook del autor, disponible en: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=10158372128533479&set=a.103974848478> [05/12/2022].

Sin embargo, lo que hallamos más frecuentemente es la apropiación del material de otro artista —fotografía, pintura, dibujo, animación, etc.—, al que se fusiona con el microrrelato. En ocasiones, el propio elemento icónico desata el proceso de escritura, como parece ocurrir en el ejemplo con el que concluiremos nuestro trabajo. Esta práctica es muy utilizada en los talleres de minificción y también ha sido recurrente en la convocatoria de concursos, como en el célebre certamen promovido por Chimal. Otras veces, el microtexto ya existe previamente y su propio autor lo somete a una transformación de enriquecimiento semiótico, a través de la hibridación con la imagen.

Como vimos, otra de las metamorfosis experimentadas por estas miniaturas narrativas viene dada por la remediación o trasposición intermedial. En lo que respecta a la minificción mexicana, nos hallamos ante un fenómeno que ya cuenta con una asentada tradición y que ha jugado un papel importante para la popularización del género, entre un público más alejado de los circuitos literarios. La transmutación de la escritura al lenguaje audiovisual se ha producido a través de la emisión televisiva convencional, como ocurrió en el programa “Micronopios”, dirigido por César Abraham Navarrete, para el *Canal 22*. Aunque ahora resulta mucho más habitual el recurso a las plataformas digitales de distribución, principalmente YouTube, donde hallamos muchas iniciativas en este sentido: por ejemplo, el canal de Karla Barajas⁵; el de la editorial La tinta del silencio⁶; o “Ficción súbita”, de los escritores Perla Hermosillo y Paulo Verdín⁷. Por otro lado, su transducción al medio radiofónico habitualmente simultanea la transmisión tradicional por las ondas, con su distribución mediante pódcast. Así se puede observar en dos programas referentes para la minificción en México: *Gente de pocas palabras*, dirigido por Alfonso Pedraza para Radio XECARH, entre 2015 y 2020, cuyos pódcast se hallan alojados en Ivoox⁸; y, para Radio UNAM, las microcápsulas radiofónicas de *El peso exacto de un colibrí*, producidas por Baltazar Domínguez, con el asesoramiento académico de Lauro Zavala y Javier Perucho⁹.

Estos fenómenos de remediación han supuesto, en primer lugar, una cierta recuperación de las formas propias de la oralidad, aunque integradas ahora en ese entrecruzamiento con otros medios, por lo que se considera una *oralidad terciaria*. Según indican Vallorani y Gibert, al estudiar el fenómeno de los audiolibros, esta tendencia puede considerarse como una de las consecuencias producidas por el ingreso de los textos literarios en la multimedialidad propia de la cultura digital (Vallorani y Gibert, 2022: 3-5). En efecto, tanto en las entregas audiovisuales, como en los espacios radiofónicos se incluye la lectura de los textos seleccionados e, incluso, en algunas ocasiones, su dramatización. A veces la lectura o la interpretación se complementan con los signos

⁵ Disponible en: <https://www.youtube.com/@cronopiakarlita> [15/10/2022].

⁶ Disponible en: <https://www.youtube.com/@latintadelsilencioeditoria3932/featured> [15/10/2022].

⁷ Disponible en: <https://www.youtube.com/@FiccionSubita> [15/10/2022].

⁸ Disponible en: https://www.ivoox.com/podcast-podcast-gente-pocas-palabras_sq_f1173578_1.html [15/10/2022].

⁹ Disponible en: <https://www.radiopodcast.unam.mx/podcast/verserie/237> [15/10/2022].

precedentes de otros códigos, como el musical, los efectos sonoros, o diversos recursos visuales.

Por otra parte, la aparición de estos microrrelatos transducidos viene precedida o acompañada por una contextualización, que ejerce una función paratextual, incidiendo así en el proceso receptivo. Puede tratarse del comentario de un experto, la entrevista con el autor, o una mera presentación realizada por los responsables del espacio. Finalmente, hemos de destacar la doble condición de estos canales, como vías de distribución, pero también como contenedores gigantes del material producido. De tal manera que, almacenadas en esas plataformas, las entregas de los programas van formando un enorme archivo documental, al alcance de los internautas que quieran adentrarse en el fascinante territorio de la minificción¹⁰.

4. UN EJEMPLO A MODO DE CONCLUSIÓN

Culminamos nuestro recorrido, acudiendo a un ejemplo extraído de Twitter, en el que pueden verse condensadas las líneas fundamentales que nos han guiado en esta investigación. Se trata del hilo que abre Mauricio Montiel, el 8 de enero de 2023, donde presenta una serie conformada por veinte microtextos punzantes, a partir de una extraordinaria fotografía de Elliot Erwitt (Imagen 3).



Imagen 3. Tuit de Mauricio Montiel (08/01/2023)¹¹.

¹⁰ Así lo muestran los estudios dedicados a “El peso exacto de un colibrí” (Perucho, 2015); “Micronopios” (Calvo Revilla); y “Gente de pocas palabras” (Arias Urrutia y Díez Cabeza, 2023).

¹¹ Disponible en: <https://twitter.com/LitPerdida/status/1612123715130499079> [09/01/2023].

La poética de este maestro del fotorreportaje, que llegaría a ser presidente de la agencia Magnum, destaca por su capacidad para utilizar conceptualmente la ironía. Su obra ofrece, con frecuencia, momentos en cierto sentido absurdos, no exentos de humor y en los que también utiliza el contraste, mediante la confrontación de ideas o sensaciones. Recurre a la presentación de situaciones sugerentes, con gran calidad documental, pero que dejan atrapado al espectador en un bucle infinito, al no poder obtener una concreción referencial definitiva, respecto a la realidad capturada. Así ocurre con la imagen seleccionada por Montiel y de esta manera lo expresaba Ken Johnson, en un artículo del *New York Times*:

[...] Obviamente, es un lugar en una feria o concierto, donde las personas pueden ir a buscar amigos o familiares de los que han estado separados temporalmente. Pero hay una multiplicación divertida y paradójica de significados. ¿Estas señoras no saben dónde están? ¿Están sufriendo una suerte de purgatorio espiritual? ¿Esperan ser encontradas, como en la canción “Amazing Grace”? Bueno, el Sr. Erwitte las encontró, y eso es lo que cuenta (*Apud* Teophanidis, 2012: s. p.; traducción nuestra).

Los microtextos de Montiel exprimen creativamente esta deslocalización contextual de la imagen, para desarrollar veinte posibilidades microargumentales, de enorme fuerza, en cuanto a las situaciones que se sugieren, y de rigurosa precisión en su dimensión expresiva. Se percibe así el mecanismo intermedial que produce la apropiación de la fotografía y su fusión con cada uno de los microrrelatos que conforman la serie, mediante la reiteración anafórica del sintagma “las personas perdidas”, que remite al cartel de la enigmática imagen (Imagen 4).

Debe observarse, además que, en su preámbulo, el hilo se presenta como un homenaje a Robert Aickmann, el maestro de “la extrañeza espléndida”, según lo califica Montiel. De esta forma, se activa también la condición intertextual, elemento clave en la poética de la hiperbrevedad. Tal combinación produce un laberíntico y estimulante juego de espejos para los lectores: la fotografía de Erwitte, al ser relocalizada, se vincula a esa narrativa de lo psicológicamente inquietante, mediante la mención del autor inglés y, simultáneamente, los microtextos ofrecen un complemento argumental a la imagen, al tiempo que despliegan una irradiación de analogías con los relatos de Aickmann.



Imagen 4. Cuatro primeros microtextos del hilo de Montiel.

El ejemplo nos parece extraordinario, además de por su calidad literaria, por congregarse en él los diversos aspectos que, de forma dispersa, han ido apareciendo en este trabajo para caracterizar al microrrelato hipermedial: la hipertextualidad, que se hace visible a través de la serialidad constituida por los fractales micronarrativos; la explotación de las resonancias intertextuales, amplificadas por la fusión textovisual; y, como resultado, la intensificación del papel activo de los lecto-espectadores, cuya huella se hace visible en los iconos de retuiteo y de expresión de complacencia.

Así pues, la incorporación del microrrelato a las dinámicas propias de la semiosfera digital no solo ha producido la enorme expansión del género, cuyos efectos hemos podido constatar en el caso de la narrativa mexicana, sino que ha traído consigo la intensificación de alguno de sus rasgos característicos y la incorporación de un conjunto de mutaciones vinculadas al nuevo contexto multimedial.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACOSTA, Á. (2010a). “Algunos apuntes sobre los prolegómenos de la historia grande del minigénero (1888-1930)”. En *Prolegómenos de la minificción*, A. Beaudoin Duquette (ed.), 30-63. México D. F.: UNAM.

- ____ (2010b). “El estudio y la difusión de la minificción (1988-2010)”. *El Cuento en Red* 22, 161-180.
- ALONSO FERNÁNDEZ, A. M. (2019). “El microrrelato: una poética de la intertextualidad”. *Microtextualidades* 5, 93-105. Disponible en línea: <https://doi.org/10.31921/microtextualidades.n5a6> [11/04/2023].
- ANDRÉS-SUÁREZ, I. (2012). *Antología del microrrelato español. El cuarto género narrativo*. Madrid: Cátedra.
- ____ (2010). *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Palencia: Menoscuarto.
- ARIAS URRUTIA, Á. (2018). “Alebrijes virtuales. Aproximación panorámica a la presencia del microrrelato mexicano en internet”. En *Elogio de lo mínimo. Estudios sobre microrrelato y minificción en el siglo XXI*, A. Calvo Revilla (ed.), 139-186. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- ____ (2019). “Bitácoras de autor: un viaje al taller de la escritura. Blogs y microrrelato en México”. En *Epifanías de la brevedad. Microformas literarias y artísticas en la red*, A. Calvo Revilla (ed.), 123-167. Madrid: Visor Libros.
- ____ (2022). “Los hilos de Ariadna: escritoras mexicanas de minificción en la red”. *Romance Notes* 62.2, 291-310.
- ARIAS URRUTIA, Á. Y SANTIAGO MATEOS, M. Á. DE (2021). “Fotografía y microrrelato en la minificción mexicana: una fecunda relación intermedial”. En *Escrituras enREDadas*, A. Calvo Revilla y Á. Arias Urrutia (eds.), 87-122. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- ARIAS URRUTIA, Á. Y DÍEZ CABEZA, P. (2023). “Del papel a las ondas: el programa ‘Gente de pocas palabras’ como archivo sonoro de la minificción en español”. En *Narrativas bajo mínimos*, A. Calvo Revilla y E. Álvarez Ramos (eds.), 65-88. Valencia: Tirant lo Blanch.
- AVILÉS, E. O. (2007). *La noche es luz de un sol negro*. México: Ficticia.
- BANKOV, K. (2022). *The Digital Mind. Semiotic Explorations in Digital Culture*. Cham: Switzerland: Springer Nature.
- BARAJAS, K. (2021). *Mujeres en la minificción mexicana*. EOS [Libro Electrónico].
- BUSTAMANTE VALBUENA, L. (2012). *Una aproximación al microrrelato hispánico: antologías publicadas en España (1990-2011)*. Tesis doctoral: Universidad de Valladolid.
- CALVO REVILLA, A. (2016). “Cartografía del microrrelato en red. Nuevos circuitos literarios (2000-2015)”. En *Historias mínimas. Estudios teóricos y aplicaciones didácticas del microrrelato*, E. Álvarez Ramos y M. Martínez Deyros (eds.), 55-94. Valladolid / New York: Universidad de Valladolid / Cátedra Miguel Delibes.
- ____ (2018). “Escenarios culturales emergentes del microrrelato y la minificción en la red”. En *Elogio de lo mínimo. Estudios sobre microrrelato y minificción en el siglo XXI*, A. Calvo Revilla (ed.), 7-13. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.

- ____ (2019a). “Microrrelato hipermedial: simbiosis e hibridación semiótica y proyección significativa”. En *Página y pantalla: Interferencias metaficcionales*, T. Gómez Trueba y M. Martínez Deyros (eds.), 149-167. Gijón: Trea.
- ____ (2019b). “Configuración del microrrelato mexicano a través de Micronopio”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 48, 381-403. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5209/alhi.66790> [11/04/2023].
- ____ (2020). “Claves del paradigma estético del microrrelato hipermedial”. En *Microrrelato hipermedial: aproximaciones teóricas y didácticas*, A. Calvo Revilla y E. Álvarez Ramos (eds.), 19-42. Berlín: Peter Lang.
- ____ (2021) “Microrrelato hipermedial y paradigma estético. Escrituras de la errancia, de la disrupción y de la inestabilidad”. En *Escrituras enREDadas*, A. Calvo Revilla y Á. Arias Urrutia (eds.), 19-44. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- CARRILLO MARTÍN, N. (2018). “Blogs y microrrelato: de lo desechable a lo imprescindible”. *Elogio de lo mínimo. Estudios sobre microrrelato y minificción*, A. Calvo Revilla (ed.), 125-138. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- DELAFOSE, E. (2013). “Internet y el microrrelato español contemporáneo”. *Letral. Revista Electrónica de Estudios Trasantlánticos* 11, 70-81. Disponible en línea: <https://doi.org/10.30827/rl.v0i11.3748> [11/04/2023].
- ESCANDELL MONTIEL, D. (2014). *Escrituras para el siglo XXI: literatura y blogosfera*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- GARDELLA, M. (2012). “Breve entrevista a Marcial Fernández”. *Internacional Microcuentista* 17.5. Disponible en línea: http://revistamicrorrelatos.blogspot.com/2012/05/breve-entrevista-marcial-fernandez_17.html [22/10/2022].
- GATICA COTE, P. (2020). “Chimalario: integración, serialidad y coleccionismo en las 83 novelas y algunos viajes en el tiempo de Alberto Chimal”. En *Microrrelato hipermedial: aproximaciones teóricas y didácticas*, A. Calvo Revilla y E. Álvarez Ramos (eds.), 117-138. Berlín: Peter Lang.
- ____ (2021). “Los senderos tachados de la brevedad: Mauricio Montiel Figueiras y Rosendo Cid”. *Letral. Revista Electrónica de Estudios Trasantlánticos* 27, 140-160. Disponible en línea: <http://dx.doi.org/10.30827/RL.v0i27.21611> [11/04/2023].
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. Y MADOZ, Ch. (2009). *Nuevas greguerías*. Madrid: La Fábrica.
- GÓMEZ TRUEBA, T. (2016). “Microrrelatos en red, redes de microrrelatos”. En *Historias mínimas. Estudios teóricos y aplicaciones didácticas del microrrelato*, E. Álvarez Ramos y M. Martínez Deyros (eds.), 133-150. Valladolid / New York: Universidad de Valladolid / Cátedra Miguel Delibes.
- ____ (2018). “Alianza de los microrrelatos y las fotografías en las redes. ¿Pies de foto o microrrelato?”. En *Elogio de lo mínimo: estudios sobre microrrelato y minificción*

- en el siglo XXI, A. Calvo Revilla (ed.), 203-220. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- ____ (2020). “Microficciones, residuos, spam: hacia una redefinición del género en un contexto en red”. *Conceptos* 1. Disponible en línea: <https://ameriber.u-bordeaux-montaigne.fr/articles-conceptos/654-c01-03> [05/12/2022].
- GÓMEZ VÁZQUEZ, J. (2018a). “En torno al estudio hispánico de la microficción contemporánea: objeciones a la consideración del microrrelato como texto narrativo”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 27, 493-522. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/signa.vol27.2018.21854> [11/04/2023].
- ____ (2018b). *Fundamentos de consolidación de la microficción hispánica (1946-1995)*. Tesis doctoral: UNED. Disponible en línea: <http://e-spacio.uned.es/fez/view/tesisuned:ED-Pg-Filologia-Jgomez> [20/12/2022].
- GONZÁLEZ, R. Y SERRA, M. (2022). “Semiótica de la cultura. Perspectivas para el análisis mediático”. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación* 27, 9-15. Disponible en línea: <https://dx.doi.org/10.5209/ciyc.82700> [11/04/2023].
- HARTLEY, J.; IBRUS, I. Y OJAMAA, M. (2020). *On the Digital Semiosphere. Culture, Media and Science for the Anthropocene*. New York: Bloomsbury.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, D. (2013). *El microrrelato en la literatura española. Orígenes históricos: modernismo y vanguardia*. Tesis doctoral: Universidad de La Laguna. <https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/9478/cs480.pdf?sequence=1> [02/12/2022].
- LEONE, M. (2019). “Sentidos del intervalo: el giro digital en la semiótica de las culturas”. *deSignis* 30, 91-103. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.35659/designis.i30p91-103> [20/10/2022].
- ____ (2020). “Breve historia topológica del mundo: del muro a la red”. *deSignis* 33, 219-230. Disponible en línea: <http://dx.doi.org/10.35659/designis.i33p219-230> [11/04/2023].
- LOTMAN, I. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid: Cátedra.
- MATA, O. (2017). “Los Presentes, del maestro editor Juan José Arreola”. *Literatura Mexicana* 28.1, 187-214.
- MINARDI, G. (2013). “Desbordar el canon: la minificción”. *Plesiosaurio. Primera Revista de Ficción Breve Peruana* 5.1, 23-41.
- MORA, V. L. (2021). *La escritura a la intemperie. Metamorfosis de la experiencia literaria y la lectura en la cultura digital*. León: Universidad de León.
- NAVARRO ROMERO, R. (2014). “Literatura breve en la red: el microrrelato como género transmediático”. *Tonos Digital. Revista de estudios filológicos* 27. Disponible en: <http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/1148/716> [10/11/2022].
- NOGUEROL JIMÉNEZ, F. (2008). “Minificción e imagen. Cuando la descripción gana la partida”. En *La era de la brevedad: el microrrelato hispánico: actas del IV*

- Congreso Internacional de Minificción. Universidad de Neuchâtel*, I. Andrés-Suárez y A. Rivas (eds.), 183-206. Palencia: Menoscuarto Ediciones.
- PERUCHO, J. (2006). *El cuento jíbaro. Antología del microrrelato en México*. México: Ficticia / Universidad Veracruzana.
- ____ (2009). *Dinosaurios de papel: el cuento brevísimo en México*. México: Ficticia.
- ____ (2012). “El microrrelato mexicano de la última centuria. Una bibliografía de creación”. *El Cuento en Red* 26, 39-47. Disponible en línea: https://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=607 [15/10/2022].
- ____ (2015) “El microrrelato por otro medio”. *Unidiversidad* 20, 99-113. Disponible en línea: https://issuu.com/uni-diversidad/docs/uni_20 [12/12/2022].
- ____ (2021). “En tinta negra: libros de microrrelatos de escritoras mexicanas (1931-2020)”. *Letral. Revista Electrónica de Estudios Trasatlánticos* 27, 21-50. Disponible en línea: <http://dx.doi.org/10.30827/> [11/04/2023].
- POLLASTRI, L. (2003). “Del papel a la red: lugares de legitimación de la minificción”. *Actas VII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*. Disponible en línea: <https://www.ficcionminima.blogspot.com/2011/01/laura-pollastri-del-papel-la-red.html> [12/10/2022].
- PUJANTE CASCALES, B. (2017). “Relaciones hermenéuticas entre el blog y el microrrelato”. En *Minificción y nanofilología. Latitudes de la hiperbrevedad*, A. Rueda (ed.), 193-201. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- RAJEWSKI, I. O. (2020). “Intermedialidad, intertextualidad y remediación: Una perspectiva literaria sobre la intermedialidad”. *Vivomatografías. Revista de Estudios sobre Precine y Cine Silente en Latinoamérica* 6.6, 432-461.
- RAMÍREZ FERMÍN, G., ed. (2017). *Las musas perpetúan lo efímero. Antología de microrrelatistas mexicanas*. Lima: Micropolis.
- RÓDENAS DE MOYA, D. (2009). “El microcuento y la estética posmoderna”. En *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato*, Salvador Montesa (ed.), 67-90. Málaga: AEDILE.
- RODRÍGUEZ, A. A. (2014). *Coincidencias para una historia de la narrativa mexicana escritas por mujeres*. Tuxtla Gutiérrez: Afinita Editorial / Universidad Autónoma de Chiapas.
- ROJO, V. (2013). “La minificción como artefacto intertextual”. *Plesiosaurio. Primera Revista de Ficción Breve Peruana*, 5.1, 91-100. Disponible en línea: <https://revistaplesiosaurio.wordpress.com/publicaciones/> [13/11/2022].
- ____ (2016). “La minificción ya no es lo que era: una aproximación a la literatura brevísima”. *Cuadernos de Literatura* 20.39, 374-386.
- SAAVEDRA, N. (2014). “El auge de la Twitteratura: tendencias de la microficción y la literatura 2.0”. *Plesiosaurio. Primera Revista de Ficción Breve Peruana* 7.1, 61-84.
- SAMPERIO, G. (1986). *Gente de la ciudad*. México: Fondo de Cultura Económica.

- SCOLARI, C. A. (2008). *Hipermediaciones*. Barcelona: Gedisa.
- ____ (2022). “Evolución de los medios: mapa de una disciplina en construcción. Una revisión”. *Profesional de la Información* 31.2, 1-29. Disponible en línea: <https://revista.profesionaldelainformacion.com/index.php/EPI/article/view/86958/63133> [05/10/2022].
- TEOPHANDIS, P. (2012). “Elliott Erwitt: “Untitled”, Pasadena, California, 1963”. *Aphelis*, 7 de mayo. Disponible en línea: <https://aphelis.net/elliott-erwitt-untitled-pasadena-california-1963/> [09/01/2023].
- TOMASSINI, G. S. (2015). “Los *litblogs* de la microficción. Un universo rizomático en la red”. En *MicroBerlín: De minificciones y microrrelatos*, O. Ette et al. (eds.) 265-279. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- VALLORANI, C. M. Y GIBERT, I. (2022). “El audiolibro: La nueva oralidad en la era digital”. *Visual Review* 9, 1-9. Disponible en línea: <https://doi.org/10.37467/revvisual.v9.3734> [11/04/2023].
- VALLS, F. (2010). *Velas al viento. Los microrrelatos de La nave de los locos*. Granada: Cuadernos del Vigía.
- ZAVALA, L. (2003). *Minificción mexicana*. México: UNAM.
- ____ (2004). *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla: Renacimiento.



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: 29/12/2022

Fecha de aceptación: 18/04/2023

**BEFORE THE END:
(MICRO)RELATOS INFINITOS PARA UNA PANDEMIA¹**

**BEFORE THE END:
UNENDING (MICRO)FICTIONS FOR A PANDEMIC**

David AMEZCUA GÓMEZ
Universidad Complutense de Madrid
damezcua@ucm.es

Resumen: En el presente trabajo abordamos un experimento audiovisual presentado en la red social Vimeo durante el confinamiento provocado por la pandemia del COVID-19 en marzo de 2020. El objetivo del experimento, realizado por el profesor de Film Studies Rob Stone, consistía en reinterpretar el denominado efecto Kuleshov en el entorno de una red social. El vídeo se plantea como una secuela de la trilogía compuesta por las películas *Before Sunrise* (1995), *Before Sunset* (2004) y *Before Midnight* (2013) dirigidas por Richard Linklater. El objetivo de nuestro trabajo es analizar cómo la audiencia familiarizada con la trilogía construye una nueva narrativa a partir de la yuxtaposición de imágenes. Por otro lado, dado que el vídeo se presenta rotulado con el título de *Before the End*, pretendemos demostrar cómo el hibridismo y la intermedialidad derivados de la alianza entre un texto y otras manifestaciones artísticas permiten ensanchar nuestra experiencia estética y sensorial.

Palabras clave: Microrrelato hipermedial. Semiótica. Efecto Kuleshov. Richard Linklater

Abstract: The present article analyzes an audiovisual experiment presented in Vimeo during the lockdown in 2020. The aim of this experiment consisted of reinterpreting the so called Kuleshov effect in the context of a social media, by means of an updating of this revolutionary form of film editing. This video can be seen as a sequel to Richard Linklater's trilogy: *Before Sunrise* (1995), *Before Sunset* (2004) and *Before Midnight* (2013). Rob Stone's editing of a previous footage shows the trilogy protagonists, Ethan

¹ Este trabajo es resultado de investigación realizada en el proyecto de investigación de referencia PGC2018-093852-B-I00, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, la Agencia Estatal de Investigación y la Unión Europea (Fondo Europeo de Desarrollo Regional). Además, se encuadra, asimismo, dentro del Grupo de Investigación Consolidado "Microrrelato hipermedial y otras microformas literarias. Paradigma estético de la cultura texto-visual en la red (MiRed)" (G20/3-02), de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Comunicación, en Universidad CEU San Pablo. Igualmente, este trabajo cuenta con el respaldo de una Ayuda a la Movilidad Investigadora CEU, por la que se ha podido disfrutar de una estancia de investigación como Visiting Scholar en Harvard University de junio a agosto de 2022.

Hawke and Julie Delpy, recreating the scene in the record booth from *Before Sunrise* on a videocall during lockdown in 2020. Thus, we would like to analyze the logic-semantic connections between the title of this video, *Before the End*, and this audiovisual fiction. On the other hand, it is also our intention to show how hybridism and intermediality can heighten our aesthetic and sensorial experience.

Keywords: Hypermedial short short story. Semiotics. Kuleshov Effect. Richard Linklater

1. INTRODUCCIÓN

Cartografiar el umbral por el que transita la ficción breve desde su configuración sígnica más concisa y dilucidar —en ese tránsito— los pespuntos que tejen su alianza con otros sistemas de significación no lingüística en el entorno de la red, ha sido el objeto de fecundas investigaciones que han descrito con rigor y exhaustividad la irrupción de una nueva cultura textovisual que se nutre del dialogismo, el hibridismo y la ambigüedad (Noguerol, 2008; López-Varela, 2011; Gómez Trueba, 2018; Amezcua Gómez, 2019; Calvo Revilla, 2019; Calvo Revilla y Arias Urrutia, 2021) y hunde sus raíces en un universo transmediático en el que lo fragmentario, lo breve y lo discontinuo se afianzan como fiel expresión artística de la conciencia humana (Calvo Revilla, 2019: 534).

Como acertadamente ha señalado Calvo Revilla, “el pensamiento contemporáneo ha experimentado un giro hacia la cultura textovisual” (Calvo Revilla, 2019: 534), trasunto de ese giro pictórico y visual anunciado por W. J. T. Mitchell (1994) hace unas pocas décadas. Dicha cultura ha encontrado un fructífero anclaje en el entorno digital, que se ha erigido en una suerte de cañamazo, en cuya trama se imbrica esa hibridación textovisual antes referida (Calvo Revilla, 2019). Esa urdimbre digitalizada es, a la vez, espejo y lámpara, esto es, fiel representación de la realidad y fragua creativa que alumbró nuevos paradigmas estéticos y proporciona nuevos materiales con los que narrar nuestro tiempo. El alojamiento del texto y la imagen en esta posada digital que es la red nos devuelve una nueva narratividad que, por su carácter textovisual, cristaliza en una unidad de comunicación multisemiótica (Calvo Revilla, 2019: 535), de tal manera que “texto e imagen pueden ser contemplados con un solo golpe de vista en una unidad perceptiva” (Calvo Revilla, 2019: 534).

El presente artículo pretende sumarse al empeño por explicar y dilucidar el cambio de paradigma estético que emana del microrrelato y otras formas breves textovisuales en la red. En este sentido, como ha señalado Tomás Albaladejo, la Semiótica como teoría general de los signos proporciona una armazón teórica sólida para examinar dicho paradigma, ya que abarca tanto los signos verbales como visuales y traza una robusta conexión entre la Teoría de la Literatura, la Estética y, por extensión, las teorías de otras artes (Albaladejo, 2016: 53). En nuestro caso de estudio, abordaremos una microforma fílmica lanzada en 2020 en la red social *Vimeo* por Rob Stone, profesor de *Film Studies*

de la Universidad de Birmingham. La pieza, titulada *Before the End*, se plantea como una secuela de la trilogía cinematográfica formada por *Before Sunrise* (1995), *Before Sunset* (2004) y *Before Midnight* (2013), dirigida por el director norteamericano Richard Linklater. El tejido sonoro, visual y lingüístico de esta pieza origina un microrrelato hipermedial a partir de distintas textualidades que encuentran fácil acomodo en esa malla plurisignificativa que es la red. Con esta pieza, Stone pretende actualizar el efecto Kuleshov, planteado por el cineasta ruso Lev Kuleshov en los años 20 del siglo XX, en el entorno de la red. Igualmente, a través de este caso de estudio abordaremos la naturaleza dialógica de las interacciones que germinan a partir de ese hibridismo textovisual, que ha fructificado con gran éxito en la esfera digital en los últimos años (Rajewski, 2005: 47).

2. EL LECTOESPECTADOR COMO AUTOR: EL EFECTO KULESHOV EN EL ENTORNO HIPERMEDIAL

El *Dictionary of Film Studies* (2012) de Oxford define el efecto Kuleshov en los siguientes términos: “The proposition that the meaning of any given film will derive from the juxtaposition of individual shots as a result of the editing process” (Kuhn and Westwell, 2012). En los años 20 del siglo XX, el cineasta y teórico ruso Lev Kuleshov quiso demostrar a través de un experimento el carácter decisivo del proceso de edición de un material cinematográfico. Kuleshov lo explicaba de la siguiente manera: “I alternated the same shot of Mozhukhin with various other shots (a plate of soup, a girl, a child’s coffin), and these shots acquired different meaning. The discovery stunned me —so convinced was I of the enormous power of montage” (Kuleshov, 1974: 200). El experimento de Kuleshov logró demostrar cómo la disposición de las secuencias cinematográficas derivadas de un nuevo montaje incidía directamente en la interpretación llevada a cabo por el público. De tal manera que los espectadores creían ver variaciones en la expresión facial de Mozhukhin, célebre actor ruso de cine mudo de la época, en función de si contemplaba el plato de sopa, a la niña, o al ataúd. Huelga decir que la expresión facial de Mozhukhin no variaba, ya que Kuleshov empleó en todo momento el mismo metraje de una película preexistente intercalada con las tres secuencias a las que hemos aludido anteriormente. El objetivo, pues, del experimento era demostrar “how audiences understand the meaning of images differently depending on their sequential arrangements, suggesting that editing is the decisive factor and that acting is of lesser importance” (Kuhn & Westwell, 2012).

El experimento pone el acento sobre la interpretación llevada a cabo por el espectador, quien contempla el nuevo montaje como si de un palimpsesto se tratara. Las huellas visuales del primer metraje y el posterior montaje son reinterpretados y reescritos por un público que se convierte en co-creador de la obra (Russell, 2005). Michael Russell ha trazado una conexión muy acertada entre el efecto Kuleshov y las ideas de Roland Barthes en torno a la muerte del autor. Al igual que el cineasta ruso, Barthes privilegia al lector

como espacio en el que confluyen todos los textos y relatos que preceden a una obra literaria, y es ese lector el que reescribe verdaderamente, cual autor literario, el nuevo relato. El texto pleno existe, como diría Barthes, en el lugar de destino antes que en el agente creativo que lo origina (Barthes, 1987). En sintonía con la concepción del texto literario del crítico francés, Kuleshov entiende el cine como “a ‘composite space’ in which ready-made fragments are juxtaposed, whose meaning is not inherent in the images themselves, but in their conflict and blending” (Russell, 2005: 12). Tanto para Barthes como para Kuleshov, esos fragmentos yuxtapuestos adquieren finalmente sentido gracias al lectoespectador autor, destino último de la obra artística. Examinar la construcción narrativa llevada a cabo por el público es, precisamente, el objeto de estudio de la pieza creada por el profesor Rob Stone.

Before the end (2020) se lanzó a la red social *Vimeo* el 24 de mayo de 2020, durante el confinamiento que tuvo lugar durante la pandemia de COVID-19 que asoló a todo el planeta. Su creador, el profesor Rob Stone, declaraba que el objetivo del experimento era actualizar el efecto Kuleshov en el entorno de las redes sociales: “the work is an experiment with updating the Kuleshov effect for social media, that is, showing how the juxtaposition of images will be read by a cinema audience as narrative, even though the projection of emotional connections between the images is, as here, entirely the construct of the audience”². *Before the end* se planteaba como una secuela de la trilogía dirigida por Richard Linklater, y nos muestra a sus protagonistas, Jesse (Ethan Hawke) y Céline (Julie Delpy), recreando una escena de la primera entrega en la que ambos personajes entran a una tienda de discos y reproducen en una de sus cabinas la canción “Come Here” de Kath Bloom. El vídeo creado por Rob Stone tiene una duración de dos minutos y veinticinco segundos y muestra a los dos protagonistas en medio de una videollamada en la que, al igual que en la primera entrega, ambos guardan silencio mientras suena de fondo la canción de Kath Bloom. Emulando a Kuleshov, Stone extrae varias secuencias de un metraje anterior que procede de dos entrevistas realizadas *online* a los protagonistas el 30 de abril y el 12 de mayo, en el marco de un ciclo de películas organizado por el Toronto International Film Festival Stay-at-Home Cinema³. El montaje de Stone yuxtapone una sucesión de secuencias procedentes de momentos de la entrevista en los que, tanto Ethan Hawke como Julie Delpy, guardan silencio, tal y como ilustran las imágenes 1, 2 y 3 que aparecen a continuación:

² Vídeo: <https://vimeo.com/422175814> [19/12/2022].

³ Las entrevistas que Cameron Bailey realizó por separado a Ethan Hawke y a Julie Delpy para el Toronto International Film Festival se pueden ver en los siguientes enlaces: <https://www.youtube.com/watch?v=QU7swrG4mcU> y https://www.youtube.com/watch?v=50_IzPwlcIE [19/12/2022].

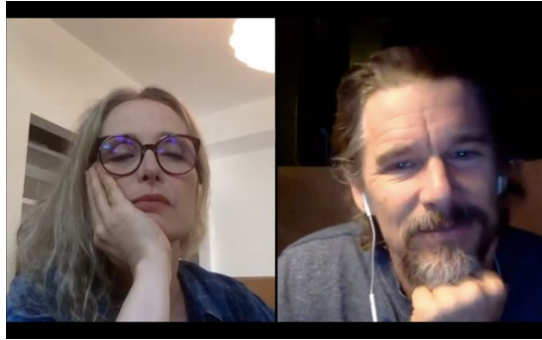


Imagen 1. Secuencia del montaje realizado por Rob Stone.

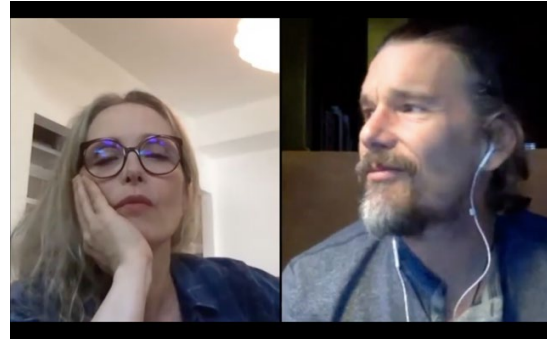


Imagen 2. Secuencia del montaje realizado por Rob Stone.



Imagen 3. Secuencia del montaje realizado por Rob Stone.

Cabe señalar que al actualizar el efecto Kuleshov en el entorno de las redes sociales, Stone pretende examinar cuál es el potencial transmedial de la red y cómo responde afectivamente el público familiarizado con la trilogía. De nuevo, en línea con Kuleshov y Barthes, el lectoespetador de *Before the End* construye una nueva narrativa a partir de la conexión emocional que se da entre las imágenes yuxtapuestas. Es en los intersticios de esas imágenes donde el lectoespectador rellena las brechas semánticas que dan sentido a esa nueva reescritura inducida a partir de un nuevo montaje.

El nuevo paradigma estético que emana de estas piezas textovisuales demanda, indudablemente, un marco teórico sólido como el que proporciona la Semiótica como teoría general de los signos, no solo atendiendo su textura verbal más literal sino también proyectando su visión hacia el contexto (Jiménez, 2015: 216). Como muy bien señaló Boves Naves: “El desarrollo interno de la investigación semiológica lleva [...] de un modo progresivo, de la sintaxis a la semántica y de ésta a la pragmática como consideración de todos los aspectos de uso del signo en los procesos semióticos” (Boves Naves, 1989: 97). En otras palabras, a la hora de abordar el estudio de una pieza como *Before the End*, la Semiótica general aporta un sólido marco teórico capaz de abarcar todo el espectro sígnico, ya que es capaz de “explicar el signo, el referente y el componente comunicativo de los diversos sistemas de signos” (Albaladejo, 2016: 53). Cabe recordar, además, que ese amplio espectro sígnico tiene su correspondencia en la tripartición de la

Semiótica llevada a cabo por Charles S. Peirce (1987) en sintaxis, semántica (extensional) y pragmática.

3. *BEFORE THE END*: HACIA UNA SEMIÓTICA DEL SILENCIO

Como ha señalado Gómez Trueba, el potencial transmedia que alberga el microrrelato emana de su poderosa capacidad de adaptación a internet (Gómez Trueba, 2018: 203). En este sentido, la red ofrece un potencial amplio para crear interacciones de carácter intersemiótico “entre texto y paratexto, o entre texto, imagen y sonido” (Tomassini). Es posible trazar, también, este tipo de relaciones entre el microrrelato, reducido a su mínima expresión, con otras formas de minificción que incluyen las microformas filmicas o microvídeos (Schmidt-Welle, 2015). En el caso que nos ocupa podemos observar un ejemplo de máxima concisión y economía lingüísticas, ya que la textura verbal que hibrida con la secuencia de imágenes posterior se reduce a un mero título, *Before the End*, impreso sobre un fondo negro, tal y como se puede apreciar en la imagen 4:



Imagen 4. Cabecera del vídeo realizado por Rob Stone.

Tanto los títulos como los pies de foto que acompañan a imágenes han sido estudiados con anterioridad como potenciales microrrelatos (Gómez Trueba, 2018; Amezcua Gómez, 2019). El lectoespectador que contempla esta pieza textovisual, se sitúa frente a una textualidad verbal marcadamente elíptica y concisa que, sin embargo, alcanza una poderosa resonancia narrativa gracias a la secuencia de imágenes que acompañan al título *Before the end*. Esta resonancia narrativa adquiere mayor densidad connotativa por el momento en el que se lanza este video en la plataforma *Vimeo*. En mayo de 2020 la totalidad del planeta se vio asolada por la pandemia del COVID-19 y una gran parte de la población mundial hubo de someterse a un confinamiento más o menos estricto en función del país. *Before the End* no solo se plantea como una secuela de la trilogía, sino que también entabla un diálogo con las tres entregas y prolonga la comunicación entre sus dos protagonistas instalándose en una suerte de *durée* bergsoniana. La comunicación

no verbal que perpetúa la conexión emocional entre Jesse y Céline a través de una secuencia de silencios elocuentes se prolonga en un instante —de dos minutos y veinticinco segundos— que precede a un final, al que se pretende conjurar. Por otra parte, el hecho de que esa comunicación tenga lugar a través de una videollamada nos remite a la irrupción del uso de plataformas como Zoom, Teams, Skype o Google Meet, que se incrementó exponencialmente durante la pandemia. De este modo, el título *Before the end* adquiere una connotación apocalíptica en el contexto de la pandemia. De hecho, el propio Rob Stone, en lo que podemos leer como un paratexto que apostilla este experimento, afirmaba lo siguiente: “*Before the End* responds to the ethos and fanbase of the *Before* series while considering the impact of the pandemic on filmmaking, films, fans and characters too”.

Como hemos mencionado anteriormente, la pieza creada por Stone dialoga con *Before Sunrise* (1995), *Before Sunset* (2004), y *Before Midnight* (2013) e invita al público familiarizado con la trilogía a rellenar las brechas semánticas que emanan de esa conversación retrospectiva con cada filme. El origen de este diálogo tiene lugar en *Before Sunrise* dirigida por Richard Linklater en 1995 y premiada con el Oso de Plata al mejor director en la Berlinale. Jesse (Ethan Hawke) y Céline (Julie Delpy), sus dos protagonistas, tienen un encuentro fortuito en un tren procedente de Budapest con destino a París. Tras mantener una breve conversación, el tren estaciona en Viena, la parada en la que debe apearse Jesse. A pesar de que apenas se conocen, los dos personajes intuyen que entre ellos hay una conexión íntima y por ello Jesse invita persuasivamente a Céline a interrumpir su viaje para pasar un día juntos en Viena antes de que ella continúe, al día siguiente, su viaje a París. Céline acepta la azarosa propuesta y a partir de ese momento el eje que sostiene la película comienza a girar: Jesse y Céline conversan y pasean ininterrumpidamente a lo largo del filme, se instalan en el presente puro, en esa suerte de *durée* bergsoniana a la que nos referíamos antes. Son muy contados los momentos en los que los protagonistas enmudecen. Uno de ellos es, precisamente, la secuencia recreada por Rob Stone en *Before the End*, en la que los protagonistas escuchan en una cabina la canción “Come Here” de Kath Bloom. La escena de la cabina tiene lugar en un espacio reducido donde los personajes apenas establecen contacto visual y donde el espacio físico que les separa es exiguo. El título de la canción “Come Here”, repetido en varias estrofas, complementa de manera contrapuntística el anhelo, aún no expresado verbalmente, de conexión física. Sin embargo, la conexión emocional es ya explícita y cristalizará a lo largo de la película. “Come here” también se escucha de fondo en el montaje realizado por Rob Stone, pero Jesse y Céline se encuentran confinados y el único modo de conexión posible es a través de una videollamada, es decir que se trata de una conexión virtual en la esfera digital. El carácter contrapuntístico que se establece entre la melodía y el vídeo es, claramente, más pronunciado.

No estamos haciendo ningún *spoiler* si adelantamos que Jesse y Celine se despiden al día siguiente, sin dejarse ninguna seña, número de teléfono o dirección. Ambos se comprometen a reencontrarse en seis meses, en la misma estación de Viena. El

reencuentro no se produce en el plazo acordado, no existen aún redes sociales, ni *smartphones* que permitan seguir el rastro. Sin embargo, las dos entregas que siguen a *Before Sunrise* obran el milagro. Jesse y Céline se reencuentran en París en 2004, conversan, caminan y, como confirma la última entrega de la trilogía, *Before Midnight* (2013), se convierten en pareja y tienen hijos juntos. Afirmábamos anteriormente que no destripamos del todo la trama al anticipar lo que ocurre en las secuelas, porque la película se sostiene sobre el eje de las palabras y reflexiones que intercambian sus protagonistas mientras pasean.

El cineasta norteamericano Richard Linklater, como muy bien ha estudiado Rob Stone (2015; 2018), muestra una preocupación por la noción del tiempo deudora de los planteamientos del filósofo francés Henri Bergson. De este modo, buena parte de la cinematografía del director tejano hunde sus raíces en el presente puro y focaliza toda la acción dramática en la *durée* bergsoniana. En línea con los planteamientos del filósofo francés, los protagonistas de la trilogía “are both departing and arriving: even at the point of separation in Vienna, Jesse and Céline are already on their way to meet again in Paris nine years later” (Stone, 2015: 69). El presente es siempre umbral y Jesse y Céline deambulan perennemente por un espacio del que parten y al que arriban incesantemente: “a moment identified as ‘the present’ has no beginning or end, because it does not exist separately from the infinite number of moments before and after it” (Stone, 2010: 239). Todo lo que nos cuenta Linklater en las tres entregas es lo que acontece *antes de* un momento de transición: el amanecer de la relación, la posterior maduración crepuscular y el fatigado anochecer. También el experimento de Rob Stone ocurre *antes* del fin del romance y prolonga el instante, que flota ante nuestros ojos como si de un colgante de ámbar se tratara. Nos reafirmamos, pues, en que la trilogía de Linklater es inmune al *spoiler*, ya que lo que acontece a sus protagonistas siempre está en ciernes de zarpar hacia un nuevo horizonte. Muy probablemente el norte de Jesse y Céline sea el de mantener siempre viva la llama de esa conversación infinita que nunca han dejado de cultivar.

Cabe enfatizar, en este sentido, la naturaleza dialógica de esta trilogía. Como apunta Stone en su estudio sobre Linklater: “the dialogic work is that which seeks correspondence with other multiple works and a revisionist approach to what has gone before” (Stone, 2018: 107). El eminente carácter dialógico de la trilogía entronca, al mismo tiempo, con la *durée* bergsoniana; así, cuando Bajtín afirma que “toda la literatura está envuelta en el proceso de formación” (Bajtín, 1975: 451), podemos apreciar una concepción del tiempo afín al planteamiento de Bergson, esto es, un presente que se encuentra en un permanente punto de fuga. La trilogía de Linklater gravita en torno al diálogo de sus protagonistas como foco dramático primordial y son pocos los momentos en los que estos guardan silencio. Incluso en esas secuencias —que incluyen las de *Before the End*— la comunicación no cesa y los silencios son elocuentes. Enraizados en el presente dilatado, Jesse y Céline encuentran la dimensión más trascendental de sus existencias en ese intento por conectar que brota de su charla incesante. De entre las muchas reflexiones vitales intercambiadas entre Jesse y Céline, la que quizás resuma con mayor acierto su filosofía

es la que elabora Céline en *Before Sunrise* al referirse, precisamente, a sus creencias religiosas:

If there's any kind of God, he wouldn't be in any one of us, not you, not me, but just this space in between. If there's some magic in this world, it must be in the attempt of understanding someone else, sharing something, even if it's almost impossible to succeed. But who cares really, the answer must be in the attempt (Stone, 2018: 120).

Este *space in between* es el lugar en el que los protagonistas conviven. El afán por entenderse en ese espacio compartido es el motor de su relación sentimental. Si hay algún sentido transcendental en sus vidas, este reside en el intento de abrazarse en ese espacio, ya sea comunicándose verbalmente o a través de sus sonoros silencios. Como señala Stone, mantener la llama de la conversación y la comunicación sea quizás la forma más radicalmente vitalista de conjurar el final de la existencia: “[...] the only way to keep death at bay is to keep the dialogue going” (Stone, 2018: 120).

Uno de los rasgos más reconocibles de la trilogía es su carácter decididamente inacabado, reforzado tanto por la *durée* bergsoniana como por el dialogismo. Como acertadamente ha señalado Calvo Revilla, en el nuevo paradigma cultural en el que se enmarcan las creaciones hipermediales, y en especial los microrrelatos: “las formas breves y fragmentarias [...] conquistan el silencio, sustituyen las relaciones sintagmáticas por la yuxtaposición abrupta y enfatizan el carácter inacabado de la obra y su naturaleza” (Calvo Revilla, 2019: 534). En este sentido, el propio experimento realizado por Stone ilustra la situación descrita por Calvo Revilla, ya que se nutre de ese carácter fragmentario y yuxtapuesto que subraya el carácter inconcluso de esta pieza abierta. De hecho, en sintonía con los planteamientos de Kuleshov, el lector espectador recibe esa obra abierta y crea una nueva en la que entabla un diálogo retrospectivo con la trilogía privilegiando el componente comunicativo y pragmático implícito en los diversos sistemas de signos que estudia la Semiótica como teoría general de los signos (Albaladejo, 2016: 53).

En *Before the End* el público se encuentra ante el reto de interpretar los silencios. O la yuxtaposición de silencios que se suceden *antes de* que el vídeo concluya y *antes* del final. El montaje de Stone explora y prolonga la *durée* bergsoniana como forma de eternidad en el presente. Por otro lado, el tejido sonoro, visual y lingüístico de esta pieza sugiere una relación interdiscursiva que es, también, intersemiótica. Las relaciones interdiscursivas, intersemióticas e intermediales que se entablan en *Before the End* pueden ser abordadas, además, dentro del marco de la Crítica Transferencial, propuesta por Tomás Albaladejo, que definía en los siguientes términos:

El análisis y estudio de [las] transferencias conceptuales y metodológicas entre diversas disciplinas es objeto de la Crítica Transferencial, cuya fundamentación está en el análisis interdiscursivo, que abarca los discursos literarios y los lingüísticos no literarios, así como también los discursos artísticos (Albaladejo, 2016: 54).

Dicho planteamiento no excluye “el análisis y estudio de estas transferencias [...] entre diversas disciplinas” (Albaladejo, 2016: 54). Y puesto que la Crítica Transferencial se basa en el análisis interdiscursivo y este a su vez abarca los discursos literarios, los no literarios y los discursos artísticos, cabe proponer esta herramienta de análisis como una sólida armazón que explique las transferencias que se producen entre la trilogía de Linklater y la pieza de Rob Stone. Así, por ejemplo, consideramos que hay una transferencia conceptual de la noción bergsoniana de *durée*, tan explorada en el cine de Linklater y recreada en *Before the End*. Del mismo modo, podemos afirmar que hay una transferencia de una suerte de semiótica del silencio que se imbrica en el tejido textovisual de la pieza de Stone. Al hilo de esta observación, consideramos que el motivo del silencio ocupa un lugar privilegiado en la construcción narrativa que lleva a cabo el público familiarizado con esta trilogía. De alguna manera, es inevitable plantearse el potencial narrativo y significativo de los silencios que interrumpen, esta vez sí, la conversación infinita que desde la primera entrega han mantenido Jesse y Céline.

Consideramos en este punto pertinente, citar un breve pasaje procedente de *De la angustia al lenguaje* de Maurice Blanchot:

[...] nunca se expresa algo auténticamente si no es revelándolo en una oscilación equívoca que deja ver no lo positivo, sino lo negativo, y que borra constantemente la comunicación, al tiempo que la enriquece, mediante la diversidad de las formas bajo las cuales se lleva a cabo (Blanchot, 2021: 26).

4. CONCLUSIÓN

En el presente trabajo hemos analizado las relaciones interdiscursivas e intersemióticas que vertebran la microforma filmica creada por Rob Stone como una suerte de secuela de la trilogía *Before Sunrise* (1995), *Before Sunset* (2004) y *Before Midnight* (2013), dirigidas por Richard Linklater. La pieza textovisual *Before the End* (2020) ilustra el carácter híbrido, dialógico y fragmentario de una cultura textovisual que ha fructificado en los últimos años en la red hasta el punto de originar un nuevo paradigma estético y creativo que es fiel reflejo de la conciencia humana contemporánea.

Before the end se sostiene sobre una semiótica del silencio que dialoga con la trilogía que precede a esta pieza y teje una nueva narrativa cuyas brechas semánticas son rellenadas por el público lectoespectador. La *durée* bergsoniana que sustenta la trama y el carácter dialógico de la trilogía refuerzan los vínculos interdiscursivos e intersemióticos entre los filmes de Linklater y la pieza de Stone. En este sentido, consideramos que la Crítica Transferencial, propuesta por Tomás Albaladejo, puede profundizar y ahondar en estas conexiones interdiscursivas, intermediales e intersemióticas a través de la dilucidación de “las transferencias de cualquier índole [...] que se producen entre obras literarias, entre clases de discursos y entre las disciplinas que se ocupan de los discursos” (Albaladejo, 2012: 33).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBALADEJO, T. (2012). “Literatura comparada y clases de discursos. El análisis interdiscursivo”. En *Literatures ibériques médievales comparées / Literaturas ibéricas medievales comparadas*, R. Alemany Ferrer y F. Chico Rico (eds.), 16-38. Alacant: Universitat d’Alacant.
- ____ (2016). “Teoría de la Literatura y Estética”. *Laocoonte. Revista de Estética y Teoría de las Artes* 3.3, 49-58. Disponible en línea: <https://doi.org/10.7203/laocoonte.3.3.9357> [19/12/2022].
- AMEZCUA GÓMEZ, D. (2019). “El pie de foto como motor de micronarratividad”. En *Epifanías de la brevedad*, A. Calvo Revilla (ed.), 217-230. Madrid: Visor Libros.
- BAJTÍN, M. (1975). *Teoría y estética de la novela*, H. S. Kriúkova y V. Cazcarra (trads.). Madrid: Taurus.
- BARTHES, R. (1987). “La muerte del autor”. En *El susurro del lenguaje*, C. Fernández Medrano (trad.), 75-84. Barcelona: Paidós
- BLANCHOT, M. (2021). *De la angustia al lenguaje*. Madrid: Trotta.
- BOVES NAVES, C. (1989). *La semiología*. Madrid: Síntesis.
- CALVO REVILLA, A. (2019). “Cultura textovisual, hibridación y dialogismo en la obra de Albert Soloviev”. *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 3, 532-555. Disponible en línea: <https://doi.org/10.15366/actionova2019.3.022> [19/12/2022]
- CALVO REVILLA, A. Y ARIAS URRUTIA A. (2020). *Escrituras enredadas*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- GÓMEZ TRUEBA, T. (2018). “Alianza del microrrelato y la fotografía en las redes. ¿Pies de foto o microrrelatos?”. En *Elogio de lo mínimo. Estudios sobre microrrelato y minificción en el siglo XXI*, A. Calvo Revilla (ed.), 203-220. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- JIMÉNEZ, M. (2015). “En torno al desarrollo de la semiótica literaria y el concepto de cultura”. *Dialogía. Revista de Lingüística, Literatura y Cultura* 9, 208-229.
- KUHN, A. Y WESTWELL, G. (2012). *A Dictionary of Film Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- KULESHOV, L. (1974). *Kuleshov on Film: Writings by Lev Kuleshov*. Berkeley: University of California Press.
- LÓPEZ VARELA, A. (2011). “Génesis semiótica de la intermedialidad: fundamentos cognitivos y socio-constructivistas de la comunicación”. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación* 16, 95-114.
- NOGUEROL, F. (2008). “Minificción e imagen. Cuando la descripción gana la partida”. En *La era de la brevedad: el microrrelato hispánico*, I. Andres-Suárez y A. Rivas (eds.), 183-206. Palencia: Menoscuarto.
- PEIRCE, C. (1987). *Obra lógico-semiótica*, A. Sercovich (ed.), R. Alcalde y M. Prelooker (trads.). Madrid: Taurus.

- RAJEWSKIM I. (2005). “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”. *Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies* 6, 4-64.
- RUSSELL, M. (2005). “The Kuleshov Effect and the Death of the Auteur”. *Forum: University of Edinburgh Postgraduate Journal of Culture and the Arts* 1, 1-17.
- SCHMIDT-WELLE, F. (2015). “Museos de palabras, museos de miradas. Algunos microrrelatos literarios y cinematográficos en México”. En *MicroBerlín: de minificciones y microrrelatos*, O. Ette, D. Ingenschay, F. Schmidt-Welle y F. Valls (eds.), 301-314. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- STONE, R. (2010). “The coding of aesthetic and thematic discourse in a cinematic mnemonic: The case of *Ama Lur* (1968)”. *Journal of European Studies* 40, 230-242.
- ____ (2015). “About Time: Before Boyhood”. *Film Quarterly* 68.3, 67-72.
- ____ (2018). *The Cinema of Richard Linklater. Walk, Don't Run*. London / New York: Columbia University Press.
- TOMASSINI, G. “Breve entrevista a Graciela Tomassini”. *Internacional Microcuentista: Revista de lo Breve*. Disponible en línea: <http://revistamicrorrelatos.blogspot.com.es> [19/12/2022].



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: 27/12/2022

Fecha de aceptación: 24/04/2023

**UNA APROXIMACIÓN SEMIÓTICA A LA LÓGICA *QUEER*
Y POSHUMANISTA DE LOS DISPARATES MICROLITERARIOS
DE EDWARD LEAR, LEWIS CARROLL Y LAURA HOWE RICHARDS¹**

A SEMIOTIC APPROACH TO THE QUEER AND POSTHUMAN LOGIC
OF EDWARD LEAR, LEWIS CARROLL AND LAURA HOWE RICHARDS'
MICRO-LITERARY NONSENSE

Asunción LÓPEZ-VARELA
Universidad Complutense de Madrid
alopezva@ucm.es

Resumen: La denominada *literatura sinsentido* tuvo especial relevancia en el siglo XIX. En el marco del debate evolucionista, la *literary nonsense* victoriana comienza a plantear problemas en torno a la clasificación de las entidades del mundo, y no solo las especies botánicas y animales. Se produce un regreso a los seres híbridos y extraños, y el término *queer* comienza a aparecer como marca de alteridad. Aunque los textos cumplían un propósito mixto de divertimento educativo, tenían con frecuencia un trasfondo transgresor, incorporando aspectos oscuros que contradecían de manera indirecta las ideas establecidas, ocultándose así de la censura. Bajo la apariencia de textos infantiles, los mensajes ocultos en el sinsentido literario cuestionaban las categorías taxonómicas que dividían las especies, aprovechando también para plantear cuestiones de género, como ocurre en los tres casos que explora este artículo.

Palabras clave: Edward Lear. Lewis Carroll. Laura Howe Richards. Intermedialidad. *Queer*. Posthumanismo. Semiótica.

Abstract: The so-called *nonsense literature* had special relevance in the 19th Century. Within the framework of the evolutionary debate, Victorian literary nonsense begins to raise problems regarding the classification of entities in the world, and not only botanical and animal species. There is a return to the hybrid and the strange, and the term *queer* begins to appear as a mark of otherness. Although the texts fulfilled a mixed purpose of educational entertainment, they frequently had a transgressive background, incorporating dark aspects that indirectly contested established ideas, hiding themselves from censorship. Under the guise of children's texts, the hidden messages in nonsense literature

¹ Este trabajo se ha desarrollado dentro del grupo de investigación "Microrrelato hipermedial y otras microformas literarias. Paradigma estético de la cultura texto - visual en la red" (MiRed), de Universidad San Pablo-CEU (G20/3-02). Y forma parte de la RED de la Comunidad de Madrid "Estrategias de Innovación en Mitocrítica Cultural AGLAYA" (H2019/HUM-5714 RED), financiada por el Fondo Social Europeo. Las imágenes que acompañan el artículo están libres de derechos.

questioned the taxonomic categories that divided the species, also taking the opportunity to raise gender issues, as it happens in the three cases explored in this article.

Keywords: Edward Lear. Lewis Carroll. Laura Howe Richards. Intermediality. Queer. Posthumanism. Semiotics.

1. INTRODUCCIÓN

La denominada *literatura sinsentido* (*nonsense literature* en inglés), tuvo especial relevancia en el siglo XIX, influyendo posteriormente en las creaciones artísticas de las vanguardias, en particular del surrealismo y el dadaísmo, y también en el Mash-up Art del Pop de mediados del siglo XX. Vinculados a la tradición popular oral, estos microtextos victorianos comenzaron a incorporar efectos musicales, juegos de palabras, además de ilustraciones que añadían asociaciones visuales a conceptos análogos o contrapuestos. Los disparates micro-literarios se distanciaron así de las meras fábulas, aunque continuaron teniendo como protagonistas entidades no humanas, tales como animales, seres mitológicos, o plantas. En el marco del debate evolucionista, la *nonsense literature* victoriana comienza a plantear problemas en torno a la clasificación de las entidades del mundo, y no solo las especies botánicas y animales. Se produce un regreso a los seres híbridos y extraños, como los que ya aparecían en las *Metamorfosis* de Ovidio. Aunque los textos cumplían un propósito mixto de divertimento educativo tenían con frecuencia también, un trasfondo transgresor, incorporando aspectos oscuros que lidiaban de manera indirecta con las ideas establecidas y con la censura. Bajo la apariencia de textos infantiles, los mensajes cuestionaban las categorías taxonómicas que dividían las especies, aprovechando también para plantear cuestiones de género, como ocurre en los tres casos que explora este artículo.

El sinsentido literario es una categorización amplia que se refiere a textos cortos, a veces rimados, que combinan elementos narrativos con sentido y otros que no lo tienen. Disfrazados en ocasiones de relatos infantiles con características adultas, estos microtextos presentan escenas incongruentes que suelen tener un trasfondo transgresor, y a veces obscuro, que no se percibe a primera vista. Este trabajo comienza con un breve recorrido histórico por los orígenes de estos textos, pasando a explorar tres ejemplos del contexto anglo-norteamericano: “Scroobious Pip” de Edward Lear, “Jabberwocky” de Lewis Carroll, y “My Griffin” de la norteamericana Laura Howe Richards.

Los orígenes de la literatura sinsentido no están claros. Es posible que se sitúen en la mitología griega a través de la figura de Momo, dios que personificaba el sarcasmo y era representado con la cara semi-cubierta por una máscara burlesca. En la *Teogonía*, Hesíodo lo describe como hijo de la Noche. Aparece también en dos de las fábulas de Esopo: la 124 titulada “Zeus, Prometeo, Atenea y Momo” y la 518 “Momo y los dioses”. A partir del siglo XV el personaje de Momo se vincula a la literatura emblemática y epigramática. En *Momo o el príncipe* (1446), inspirado en la fábula 124 de Esopo, León

Battista Alberti, célebre humanista-científico-arquitecto del Renacimiento italiano, despliega su ingenio para satirizar una amplia variedad de temas que abarcan desde la vida y la política de la corte a la crítica intelectual. Momo aparece también en el tratado *Spaccio della bestia trionfante (Expulsión de la bestia triunfante)* (1584) de Giordano Bruno, un libro de tintes esotéricos que, mediante diálogos alegóricos, presenta las deliberaciones de los dioses griegos para desterrar de los cielos a planetas a los que acusa de corrupción en sus instituciones sociales y religiosas.

Para otros autores, los orígenes del sinsentido literario se deberían a una combinación de mitología, bestiario medieval y fábula. En Inglaterra se situarían en los relatos en torno al personaje de Mother Hubbard, que aparece, por ejemplo, en la sátira de Edmund Spenser de 1590 “Mother Hubberd’s Tale”. En Francia, los *Contes de ma Mère l’Oye* de Charles Perrault, traducidos al inglés como *Tales of Mother Goose*, habrían tenido características similares. En *The Origins of English Nonsense* (1997), Noel Malcolm rastrea los orígenes del sinsentido literario hasta mediados del siglo XV, en poetas como John Taylor y John Hoskyns, que habrían realizado mascaradas sinsentido en los *Inns of Court*, cuatro posadas localizadas en Londres (*Gray’s Inn, Lincoln’s Inn, Inner Inn, y Middle Temple*) que acogieron todo tipo de espectáculos en el marco de las visitas anuales de compañías profesionales de interpretación como la de Shakespeare. Otro ejemplo de mascarada es el *Coelum Britannicum* (1634) de Thomas Carew. En su papel del Loco o del Bufón, Momo tuvo también importancia en el teatro de William Shakespeare. El aparente sinsentido del Bufón se revela como una forma de conocimiento alternativa que critica la racionalidad impuesta por determinadas construcciones sociopolíticas pervertidas. Así ocurre por ejemplo en la tragedia *El rey Lear*, representada por primera vez en 1594.

En términos de morfología, sintaxis y semántica, a pesar de las protestas de Émile Cammaerts (1925) de no confundir el disparate con el epigrama, la sátira, los juegos de palabras, la parodia, el humor o los cuentos de hadas, el sinsentido literario puede tomar todas estas formas, incluyendo además las fábulas, las adivinanzas, los palíndromos e incluso algunos chistes. En *The Philosophy of Nonsense*, Jean-Jacques Lecercle afirma que el sinsentido ha sido visto como desorden; un mosaico de piezas de varios orígenes y diferentes materiales; como un cachivache construido a base de géneros literarios olvidados, de pedazos prestados y extorsionados a través de la parodia (1994: 195). En una palabra, el sinsentido tiene una naturaleza paradójica que parece situarse fuera de todo límite genérico. Es más fácil definirlo por lo que no es que por lo que es, escribe Wim Tigges en su estudio *An Anatomy of Literary Nonsense* (1988: 89). Para otros autores, conlleva actividades artístico-literarias que dan forma al mundo desorganizándolo y reorganizándolo, a través de las cuales se usurpa el significado mediante inversiones lógicas, relaciones arbitrarias y contradicciones (Stewart, 1979: vii). Aunque se entrecruza con otras categorías artístico-literarias como lo fantástico, posiblemente la particularidad del sinsentido radica en el tratamiento humorístico y en la presentación de incongruencias y circunstancias imposibles y absurdas que Tigges

describe como una tensión perfecta entre sentido y la ausencia de sentido (1988: 4). Por su parte, en su estudio *Nonsense: Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*, Susan Stewart se refiere al equilibrio entre el sentido común y su antítesis (1979: 5). El sinsentido crea también una distancia entre lo que presenta y las interpretaciones que evoca en los lectores, frustrando las expectativas (Tigges, 1988: 47).

En el caso de los tres autores que explora este trabajo, Edward Lear, Lewis Carroll, y Laura Howe Richards, sus disparates micro-literarios se ven enriquecidos por una combinación intermedial de palabras e imágenes en las que el protagonismo animal parece cuestionar el acercamiento antropocéntrico al lenguaje. Al igual que en los cuentos infantiles, los animales son protagonistas y pueblan todos estos mundos maravillosos y fantásticos del sinsentido literario. La presencia animal ayuda a relativizar las visiones antropocéntricas, poniendo de manifiesto una especie de reconocimiento a la diversidad y la heterogeneidad. Sin embargo, mientras que en las fábulas y en la mayoría de cuentos infantiles los no humanos —animales, plantas e incluso el mundo inanimado de los objetos— se expresan de forma parecida a los humanos, en la literatura sinsentido se produce una ruptura semiótica que busca llamar la atención a las categorías en base a los usos de la lógica y del lenguaje.

El sinsentido literario suele incorporarse a veces como una especie de subcategoría de la literatura infantil, sin embargo, con frecuencia disfraza sus temáticas, que realmente son para adultos. Los especialistas han señalado que la literatura infantil no existe como género propio hasta el siglo XIX, puesto que para que pudiera haber libros para niños, tenía que haber niños, es decir, individuos que fueran aceptados como seres con sus propias necesidades e intereses particulares, no simplemente como hombres y mujeres en miniatura (Townsend, 1965: 11). Surge, pues, con las nuevas ideas sobre la infancia que se desarrollan durante el Romanticismo, y de la mano también de los nuevos procesos de impresión que permitieron la incorporación de imágenes de manera más económica (López-Varela y Khaski, 2013). Crece el deseo de alfabetizar a mayores núcleos de población y de escolarizar a la infancia. Sin embargo, a pesar de estos avances, la existencia la literatura infantil sigue siendo cuestionada porque, como ya señalaría Jacqueline Rose en su famoso análisis sobre el personaje de Peter Pan, la ficción infantil es un imposible ya que siempre es imaginada y construida por adultos que proyectan sus deseos en la figura de los niños protagonistas de los relatos y de un supuesto lector infantil. Camuflada en el marco de literatura infantil y juvenil, la *nonsense literature* toma la apariencia del juego para esconder temas de mayor calado. El uso del sinsentido desconecta del mundo real, gobernado por la lógica y el lenguaje humano, torciendo y distorsionando cualquier convención y categoría con el fin de mostrar su arbitrariedad y dependencia de un contexto cultural determinado y cambiante en el tiempo. En el mundo del sinsentido, las tonterías de los seres no humanos no son reales; son disparates que no se consideran amenazas serias sobre otro posible orden de las cosas, para usar la expresión de Michel Foucault (1966). Así se quita importancia a lo que realmente la tiene.

2. SCROOBIOUS LEAR

En Inglaterra, la popularidad de la literatura sinsentido se asentó con el trabajo de Edward Lear y la publicación de su *Book of Nonsense* (1846), que apareció primero bajo el pseudónimo “Derry down Derry”. Lear empleó los denominados *limericks* o composiciones de cinco versos, generalmente de tipo anapéstico, con un esquema de rima aabba. El término *limerick* proviene de la ciudad irlandesa del mismo nombre que se hizo célebre por un tipo de bromas versificadas que terminaban con la expresión: “Won’t you come to Limerick?”.

El libro de Lear se volvió a imprimir en 1855 y 1861, en el último caso, ya bajo su nombre real y con la incorporación de 43 nuevos *limericks*. Sin embargo, al margen de los *limericks*, las fuentes que informarían la literatura sinsentido de Lear son variadas. Por sus diarios sabemos de sus viajes como paisajista a Grecia y Malta entre 1849 y 1858; sabemos también de su interés por la botánica y la ornitología, y de sus anhelos románticos por el abogado Franklin Lushington, quien posteriormente destruiría parte de su correspondencia con Lear. Prolífico escritor de cartas y diarios, sus misivas están repletas de caricaturas y picardías.

Lear comenzó su andadura artística como ilustrador, colaborando con el zoólogo John Gould. En 1832, Lear inició un proyecto que indirectamente le llevaría a su posterior libro de literatura sinsentido, pintar la colección de animales guardados por el conde de Derby, Lord Stanley, en su casa de Knowsley a las afueras de Liverpool. Comenzó a acompañar sus dibujos con pequeños textos burlescos. Posteriormente, Lear iniciaría un periplo por Italia, Holanda, Alemania, Bélgica, Suiza, Francia, Egipto, Turquía, Malta, Corfú, Grecia, Creta, Palestina o India, publicando siete tratados ilustrados de sus viajes en los que sus microtextos sinsentido se acompañaban de dibujos igualmente absurdos, además de litografías y acuarelas. Como paisajista Lear se ganó el reconocimiento del público y de la propia Reina Victoria.

En 1850, Lear se matriculó en la Royal Academy de Londres en un intento por desarrollar todavía más sus habilidades artísticas. En William H. Hunt, uno de los fundadores del movimiento Pre-Rafaelita, Lear encontró un mentor artístico. Sintiéndose obligado a pintar para ganarse la vida, Lear comenzó a canalizar sus decepciones personales y artísticas a través de sus disparates y sinsentido literarios. Encontró consuelo y deleite en el juego de palabras y en las alegres invenciones de nombres, lugares, y objetos botánicos, así como en los epítetos inesperados. En su *Nonsense Botany* (1877) creó ilustraciones de flora increíble, burlándose de la tradición de las ciencias naturales por identificar nuevas especies con largos nombres en latín. Las ilustraciones de Lear ridiculizaban estas categorizaciones. Para ello inventaba especies como la *Tickia Orologica*, una planta con diminutas flores en forma de reloj, o la *Pollybirdia Singularis*, cuyas ramas estaban cargadas de flores a modo de pájaros. Sus dotes de humor se dirigían con frecuencia a la auto-parodia. Desde su juventud Lear se vio afligido por convulsiones epilépticas que en la época se consideraban consecuencia de la masturbación. Así, la

vergüenza y la auto-condena se convirtieron en rasgos de su psicología, al igual que los sentimientos de inadecuación física, que burlescamente exageraba dibujándose unas veces como un pájaro, y otras con un cuello singularmente largo, patiocorto y con nariz de elefante.

Las particularidades de la personalidad *queer* de Lear, que en la época era simplemente una marca de diferencia y alteridad, son patentes en sus sinsentidos literarios. Se vislumbra también la influencia del teatro de títeres italiano, lugar a donde Lear viajaba con frecuencia (Noakes, 1968: 55), popularizado en la literatura infantil a través del personaje de Pinocho con la aparición de la primera edición del cuento en 1873. En esos años, Lear se había establecido en Villa Tennyson, en San Remo, compartiendo casa con un gato atigrado llamado Foss, compañero de múltiples caricaturas. Las narices desproporcionadas son una característica recurrente en la obra de Lear. Aunque recuerdan mucho al soneto satírico escrito publicado póstumamente en 1647 por Francisco de Quevedo parodiando la nariz de Luis de Góngora, las narices de Lear se han interpretado también como una manifestación metafórica de sus inclinaciones sexuales.

“The Scroobius Pip” es un poema que comenzó a escribir en 1872 y que dejó inconcluso en el momento de su muerte en Villa Tennyson, permaneciendo inédito hasta 1953, cuando Harvard University Press publicó un pequeño volumen que incluía los espacios vacíos del manuscrito original. En 1968 se pidió al poeta estadounidense Ogden Nash que lo completara.

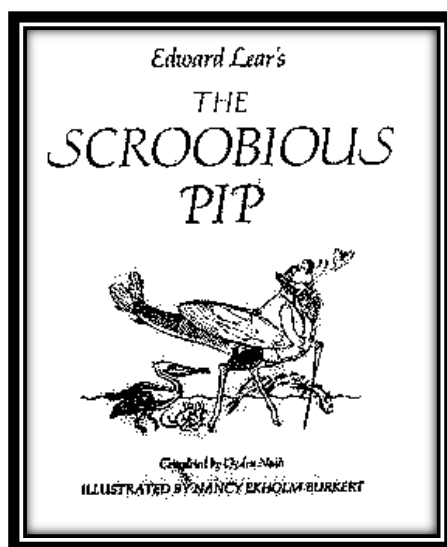


Imagen 1. “The Scroobius Pip”, ilustrado por Nancy Ekholm Burkert (1968)

El texto de 100 líneas y cinco estrofas habla de un animal fantástico de taxonomía desconocida conocido como “Scroobius Pip” y de los intentos infructuosos del resto de animales del mundo por clasificarlo. Toma la forma de una especie de debate en ocasiones inquisitorio, en el que las distintas especies forman alianzas para interrogar a Scroobius Pip sobre el tipo de especie que es.

El apelativo Pip se refiere a las pequeñas semillas de algunas frutas carnosas. A modo de nomenclatura binomial de Carlos Linneo, el nombre llama paradójicamente la atención sobre la pertenencia a un género más amplio de una especie más pequeña, Scroobious. El sufijo *bious-* deriva de *bio-* y se emplea en zoología para denotar especies con formas particulares de vida. Por su parte, *scroo* en inglés, suena como *screw*, hoy en día con un significado particularmente obsceno. En la taxonomía de Linneo, estos elementos definían la estructura exclusiva a propósito de la cual se estudiaría el conjunto de identidades o de diferencias. Toda diferencia que no remitiese a uno de estos elementos se consideraba como indiferente, afirma Michel Foucault (1966). Dentro de su reino sinsentido y de su espacio lúdico, el texto de Lear contempla el rechazo a las categorías y la voluntad de admitir que es Scroobious Pip quien crea su propio lenguaje, su modo de autoexpresión, al insistir en cada estrofa en que es inclasificable: “Mi único nombre es Scroobius Pip”.

“The Scroobious Pip”

The Scroobious Pip went out one day
 When the grass was green and the sky was gray.
 Then all the beasts in the world came round,
 When the Scroobious Pip sat down on the ground.
 The Cat and the Dog and the Kangaroo,
 The Sheep and the Cow and the Guinea Pig too,—
 The Wolf he howled, the Horse he neighed,
 The little Pig squeaked and the Donkey brayed,
 And when the Lion began to roar
 There never was heard such a noise before,
 And every beast he stood on the tip
 Of his toes to look at the Scroobious Pip.

At last they said to the Fox, By far
 You’re the wisest beast—you know you are!
 Go close to the Scroobious Pip and say:
 “Tell us all about yourself, we pray!
 For as yet we can’t make out in the least
 If you’re Fish or Insect, or Bird or Beast!”

The Scroobious Pip looked vaguely round
 And sang these words with a rumbling sound:
 “Chippetty Flip! Flippetty Chip!
 My only name is the Scroobious Pip” (Lear, 1968: 19-23).

En los años en los que los microtextos sinsentido de Edward Lear alcanzaron popularidad se dejaba sentir en el mundo literario el debate en torno a la publicación de Charles Darwin *Sobre el origen de las especies* (1859). La teoría de la evolución ponía en cuestión la identificación de especies, puesto que el énfasis se situaba en la transformación continua. En el marco de un creciente mercado de publicaciones

infantiles, las fábulas, que habían cumplido durante siglos un papel educativo fundamental ofreciendo ejemplos de cualidades y virtudes humanas a través de personajes no humanos (por ejemplo, el *exemplum* medieval), dejan de tener sentido para convertirse en disparates. En la década que siguió a la publicación del libro de Darwin se publicaron infinidad de microtextos sinsentido, formas de escritura únicas en su confrontación de los desafíos de la teoría evolutiva. Lecercle afirma que los textos sinsentido re-escriben el discurso de la historia natural (1994: 203), casi emulando el placer de encontrar una nueva especie. El sinsentido parece revelarse frente al antropocentrismo, permitiendo que el animal surja con su forma particular de vida. Así ocurre, por ejemplo, en el “Scroobius Pip” de Lear, cuya obstinada forma de autodeterminación y afirmación rompe con lo que se esperaría de un animal contemplado desde la perspectiva humana.

En 1888, año de la muerte de Edward Lear, Sir Edward Strachey (1812-1901) escribió uno de los primeros ensayos académicos titulado “Nonsense as Fine Art”, afirmando que la literatura sinsentido permitía ver las cosas desde perspectivas poco habituales. Pocos años después, en “A Defense of Nonsense” (1902), el autor británico Gilbert Chesterton insistió en que la literatura sinsentido era la forma literaria del futuro. Insistió también en que los disparates de Lear eran superiores a los de Lewis Carroll debido a su impronta emocional, una afirmación que parece contradecir la opinión de Elizabeth Sewell de que el desapego es una característica del sinsentido literario (1952: 129). En *The Fields of Nonsense*, Sewell sostiene que el sinsentido no es absolutamente caótico y desordenado, sino que sigue un orden, como lo siguen los juegos, creando un espacio delimitado donde las palabras y los conceptos pueden manipularse. La autora habla de un espacio de desapego que se caracteriza por la separación entre el contexto real y el contexto de ficción, dando lugar a una estructura virtual cerrada a sí misma y gobernada por sus propias reglas. Por otra parte, al tratarse de una estructura lúdica, las palabras y lo que representan son simplemente como las piezas de un juego.

Efectivamente, las criaturas híbridas que pueblan el sinsentido victoriano no solo rompen el orden lógico de las cosas en su juego, lleno de extrañas incongruencias, situaciones imposibles e inversiones de causa-efecto. Lo hacen muchas veces de manera caprichosa; a veces con indignación, y en ocasiones con crueldad. Son rebeldes sin causa que habitan una zona liminal de intencionalidad. Las razones que les mueven a hacer determinadas cosas no son evidentes. No cumplen las expectativas racionales. Tienen sus propios motivos. La aparente falta de lógica humana puede verse simplemente como un rasgo de libertad, que permite también, según afirma Kimberley Reynolds, vislumbrar su lado oscuro (2007: 50). Como hemos mencionado antes, son textos aparentemente dirigidos a una audiencia infantil, pero en realidad van mucho más allá, situándose fuera de todo límite (Lecercle, 1994: 56).

El sinsentido no solo depende del sentido común como punto de partida y contraste dialéctico, sino que también ayuda a dar sentido, al cuestionar los sistemas humanos de ordenación de categorías. El sinsentido se construye en relación al sentido común, intentando ser todo lo que el sentido común no es. Mientras que el sentido común crea

significados que apuntan ontológicamente a un único sentido y verdad anteriores; a un orden social y correcto de las cosas, como diría Foucault, los procedimientos semántico-pragmáticos del mundo del sinsentido se dirigen hacia sí mismos, creando un mundo aparte. Al invertir las estructuras del sentido común, el sinsentido expone la artificialidad de esos contextos comunes, su arraigo en las negociaciones cotidianas y en los grupos de poder que constituyen la cultura en un momento determinado, haciendo ver que otras alternativas, por muy marginales que sean, son también posibles.

3. JABBER CARROLL

En *La vida de Lewis Carroll* (1947), Florence Becker Lennon afirma que, aunque debieron frecuentar los mismos círculos, no hay pruebas que demuestren que Edward Lear y Lewis Carroll se conociesen. Carroll poseía una copia del *Book of Nonsense* (1846) de Lear, posteriormente adquirido por la folclorista Iona Opie, y que ahora se encuentra en la colección Opie de literatura infantil en la Biblioteca Bodleian de Oxford (Imholtz, 2007: 3).

Hace poco más de 150 años, en los últimos días de 1871 y comienzo de 1872, el profesor de lógica y matemáticas de la Universidad de Oxford, Charles Lutwidge Dodgson, quien invertiría la versión latina de su nombre para crear el pseudónimo Lewis Carroll, publicó la segunda parte de las aventuras de Alicia, *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), titulada *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*. Consideradas ambas obras maestras de la literatura universal, las aventuras de la pequeña protagonista suponen una especie de viaje a los infiernos de la vida adulta, aprisionada en la racionalidad victoriana. Las novelas podrían describirse como una combinación de fábula y alegoría que refleja la perplejidad infantil ante el mundo de los adultos, lleno de paradojas y lenguajes extraños. Mezclando el llamado lenguaje natural, el que usamos para comunicarnos los humanos, y varios lenguajes matemáticos (por ejemplo, álgebra y geometría) la novela se interroga sobre formas de lógica compleja que frustran los deseos de orden semántico-pragmático del lenguaje humano.

Se ha dicho que a Carroll le fascinaba el mundo de las asimetrías, siendo su propia persona un ejemplo de varias de ellas, puesto que era algo tartamudo, medio-sordo de un oído y además zurdo. La inversión de su nombre para crear el pseudónimo es otro ejemplo de la personalidad *queer* de Carroll, junto a inclinaciones sexuales nunca confesadas.

En algunas de mis publicaciones anteriores, he trabajado sobre la hipótesis de un tipo de literatura que busca la ruptura de los patrones analógicos que constituyen el esqueleto del lenguaje racional. En el caso de Carroll, la quiebra de la simetría en relación con lo analógico se hace evidente en los relatos de Alice de formas diversas (López-Varela, 2014 y 2018). Sin embargo, esta ruptura analógica es mucho mayor en el caso de la literatura sinsentido. En el caso de Carroll, la ruptura a nivel de la palabra se consigue a nivel morfológico partiendo un término en trozos y añadiendo prefijos y sufijos poco habituales. A nivel sintáctico, se rompe también con las normas gramaticales habituales

del lenguaje empleado, en este caso el inglés. La fractura de las palabras y su recombinación posterior para dar lugar a términos nuevos con ecos de los anteriores se conoce con el galicismo *portmanteau*, haciendo referencia a la maleta de viaje que se utilizaba en el siglo XIX y que era realmente un armario portátil, dividido en compartimentos para guardar distintas prendas de vestir. El término señala, así, la particularidad de emplear una única palabra compuesta de trozos de otras palabras que permite contener simultáneamente diversos significados.

La primera estrofa del texto de “Jabberwocky” apareció por primera vez en 1855 con el título “Stanza of Anglo-Saxon Poetry” en *Mischmasch*, una revista escrita y publicada por la familia Dodgson. Posteriormente, Carroll revisó la estrofa y la amplió para crear el poema que incluiría en *A través del espejo*.

Twás Bryllyg, and ye slythy toves
 Did gyre and gymblye in ye wabe:
 All mimsy were ye borogoves;
 And ye mome raths outgrabe (Gardner, 1999: 191-192).

Esta nueva aventura de Alicia comienza con la niña sentada junto a la chimenea jugando con sus gatitos. De pronto se fija en la habitación que hay al otro lado del espejo, y comprobando con la mano que el espejo es hueco, se adentra en ese espacio simétrico pero invertido. En el suelo, junto a la chimenea encendida, Alicia habla con dos piezas de ajedrez, el Rey y la Reina blancos: “There was a book lying near Alice on the table [...] she turned over the leaves, to find some part that she could read, “—for it’s all in some language I don’t know”, she said to herself. It was like this.

YK COWREBBAJ
 sevot yhtils eht dna, gillirb sawT’
 ebaw eht ni elbmig dna eryg diD
 ,sevorgorb eht erew ysmim lla
 .ebargtuo shtar emom eht dnA (Gardner, 1999: 191-192).

De pronto Alicia se da cuenta de que en el mundo que existe al otro lado del espejo el espacio es inverso, y el tiempo transcurre al revés. Para poder leer el texto tiene que utilizar otro espejo. Y lo que Alicia lee es lo siguiente:

JABBERWOCKY.
 ’Twas brillig, and the slithy toves
 Did gyre and gimble in the wabe;
 All mimsy were the borogoves,
 And the mome raths outgrabe.

Mientras *jabber* tiene connotaciones que asocian la palabra con *jab* (mandíbula) y con el verbo *morder*, la raíz anglosajona *wocer* or *wocor* que forma parte del nombre que da título al poema, “Jabberwocky”, significa ‘fruto’ así como ‘descendencia’. Encierra en sí

misma la paradoja de la contención del lenguaje en un único significado. La palabra es un monstruo que toma distintas realidades y sentidos en el marco de las reglas de juego que se empleen.

Unos capítulos más tarde, Alicia se encuentra con Humpty Dumpty, quien se esfuerza por explicarle a la niña el significado de algunas de las palabras del poema. La primera estrofa, citada arriba, y la última, reproducida a continuación, son prácticamente idénticas, con la excepción del cambio de la letra d por la b, de manera que *wade* se convierte en *wabe*.

'Twas brillig, and the slithy toves
 Did gyre and gimble in the wabe;
 All mimsy were the borogoves,
 And the mome raths outgrabe.

Humpty Dumpty indica que *wabe* significa un reloj solar que “goes a long way before it, and a long way behind it” (Gardner, 1999: 198-199), lo que revela las intenciones auto-reflexivas de todo el texto de Carroll, capturado entre dos mundos, uno que marcha en una dirección y otro que se mueve a la inversa. A través de Humpty Dumpty, personaje sabiondo con cabeza de huevo, Carroll se burlaría de manera mordaz e incisiva (*jab*) del esnobismo y las pretensiones de sus colegas de la Universidad de Oxford, orondas figuras llenas de arrogancia que hablarían sin parar llegando a no decir nada. En este sentido, Roger Green (1970) recoge también los comentarios de G. K. Chesterton que describen el texto como una parodia de la intelectualidad británica de la época.



Imagen 2. Ilustración realizada por John Tenniel para *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* (1871).

Jabberwocky está compuesto de siete estrofas en tetrametro yámbico y rima abab (si bien las últimas estrofas son de tres pies en lugar de cuatro). Como hemos mencionado, las palabras del poema se encuentran combinadas de manera que sus connotaciones se

multiplican. Por ejemplo, *frumious* proviene simultáneamente de *fuming* y *furious* (humeante y furioso), *chortled* es combinación de *chuckle* y *snort* (risoteo y resoplido), *frabjous* está formado a partir de *fair*, *fabulous* y *joyous* (bello, fabuloso y gozoso), y *galumphing* contiene *gallop* y *triumphant* (Gardner, 1999:195-196).

Beware the Jabberwock, my son!
The jaws that bite, the claws that catch!
Beware the Jubjub bird, and shun
The frumious Bandersnatch! (Gardner, 1999:195-196).

Muchos de los términos son onomatopeyas, de manera que el propio sonido sugiere su significado por asociación fonética. La mayoría pueden funcionar morfológicamente como verbo, adverbio o sustantivo, lo que vuelve a tener un efecto de ruptura sintáctica que multiplica la semántica.

La narración menciona también una serie de seres vivos (toves, borogoves, raths, the Jubjub bird, the Tuntum tree, the Bandersnatch), junto a Jabberwocky. El Tuntum tree recordaría a ciertos árboles de los jardines de la Christ Church de la Universidad de Oxford, donde Carroll impartía docencia en matemáticas. En la correspondencia de Carroll, Martin Gardner había encontrado referencias anteriores al pájaro Jubjub y el Bandersnatch (Gardner, 1999: 161).

He took his vorpal sword in hand:
Long time the manxome foe he sought—
So rested he by the Tuntum tree,
And stood awhile in thought. (Gardner, 1999:195-196).

Según Michael Bute (1997), Carroll se inspiró en una leyenda del condado de Sunderland, donde vivió de niño. El relato, en torno a un lugar llamado Worm Hill, se menciona por primera vez en los escritos del topógrafo William Hutchinson, en 1785, y hablaba de una especie de dragón-gusano gigante que se había apoderado de las tierras de la familia Lambton. El joven heredero vence al dragón con la ayuda de una bruja. En el texto de Carroll lo hace cortándole la cabeza.

And as in uffish thought he stood,
The Jabberwock, with eyes of flame,
Came whiffling through the tulgey wood,
And burbled as it came!

One, two! One, two! And through and through
The vorpal blade went snicker-snack!
He left it dead, and with its head
He went galumphing back (Gardner, 1999:195-196).

Aunque en el poema de Carroll el padre aplaude la hazaña de su brillante hijo (“beamish boy”), lo cierto es que, en la leyenda, la muerte de la serpiente-dragón despierta

una maldición que dura nueve generaciones, por la que los varones de la familia mueren de forma accidental o violenta. En el mundo pagano la serpiente-dragón representaba a la diosa primigenia (Sjoo y Mor, 1987). La leyenda se habría transmitido en forma de balada, cantada con el acento regional de la zona, con reminiscencias de inglés antiguo cercanas al escocés, que Carroll también habría intentado capturar en su peculiar dicción.

“And hast thou slain the Jabberwock?
Come to my arms, my beamish boy!
O frabjous day! Callooh! Callay!”
He chortled in his joy.

Las ilustraciones realizadas por John Tenniel para “Jabberwocky”, al igual que las que dibujó para el resto del libro, reflejan la fascinación victoriana por las clasificaciones y taxonomías zoológicas y botánicas, además del interés por los fósiles y el comienzo de los estudios paleontológicos. Los rasgos del Jabberwocky de Tenniel son muy parecidos a los de los saurósidos y pterodáctilos (Gardner, 1999: 196).



Imágenes 3 y 4. Ilustraciones de “Jabberwocky”, realizadas por John Tenniel para *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* (1871).

A lo largo del siglo XIX estas disciplinas comenzaron a organizarse en torno a sociedades científicas, clubs de intereses comunes, y museos. Con el fin de llegar a la mayor parte de la sociedad y de justificar las inversiones y donaciones tanto públicas como privadas, la divulgación científica se servía de imágenes, que también ayudaban a la comprensión lectora y a la creciente alfabetización. Destinadas a todo tipo de público,

las fábulas de Esopo se re-editaron varias veces en la época victoriana, incluyendo una edición ilustrada por John Tenniel en 1847.

El naturalista francés Georges Cuvier fue el primero en sugerir, a principios de 1800s, que los dragones podrían haber sido criaturas aéreas, con aspecto entre insecto y lagarto gigante, con cresta, el cuerpo cubierto de una especie de pelo, y tensas membranas de fibra muscular que les servían de alas; seres que la propia evolución habría hecho desaparecer. Junto a Jabberwocky, las descripciones de todas las otras criaturas híbridas mencionadas, como el Bandersnatch, de movimientos rápidos, con mandíbulas como pinzas, o el Gyre, capaz de girar como un giroscopio, funcionan como íconos verbales que crean imágenes mentales o lo que Marina Grishakova ha denominado “iconotextos” (2011: 323). Las particularidades físicas de estas criaturas son distintivas, fáciles de imaginar. Crean una tensión entre sentido y sinsentido que no es tanto una oposición sino más bien una forma de complementariedad. No se trata de una lógica de oposiciones. La lógica difusa de Carroll permite la coexistencia de situaciones y personajes aparentemente contradictorios, como ocurre también con sus gemelos Tweedledum y Tweedledee.

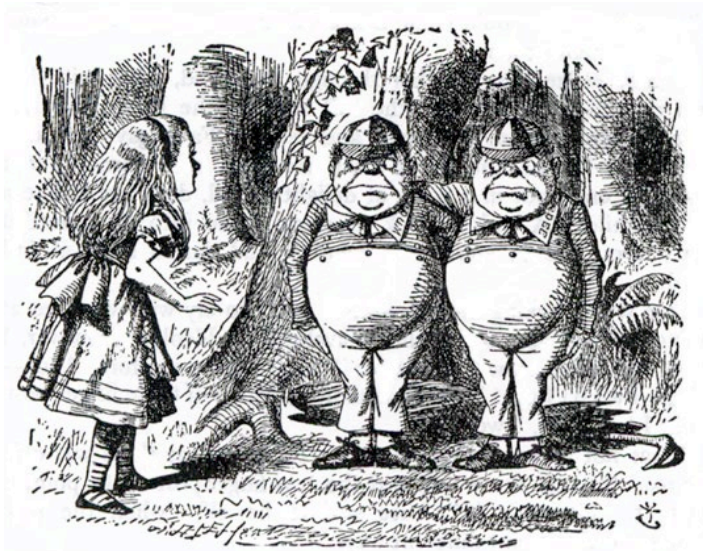


Imagen 4. Ilustración realizada por John Tenniel para *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* (1871).

Los gemelos Tweedledum y Tweedledee son protagonistas de una antigua rima infantil que se refería a la rivalidad entre iguales, en particular entre los músicos Giovanni Bononcini (1670-1747) y Georg Friedrich Händel (1685-1759) en relación con su discusión sobre la prominencia de la música o de la palabra en la ópera.² En el relato de

² El autor de la rima era John Byrom (1692-1763), un personaje algo oscuro, miembro de la Royal Society durante la presidencia de Sir Isaac Newton. Byrom compuso numerosos epigramas y descubrió la taquigrafía, un sistema de escritura rápida que recuerda a los jeroglíficos: “Tweedledum and Tweedledee / Agreed to have a battle; / For Tweedledum said Tweedledee / Had spoiled his nice new rattle. / Just then flew down a monstrous crow, / As black as a tar-barrel; / Which frightened both the heroes so, / They quite forgot their quarrel” (Opie & Opie, 1951: 418).

Carroll son hermanos y, aunque parece que se contradicen, en realidad lo que dice uno complementa lo que dice el otro, porque no son opuestos sino complementarios. La expresión “Dum Dee Dum” se emplea en inglés como una especie de comodín cuando no se sabe qué decir. Es una expresión especular, donde *dum* es sinónimo de *dumb* (tonto) y *Dee* sería, como los personajes del libro de Carroll, una y varias cosas al mismo tiempo: un guiño a John Dee, ocultista y consejero de Isabel I, quien además escribiría en 1570 la introducción a la primera traducción al inglés de Euclides, padre de la geometría y autor sobre el que Carroll también escribió y que explicaba en sus clases. El nombre de Dee se repite en varias ocasiones en *A través del espejo*, la primera vez en una rima que cantan la Reina y el Rey blancos, *fiddle-dee-dee*, justo cuando Alicia entra en el mundo de detrás del espejo. En *Annotated Alice*, Gardner indica que Carroll no menciona que Tweedledum y Tweedledee fuesen gemelos, aunque John Tenniel los pintase de esa forma. Es más, Gardner comenta que Carroll los habría concebido como cristales enantiomorfos, utilizados en óptica como imágenes especulares exactas uno del otro. En relación con la discusión sobre el nominalismo que tiene lugar a lo largo de todo el relato, Tweedledum y Tweedledee se refieren a categorías que se parecen tanto que son prácticamente indiferenciadas. Por supuesto, aluden también al juego de los pulgares de Alicia en su movimiento circular de cruces espacio-temporales, mientras trata de decidir su siguiente movimiento en el tablero de ajedrez que le sirve de extraño territorio al otro lado del espejo.

Para Jean-Jacques Lecercle, el prefijo de [sin]sentido no es tampoco una marca de un proceso de negación, sino más bien de reflexividad especular, de modo que “el sinsentido es también metasentido” (1994: 2); un sentido más allá del espejo de la representación que interroga la relación entre el lenguaje humano y el mundo. Con excepción de las criaturas que aparecen en “Jabberwocky”, casi todos los animales de los relatos de Alicia son criaturas reales y familiares. Sin embargo, están desfamiliarizados, desvinculados de sus asociaciones reales: el Gato de Cheshire, la Oruga, la Falsa Tortuga, son figuras complejas, idiosincrásicas y, a menudo, enigmáticas, cuya significación tampoco puede darse por sentada. No significan lo que normalmente significan; no son significados por los procesos antropocéntricos habituales de denominación. Se encuentran separados de las categorías y taxonomías generales. Son muy distintos a los animales que todavía habitaban los discursos de las populares fábulas.

Hoy en día, el paradigma poshumano hace más evidentes las tensiones entre entidades humanas y no humanas, retratadas en el pasado en términos de relaciones incoherentes, como las que tienen lugar en los disparates micro-literarios. Sin embargo, desde el punto de vista semiótico, tanto “Scroobious Pip” como “Jabberwocky” representan iconotextos en los que la categoría animal se ha deslizado irremediabilmente del nombre a la metáfora, suplantando las funciones denotativas por un abanico de connotaciones. A nivel semántico, esto significa que los nuevos significados superan cualquier semántica anterior, exponiendo las dimensiones culturales de toda denominación, por muy taxonómica que sea.

4. EL GRIFO DE RICHARDS

Parecería que el reino del sinsentido ha venido siendo ocupado por nombres con denominación masculina, con el correspondiente silencio de otras denominaciones genéricas y con la excepción de algunas reinas. Nada más lejos de la realidad. Esta última sección llama la atención sobre el trabajo de Laura Howe Richards. Como muchas otras escritoras estadounidenses del siglo XIX, Richards orientó sus creaciones hacia el ámbito doméstico, moviéndose entre una serie de posiciones de sujeto constituidas en la interacción entre la vida interior, la familia y la comunidad (Tonkovich 1997), y publicando muchos libros para niños y, entre ellos, textos rimados y sinsentido que sirvieron para crear puentes entre las esferas pública y privada. Sin embargo, los microtextos de Richards tienen en ocasiones elementos muy disruptivos, como si quisieran revelar una vida familiar y personal complicada.

Richards era hija de Dr. Samuel Gridley Howe, abolicionista y fundador de la Institución Perkins y de la Escuela para Ciegos de Massachusetts. La madre de Richards, la autora Julia Ward Howe, fue la primera mujer en formar parte de la Academia Norteamericana de las Artes y las Letras, y es conocida, sobre todo, como autora de la letra del “El himno de batalla de la República”. Un limitado número de personas conoce el texto incompleto encontrado en la biblioteca de la Universidad de Harvard, escrito por Ward y publicado por primera vez en 2004; compuesto entre 1846 y 1847 simula una autobiografía narrada por una persona intersexual, y lleva por título *The Hermaphrodite*. Cualesquiera que fueran las razones que llevaron a la madre de Laura H. Richards a escribir ese relato, Michael Bronski (2012) ha documentado la intensa relación entre el senador de Massachusetts, Charles Sumner y el padre de Richards. Las cartas entre ambos hombres casados son sorprendentes, y hay algunos críticos que piensan que el relato de Julia Ward es una especie de meditación sobre la bisexualidad de su esposo, en un momento en que la identidad de género se asociaba indiscutiblemente al sexo biológico. La figura mítica del hermafrodita era la única forma de explicar una realidad compleja.

Como ya hemos mencionado, los microtextos sinsentido tienen una capacidad disruptiva lúdica que pone de manifiesto la inestabilidad de las divisiones de oposiciones binarias, características de pensamiento racional. A través de juegos de palabras y de un uso fonológico que opera a menudo en contra de la semántica, negándose a seguir una línea narrativa coherente, estos microrrelatos líricos subvierten las convenciones del razonamiento lógico a través de una multidireccionalidad fonológica, morfológica y sintáctica que multiplica los significados.

Gran parte de las teorías sobre el sinsentido literario se basan en la idea del uso de oposiciones en términos de grado, contraste, diferencia y orden jerárquico (Ogden 1932: 30). Escribiendo en la década de los treinta, Charles Ogden entiende la noción de signo dentro de la tradición saussuriana estructuralista, en la que la supremacía del discurso humano no contempla la posibilidad de otro tipo de signos no lingüísticos. Antes que Wittgenstein, Lewis Carroll ya se había enfrentado a la lógica binaria al cuestionar su

funcionamiento dentro de particulares juegos de lenguaje, como los juegos de azar que aparecen en las novelas de Alicia. Como hemos visto, Carroll también se interesó por la noción de complementariedad, en lugar de oposición, formas avanzadas de lógica difusa que no se explorarían hasta el siglo XX en el marco de los estudios matemáticos sobre probabilidad. En su *Logique du sens* (1969), Gilles Deleuze argumenta que el sentido solo puede entenderse como un conjunto constante de correlaciones y asociaciones, y que el sinsentido busca ir más allá de esas limitaciones. Para Deleuze, el sinsentido produce un exceso de sentido que da paso a un devenir infinito e ilimitado que destruye los aspectos comunes o sociales del sentido tal como están construidos en el discurso humano. A diferencia de Ogden, Deleuze insiste en que sentido y sinsentido no son análogos a lo verdadero y lo falso y no pueden concebirse simplemente a partir de una relación de oposición y exclusión. Así pues, en el paradigma posestructuralista y poshumanista, el sinsentido resuena como desviación, como movimiento *queer* en perpetuo desplazamiento y fuga; en un nivel sonoro contrapuntístico más profundo, por debajo de cualquier trama narrativa, movido por el deseo de confirmación de su propia realidad tanto tiempo marginada.

Sin embargo, hay todavía algo más; el hecho de que el sinsentido es, ante todo, musical. Muchas de sus situaciones absurdas se relacionan con sus aspectos sónicos, con un estilo de escritura lleno de repeticiones rítmicas, aliteraciones, asonancias y onomatopeyas. Las asociaciones fonológicas y los patrones cinéticos sonoros movilizan. Los juegos acústicos del sinsentido podrían interpretarse como desviaciones de la norma del lenguaje simbólico patriarcal y del orden de las cosas, para usar de nuevo la expresión de Foucault, siguiendo, por ejemplo, a Julia Kristeva (1974) y su llamamiento a que determinadas formas rítmicas conjuguen a una especie de biorritmos de semiótica materna, anteriores a la adquisición simbólica Lacaniana algo que, por otra parte, la biopsicología ha explorado también, concluyendo que la homeostasis, es decir, el funcionamiento de los organismos, es óptimo cuando las condiciones físico-químicas vibran en armonía (Reybrouck y Eerola, 2017). Sin embargo, lo sonoro dentro del sinsentido introduce también una disrupción en la visualidad simbólica de las palabras, llegando a funcionar en la línea de la no normatividad y el anti-identitarismo. Los ruidos animales del sinsentido pueden visibilizar un deseo de negación, de autonomía, de libertad y de disenso, negándose a verbalizar lo que quiera que sea. En ocasiones, esa libertad se ejerce a costa de una soledad persistente, a menudo tintada de frustración, como parece que se percibe en algunas creaciones, como es el caso de las que examina este artículo. A veces, el descontento se hace tan evidente que llega a ser incluso violento; como si buscara romper con el dominio de un saber enraizado en determinadas autoridades culturales del orden social establecido. Esto ocurre en “Jabberwocky” y en varios de los microtextos sinsentido de Richards.

En su aproximación filosófica hacia la cuestión de lo animal, *L'Animal que donc je suis*, surgida de la extrañeza de Jacques Derrida al sentirse examinado por su gato al salir de la ducha, el filósofo francés reflexiona sobre los límites semióticos: “Je dois le préciser

tout de suite, le chat dont je parle est un chat réel, vraiment, croyez-moi, un petit chat. Ce n'est pas une figure du chat. Il n'entre pas dans la chambre en silence pour allégoriser tous les chats de la terre, les félins qui traversent les mythologies et les religions, la littérature et les fables" (Derrida, 2006: 253). En forma de conferencia, pronunciada en 1997, y en texto publicado a título póstumo en 2006, el tema del animal autobiográfico abrió una reflexión ya canónica sobre la visión cartesiana de la superioridad del logos humano en relación con el lenguaje, porque como afirma Derrida en la cita mencionada, no se trata de un gato de ficción, sino de un gato real. El filósofo francés introdujo el neologismo *l'animot*, un *portmanteau*, a la manera de Lewis Carroll, que mezcla en francés de los términos *animal* y *mot* (palabra). La forma plural *animaux* (animales), es fonéticamente indistinguible de *animot*, y también contiene ecos de *lo animado*, es decir, un ser vivo dotado de movilidad y, por tanto, de sensibilidad. El neologismo destaca el hecho de que se trata de una palabra, una creación del lenguaje humano a través de la cual Derrida cuestiona la relación entre lo real y la representación, reflexionando sobre cómo el discurso es un *curso* de acción; una antropo-técnica destinada a afirmar cualquier cosa en el mundo como evidente y verdadera, contemplada desde la visión humana. El texto de Derrida no niega que contiene su propia crítica; su propia auto-deconstrucción. Podríamos describir el sinsentido como un texto proto-deconstructivo, ya que busca crear sentido al tiempo que esculpe semióticamente signos a partir de incoherencias, ritmos e incluso cacofonías, multiplicando significados, paradójicamente perturbando y calmado, operando por debajo del nivel de la conciencia y de la razón que suponemos solo humana.

No es posible hacer oídos sordos a los aspectos fonológicos de los microtextos sinsentido; máxime en el caso de Laura Howe Richards, que vivía ocasionalmente en las instituciones para ciegos regentadas por su padre. La convivencia con invidentes puede explicar el predominio de iconotextos entre las obras de Richards, poniendo de manifiesto la importancia del sonido para crear imágenes mentales a través de su *hurdy-gurdy*, como solía llamar a sus disparates literarios. El término *hurd* se refiere a las partes gruesas de lino o cáñamo que se adhieren a la fibra después de separarla. *Gordy* es despectivo y significa 'raro'. La combinación resalta el hecho de que las tonterías son algo raro y pegajoso; es decir que, aunque pueden parecer una estupidez, llegan a tener calado social. En sus autobiografías, Richards reconoció la influencia de Edward Lear (Richards 1931: 39), particularmente en su último libro, *What Shall the Children Read?* (1939), donde la autora da cuenta de un deterioro de la calidad en los libros infantiles durante la década de 1930. La producción literaria de Richards puede haber tenido como objetivo llenar esta carencia, sin olvidar sus contribuciones más idiosincráticas, como es el caso de "My Griffin", que apareció en la colección *Tirra Lirra: Rhymes Old and New* (1902). Es un texto tan sorprendentemente obvio, que deja poco espacio para comentario:

MY GRIFFIN
I KEEP my Griffin in the barn;
I keep him busy winding yarn.

I don't let many people see him,
 And it would not be wise to free him.
 For when he opens his jaws so wide,
 People might try to look inside,
 And then the things that they would see
 Are known to none save only me (Richards, 1902: 118).

Siguiendo a Lecercle, los sonidos no solo representan, sino que encarnan impulsos instintivos. “Al igual que las pulsiones, que Freud describe como situadas en la frontera entre el soma y la psique, tienen un aspecto somático y otro psíquico, en el sentido de que, por un lado, pueden convertirse en portadores de intencionalidad, mientras que, por otro lado, pueden investigar afectos. Por último, al provenir de uno de los orificios del cuerpo, de un esfínter, pueden erotizarse fácilmente y representar, por metonimia o metáfora, varias zonas erógenas y los placeres que allí se producen” (Lecercle, 1994: 32, traducción de la autora).

Como criatura híbrida, el grifo encarna la ausencia de límites taxonómicos, incluyendo los de género. A diferencia de otros textos sinsentido de Richards, “My Griffin” carece de elementos acústicos. Podríamos decir que, aquí, Richards silencia su trepidación y la mantiene en secreto, “in the barn” —en el granero—. Mantener algo en el granero es una expresión coloquial que significa que has hecho lo necesario para lograr tu objetivo. El extraño grifo de Richards se mantiene “busy winding yarn” —ocupado enrollando hilo—, expresión idiomática para referirse en inglés a contar cuentos. Sin embargo, la expresión correcta es *weaving yarn* y no *winding*, término que en inglés es sinónimo de *bending* —“torciendo”—, y cuyas connotaciones sexuales son más evidentes en la actualidad. Richards agrega impedimentos, protegiendo a su grifo de la vista pública. No es prudente dejarle libre —“it would not be wise to free him”— y que la gente pueda ver sus mandíbulas, “his jaws so wide”; unas mandíbulas que recuerdan a las de Jabberwocky. En este poema, los límites del sentido están marcados por un guardián híbrido que habita entre mundos; una criatura silenciada, sin clasificar, escondida en la oscuridad del granero para que el resto del mundo no pueda ver lo que oculta.

4. CONCLUSIONES

En un sistema lingüístico que funciona mediante relaciones de complementariedad y diferencia, el sinsentido literario es un proyecto textual particularmente anti-teleológico; lleno de aperturas y texturas que enredan la ecología del lenguaje. Parece no tener un origen claro y no llegar nunca a buen final. Al fin y al cabo, se resiste a ser fijado, existiendo en una especie de limbo lúdico, con frecuencia animalizado, y con significados oscuros. Apoyado en el disparate, el sinsentido se desliza en libertad entre categorías taxonómicas que rompen los límites entre mundos; entre lo real y lo imaginario; lo humano y lo no humano. El sinsentido habla con libertad, y en su retórica, inevitablemente arrastra a criaturas inhumanas a una escala de tiempo antropocéntrica y

un modo de acción antropomórfico; criaturas que se comportan con una agencia inescrutable que simultáneamente desafía estos órdenes. Las locuras del sinsentido incorporan formas de *poïesis* corporal expresada a partir de sonidos que van más allá del significado lingüístico. Los iconotextos contienen trazas de iconos e índices, de signos no-lingüísticos, pero sí semióticos. Estos signos incorporan gestos, revelando así otras voces sin voz.

El sinsentido da pequeños pasos para exponer las limitaciones del lenguaje y las expectativas que contiene en relación con lo que es aceptable en la sociedad. Ante la problemática de la libertad de género en la época victoriana, oculta hasta hace relativamente poco tiempo, esta investigación ha mostrado los aspectos *queer* de tres microtextos compuestos por tres autores, dos hombres y una mujer, disfrazados de seres híbridos y extraños, ocultos tras el juego infantil; una atmósfera lúdica donde nada es lo que parece y todo es posible.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, L. B. (1598). *El Momo: la moral y muy graciosa historia del Momo*. Barcelona: Biblioteca Central ExLibris. Disponible en línea: <https://play.google.com/store/books/details?id=NVUmUEKasGwC&rdid=book-NVUmUEKasGwC&rdot=1&pli=1> [26/12/2022].
- BAKER, S. (1993). *Picturing the Beast: Animals, Identity, and Representation*. Champaign: University of Illinois Press.
- BRONSKI, M. (2012). *A Queer History of the United States*. Boston: Beacon Press.
- BRUNO, G. (2022). *Expulsión de la bestia triunfante*. M.A. Martínez (trad.). Granada / Madrid: Tecnos.
- BUTE, M. (1997). *A Town Like Alice's*. Sunderland: Heritage Publications.
- CAMMAERTS, E. (1925). *The Poetry of Nonsense*. London: Routledge.
- CARROLL, L. (1871). "Jabberwocky". *Through The Looking-Glass: And What Alice Found There*. En *The Annotated Alice: The Definitive Edition*. M. Gardner (intr.), 191-196. New York: Norton.
- CHESTERTON, G. K. (1902). "A Defence of Nonsense". *The Defendant*. London: R. Brimley Johnson. Disponible en línea: http://www.gkc.org.uk/gkc/books/The_Defendant.html [26/12/2022].
- DERRIDA, J (2006). *L'Animal que donc je suis*. En *L'animal autobiographique*. M. L. Mallet (ed.), 253-261. Paris: Éditions Galilée. Disponible en línea: <http://bibliodroitsanimaux.free.fr/derridachat.html> [26/12/2022].
- DELEUZE, G. (1969). *Logique du sens*. Paris: Éditions de Minuit. Disponible en línea: http://www.archipress.org/?page_id=1472 [26/12/2022].
- FOUCAULT, M. (1966). *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard.

- GARDNER, M. (1999). *The Annotated Alice: The Definitive Edition*. New York: Norton.
- GREEN, R. L. (1970). *The Lewis Carroll Handbook*. London: Dawson of Pall Mall.
- GRISHAKOVA, M. (2011). "Intermedial Metarepresentations". En *Intermediality and Storytelling*, M. Grishakova y M. L. Ryan (eds.), 312-332. Berlin / New York: De Gruyter.
- KRISTEVA, J. (1974). *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Tel Quel.
- LEAR, E. (1846). *A Book of Nonsense*. London: F. Warne & Co. Disponible en línea: <https://archive.org/details/bookofnonsense00lear/mode/2up> [26/12/2022].
- _____. (1968). *The Scroobious Pip*, O. Nash (ed.). New York: Harper & Row. Disponible en línea: <https://archive.org/details/scroobiouspip00lear> [26/12/2022].
- LECERCLE, J. J. (1994). *Philosophy of Nonsense. The Intuitions of Victorian Nonsense Literature*. London: Routledge.
- LENNON BECKER, F. (1947). *The Life of Lewis Carroll*. London: Collier Books. Disponible en línea: <https://archive.org/details/lewiscarroll00lenn> [26/12/2022].
- LODGE, S. (2019). "3. Queer Beasts". En *Inventing Edward Lear*, 141-216. Cambridge MA: Harvard University Press.
- LÓPEZ-VARELA AZCÁRATE, A. (2018). "El futuro de las narratologías híbridas II: A través del espejo de Lewis Carroll". En *Espacios Transliterarios*, S. Justo y L. Pereira (eds.), 15-55. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela / Jean Monnet Papers. Disponible en línea: http://www.selgyc.com/images/docs/espacios_transliterarios_selgyc.pdf [26/12/2022].
- _____. (2019). "Beyond Analogy: the Semiosis of Lewis Carroll's Fantasy Worlds". En *The Reality and Permanence of Fantasy Fiction. The ESSE Messenger, Journal of the European Society for the Study of English* 28.1, 75-97. Disponible en línea: <https://essenglish.org/messenger/vol-28-1-summer-2019/> [26/12/2022].
- LÓPEZ-VARELA AZCÁRATE, A. Y KHASKI, C. (2013). "Intermedial Serial Meta-representation in Dickens' Pickwick Papers". *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 15.4, n. p. Disponible en línea: <https://doi.org/10.7771/1481-4374.2390> [26/12/2022].
- MALCOLM, N. (1997). *The Origins of English Nonsense*. London: HarperCollins.
- NOAKES, V. (1968). *Edward Lear: The Life of a Wanderer*. Boston, MA: Houghton Mifflin Company.
- OGDEN, C. (1932). *Opposition: A Linguistic and Psychological Analysis*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- OPIE, I. Y OPIE, P. (1951). *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*. Oxford: Oxford University Press. Disponible en línea: <https://archive.org/details/oxforddictionary0000opie> [26/12/2022].
- RACHELS, J. (1990). *Created from Animals: The Moral Implications of Darwinism*. Oxford: Oxford University Press.

- REYNOLDS, K. (2007). *Radical Children's Literature: Future Visions and Aesthetic Transformations in Juvenile Fiction*. London / New York / Shanghai: Palgrave Macmillan.
- REYBROUCK, M. Y EEROLA, T. (2017). "Music and Its Inductive Power: A Psychobiological and Evolutionary Approach to Musical Emotions". *Frontiers in Psychology* 8, 1-14. Disponible en línea: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2017.00494> [26/12/2022].
- RICHARDS, L. A. (1902). "My Griffin". En *Tirra Lirra: Rhymes Old and New*, 118-119. Boston / Toronto: Little Brown & Co. Disponible en línea: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.166309> [26/12/2022].
- ____ (1931). *Stepping Westward*. New York: D. Appleton-Century Company. American Printing House for the Blind, Inc. Disponible en línea: <https://archive.org/details/steppingwestward00laur> [26/12/2022].
- ROSE, A. (1995). "Lewis Carroll's 'Jabberwocky': Non-sense Not Nonsense". *Language and Literature* 4, 1-15. Disponible en línea: https://www.adamrose.us/public/documents/Adam_Rose-Lewis_Carrolls_Jabberwocky_Non_sense_Not_Nonsense.pdf [26/12/2022].
- SEWELL, E. (1952). *The Field of Nonsense*. London: Chatto and Windus / Penguin Random House.
- STEWART, S. (1979). *Nonsense: Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- STRACHEY, E. (1888). "Nonsense As a Fine Art". *The Quarterly Review* 167.334, 335-65. Disponible en línea: <http://www.nonsenselit.org/Lear/pdf/nonsense.pdf> [26/12/2022].
- SJOO, M. Y MOR, B. (1987). *The Great Cosmic Mother. Rediscovering the Religion of the Earth*. New York: Harper Collins.
- TIGGES, W. (1988). *An Anatomy of Literary Nonsense*. Amsterdam: Rodopi.
- TONKOVICH, N. (1997). *Domesticity with a Difference*. Jackson, MS: University of Mississippi Press.
- TOWNSEND, J. R. (1965). *Written for Children: An Outline of English Children's Literature*. London: Garnet Miller.
- UGLOW, J. (2017). *Mr Lear: A Life of Art and Nonsense*. London: Faber & Faber.



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: 12/12/2022

Fecha de aceptación: 17/04/2023

**LA NUEVA SEMIÓTICA DEL MICRORRELATO EN RADIO Y PÓDCAST:
EMISOR, OYENTE Y CREACIÓN LITERARIA. LA EXPERIENCIA
DE “RELATOS EN CADENA” DE LA CADENA SER¹**

**NEW SEMIOTICS OF SHORT STORY FICTION IN RADIO AND PODCAST:
BROADCASTENER, LISTENER AND LITERARY CREATION.
THE EXPERIENCE OF “RELATOS EN CADENA” IN CADENA SER**

Cristina RODRÍGUEZ LUQUE

Universidad San Pablo-CEU, CEU Universities
cristina.rodriquez@ceu.es

José Antonio ALONSO FERNÁNDEZ

Universidad San Pablo-CEU, CEU Universities
joseantonio.alonsofernandez@ceu.es

Enrique REQUENA BÚA

Universidad San Pablo-CEU, CEU Universities
enrique.requenabua@ceu.es

Resumen: Este estudio aborda el análisis del espacio radiofónico denominado “Relatos en Cadena” difundido por el programa *La Ventana* de la Cadena SER. A lo largo de dieciséis temporadas, entre septiembre de 2007 y diciembre de 2022, ha contribuido al conocimiento y divulgación sonora de la literatura universal y, de manera particular, del microrrelato contemporáneo en habla hispana. La metodología aplicada combina técnicas cuantitativas y cualitativas. En concreto, se realiza el análisis de contenido de treinta y tres programas, noventa y nueve textos enviados por los oyentes, seleccionados y puestos en antena durante la temporada 2021-2022, para estudiar el tratamiento periodístico otorgado a los *microtextos* literarios y los fenómenos semióticos que acompañan su transformación, de la textualidad escrita a su difusión sonora, para integrarse en este espacio radiofónico. Asimismo, se emplea la entrevista semiestructurada en profundidad al principal creador del programa para conocer las características en detalle de la propuesta sonoro-literaria.

Palabras Clave: Radio. Pódcast. Cadena SER. *La Ventana*. “Relatos en Cadena”. Microrrelato. Semiótica.

¹ Este estudio se ha desarrollado dentro del grupo de investigación “Microrrelato hipermedial y otras microformas literarias. Paradigma estético de la cultura texto-visual en la red” (MiRed), de Universidad San Pablo-CEU (G20/3-02).

Abstract: This article is an analysis of the radio section titled “Relatos en Cadena”, broadcasted in the program *La Ventana*, Cadena SER. Throughout sixteen seasons, between September 2007 and December 2022, it has contributed to the knowledge and sound dissemination of universal literature and the genre of contemporary short story in the Spanish-speaking world. The research methodology combines quantitative and qualitative techniques. Particularly, the article covers thirty-three programs and ninety-nine texts sent by listeners, which were selected and broadcasted during season 2021-2022, and it addresses the journalistic treatment given to literary microtexts, as well as the semiotic phenomena that have a transformative effect in these texts — in order to insert them in the radio section, the texts change from a written to an oral. Likewise, the in-depth semi-structured interview with the main creator of the program is used to know the detailed characteristics of the sound-literary proposal.

Keywords: Radio. Podcast. Cadena SER. *La Ventana*. “Relatos en Cadena”. Short-short story. Semiotics.

1. INTRODUCCIÓN

En las dos últimas décadas, la creación y difusión del microrrelato ha experimentado un extraordinario desarrollo que puede comprobarse en la amplia proliferación de autores la publicación de libros y antologías colectivas, editoriales nuevas que nacen para cubrir esta demanda del mercado, talleres y escuelas de escritura, revistas y colecciones centradas, monografías y congresos y, últimamente, una importante presencia en redes sociales y medios de comunicación no especializados². Entre los distintos factores que han contribuido a consolidar el microrrelato, cabe reseñar su correcto ajuste a las necesidades y características de la actual sociedad comunicativa, involucrada plenamente en la revolución digital (Zavala, 2004: 55-72; Delafosse, 2013: 70-81).

En paralelo, a lo largo de sus primeros cien años de vida el medio radiofónico ha demostrado una importante capacidad para adaptarse a los cambios sociales, en general, y a los que ha ido experimentado su audiencia, en particular. Esta fortaleza, seña de identidad de la radio, se ha fundamentado tanto en su atención permanente a los gustos de las sucesivas generaciones de oyentes, como en el aprovechamiento de los avances técnicos para sortear las amenazas que iban surgiendo a lo largo de las décadas (Martínez-Costa y Legorburu Hortelano, 2021: 303-329). Actualmente, se puede decir que el *podcasting*, en buena medida, es una nueva oportunidad de futuro para la radiodifusión (Terol Bolinches, Pedrero Esteban y Pérez Alaejos, 2021: 475-485) y, como tendremos ocasión de comprobar, para la propagación y divulgación del microrrelato como género

² Trabajos colectivos coordinados por: José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (2001), Francisca Noguerol (2004), Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (2006), Salvador Montesa Peydró (2009), Ana Calvo Revilla y Javier Navascués Martín (2012), Ottmar Ette *et al.* (2015), Ana Rueda (2017), Ana Calvo Revilla (2018), y Ana Calvo Revilla y Eva Álvarez Ramos (2020).

literario. Además, desde una perspectiva diacrónica más amplia, no se puede obviar que la literatura ha estado presente desde los primeros momentos de la radio en nuestro país.

Radio Ibérica, el once de mayo de 1924, se convierte en la primera emisora que difunde una programación diaria sin interrupción. En dicha emisión estará ya presente la poesía con lecturas periódicas de obras de los más afamados poetas, acudiendo a sus micrófonos el escritor y académico Manuel Machado el día veinticinco de ese mismo mes para leer algunas de sus creaciones más reconocidas. A partir de ese momento, el flujo de autores que acuden a los estudios de radiodifusión no cesará. La poesía pasará a ser el aderezo imprescindible de todas las programaciones, debido a dos factores fundamentales: el contenido y la forma estéticamente plena y adecuada para enriquecer la emisión radiofónica, y la cantidad de producción disponible que le facilitaba la tarea al director artístico de la emisora. El género poético es el primero que aparece plenamente en la radiotelefonía de España, impulsado por un especial empeño para extender sus virtudes entre el público (Martín-Romo, 2005: 310).

Aunque en los últimos años se ha ido generando una literatura científica sobre la digitalización de la radiodifusión, por un lado, y en torno a la proliferación del microrrelato como género literario, por otro; no son tan abundantes los estudios específicos sobre el empleo de la radio y del pódcast (Galán Arribas, Herrero Gutiérrez, Vergara Fragoso y Martínez Arcos, 2018: 1.398-1.411) y, en concreto, los referidos a la divulgación literaria. Por ello, se considera que esta aportación podría resultar de interés para un conocimiento más preciso del alcance del binomio formado por el medio radiofónico y la literatura *minificcional*.

Así, a través del análisis de un caso particular como el constituido por la sección “Relatos en Cadena”, dentro del programa *La Ventana* de la Cadena SER, se pretende abordar la función *mediatizadora* desempeñada por los medios de comunicación y, más específicamente, por la radio —tanto en su emisión convencional, como en las nuevas formas de distribución, a través del *podcasting*—, al participar en el proceso de reconocimiento, consolidación y expansión de un género literario: el microrrelato. Se toma como punto de partida, para ello, el concepto de mediatización (Hjarvard, 2016: 237-239), como marco de estudio adecuado para calibrar las interacciones entre el ecosistema mediático y los hábitos de producción, difusión y recepción literarias, que conducen a la institucionalización sociocultural de estas microformas narrativas.

Por otra parte, se ha pretendido atender a los fenómenos de *transducción literaria* que lleva aparejados la incorporación de los textos escritos a la combinación de componentes sonoros —oralidad, música, efectos, silencio— que, dadas las características del dispositivo técnico, constituyen la compleja materialidad signica de los discursos radiofónicos, al tiempo que dan lugar a un conjunto de consecuencias específicamente discursivas, vinculadas a las condiciones propias del medio y a su inserción en la *semiosis social* (Fernández, 1994: 36-46). Pues, como afirmaba Verón:

Un medio de comunicación social es un dispositivo tecnológico de producción-reproducción de mensajes asociado a determinadas condiciones de producción y a

determinadas modalidades (o prácticas) de recepción de dichos mensajes. Esta caracterización instala, por decirlo así, el dispositivo tecnológico en el contexto de los usos sociales y permite al mismo tiempo dibujar el campo de la historia social de las tecnologías de comunicación que es entonces una historia de los medios (Verón, 1997: 13).

Entre las diversas modalidades de esas cadenas de *transmisión y transformación* que acompañan a la vida de los textos literarios y que pueden englobarse dentro del concepto general de transducción, tal y como lo caracterizó Doležel (2002:199-202); el estudio de este caso particular nos permite, además, aproximarnos a la práctica de la adaptación radiofónica como una forma específica de *transducción literaria*. En ella, los microrrelatos originales, en su forma de texto escrito, experimentan un proceso de selección, interpretación, transformación y enriquecimiento, mediante la incorporación de nuevos sistemas de signos; de manera análoga a lo que ocurre con el texto dramático —si bien, como resulta obvio, no se produzca aquí la agregación de componentes visuales; ni la representación sea una condición exigida por los textos originales—:

El proceso de comunicación dramática se inicia en el texto literario y, a través de la lectura intermedia, culmina en la representación escénica, la cual implica un proceso de transducción, es decir, de interpretación o lectura y de nueva expresión mediante varios sistemas de signos (Bobes Naves, 2006: 37).

Como ya se ha dicho y como tendremos ocasión de precisar, la historia de encuentros entre la creación literaria y la radio ha acompañado al medio desde sus orígenes, hasta el presente, habiendo encontrado en la lectura y dramatización radiofónica de textos literarios una de sus expresiones más genuinas y consolidadas. Por eso, no es de extrañar que ante la emergencia y difusión del llamado *cuarto género narrativo* hayan surgido espacios que —de forma exclusiva o no— hayan querido prestarle atención. Al hacerlo, además, se han constituido en agentes propagadores de ese extraordinario proceso expansivo e *institucionalizador*.

2. RADIO, PÓDCAST Y MICRORRELATO: UNA NUEVA ALIANZA

En efecto, la radio española ha trasladado a las ondas, en multitud de ocasiones, contenido literario a partir de distintos espacios, secciones, entrevistas, colaboraciones, lecturas y participaciones activas de la audiencia. Estos elementos han contribuido a que el medio sea un altavoz cultural propicio y eficaz en la difusión de las letras. Existen ejemplos que reflejan el éxito de la alianza entre literatura y radiodifusión. Varios programas han ofertado temas y aspectos relacionados con novelas, relatos, obras y escritores de mayor o menor aceptación y prestigio. Cabe destacar que, en los inicios de la radio en nuestro país, figuras literarias de primer orden desempeñaron un papel determinante en el impulso del nuevo medio. Tal es el caso de Ramón Gómez de la Serna —pionero en el cultivo del microrrelato— y de Gerardo Diego. En el caso del primero,

se trata de un “autor que ve tan válido el soporte radiofónico como el libro, y que se convierte en el guía de una nueva forma de ver la literatura” (Martín-Romo, 2005: 187). De igual manera, Ariza Pomareta (2019: 134) reivindica a Gómez de la Serna como una figura de vanguardia que emplea la radio con “un tinte humanista en su particular forma humorística de interpretar la tecnología que, en determinados aspectos, nos aproxima a la fábula”. Por su parte, Nigel Dennis explica el enorme entusiasmo con el que Gómez de la Serna acoge la aparición de la radio en España para desarrollar una nueva dimensión de su arte performativo-oral: “Ramón es, sin duda alguna, un verdadero pionero de la experimentación literario-estética de la radio” (Dennis, 2012: 21). En el caso del segundo, Bernal Salgado ha analizado su participación en la difusión literaria a través de la radio, dentro del programa *Panorama poético español* (Bernal Salgado, 2009: 79-102).

En la actualidad esta unión permanece vigente en espacios tan señalados como *La estación azul* de Radio Nacional de España, que es “el programa de literatura decano de la radio española” tras veintidós temporadas en antena, y donde cualquier contenido literario es susceptible de ser emitido a través de ficciones, cuentos, novelas, poesía, ensayos, entrevistas y reportajes (RNE, 2022). Por otra parte, hay que destacar el espacio “Relatos en Cadena”, que ocupa esta investigación, espacio emitido en la Cadena SER en el magacín vespertino *La Ventana*³. Esta sección celebra este año su XVI edición y se estructura alrededor de un concurso semanal de microrrelatos con una extensión máxima de cien palabras, sin contar ni el título ni la frase de inicio. Por su parte, Onda Cero dispone en su histórico programa de las madrugadas de los fines de semana, *La Rosa de los Vientos*, de una sección específica destinada a la participación de la audiencia mediante el envío de microrrelatos que, posteriormente, serán ambientados y locutados. En este acelerado recuento, tampoco debe olvidarse a Aragón Radio, que se lanzó a la producción sonora relacionada con las letras, y con especial atención a la narrativa *hiperbrev*, con el programa *El Sillón de Terciopelo Verde*. Como vemos, la radio generalista ha sabido encontrar en la literatura un aliado eficaz y perdurable en el tiempo, para generar contenido sonoro cultural de calidad.

En lo referido al *podcasting*, desde sus inicios en 2001 se ha establecido como el proceso por el que una persona o institución puede difundir cualquier contenido mediante un formato de audio con una periodicidad establecida y definida (Nuzum, 2020). Este método de distribución de ficheros multimedia puede resultar atractivo para la divulgación de la literatura y, en concreto, del microrrelato. Hay que tener presente que, en los últimos años, la audiencia del pódcast se ha incrementado exponencialmente. Del análisis del *Estudio de Audio Digital 2023*, elaborado por la Oficina en España de la *Interactive Advertising Bureau*, se desprende que, entre otros aspectos, se está consolidando el consumo de los oyentes del medio sonoro *online*, desde el año 2016 hasta el 2023, con un aumento constante de la audiencia demandante de archivos de audio episódicos, centrados en distintos ámbitos y temáticas (IAB SPAIN, 2023). Cada vez son

³ <https://cadenaser.com/cadena-ser/la-ventana/la-ventana-relatos-en-cadena/> [14/04/2023].

más los pódcast que focalizan su propuesta en el terreno literario. En este sentido, alguno de los ejemplos más claros los observamos en la plataforma *Podium Podcast*, donde se alojan múltiples audios, cuya protagonista es la literatura. Entre otros espacios del panorama español, podemos destacar, por su trayectoria en el tiempo y repercusión en número de seguidores, a *La escóbulas de la Brújula*.

3. LA TRANSFORMACIÓN *HIPERMEDIAL* DEL MICROTTEXTO: PALABRA, MÚSICA, EFECTOS SONOROS Y SILENCIOS

Ahora bien, la creciente incorporación del microrrelato a la oferta radiofónica de difusión cultural y literaria, producida en España, debe entenderse como la manifestación particular de un fenómeno más amplio, que ha marcado de manera decisiva la trayectoria del género en las dos últimas décadas y que encuentra en su extraordinaria adaptación al proceso global de digitalización uno de los factores más determinantes, para poder comprender su actual expansión y popularidad (Calvo Revilla, 2018: 12-13). Dentro de esta compleja evolución, la propia constitución del microrrelato como realidad textual puede experimentar un conjunto de procesos de transformación (*serialización, intermedialidad, multimedialidad*, producción y recepción interactivas, etc.), que, como ha indicado Gómez Trueba, abren un nuevo campo de estudio y análisis, al aproximarlos a “los fenómenos transmedia” tan característicos de la cultura digital (Gómez Trueba, 2018: 203).

Por su parte, Calvo Revilla, tras sucesivos asedios a la vitalidad y a las mutaciones experimentadas por el género en el medio digital, desde variadas perspectivas, ha acudido al concepto de *hipermediación* y de *microrrelato hipermedial*, para referir la diversidad de efectos que entraña el ingreso del género en los cauces comunicativos del ciberespacio:

A través de la *hipermediación* el escritor combina y yuxtapone una amalgama de componentes ya existentes —imágenes (fotografía, ilustración, gráfico), vídeos y elementos auditivos (música o sonido), animaciones—, que son extraídos de su contexto original para crear un nuevo material textual, integrándolos de manera dinámica. El término *microrrelato hipermedial* incorpora algunas metodologías relacionadas con la transmedialidad, como la *remediación* (*remediation*), el proceso de transferencia de los contenidos de unos soportes a otros (Calvo Revilla, 2019: 151).

En el caso concreto de su traslación a la radio debe destacarse que ese proceso de *remediación* supone un caso particular de *transducción literaria*. En este comparecen, por un lado, una serie de instancias intermediarias entre el emisor original del microrrelato (el escritor), y sus destinatarios últimos (los oyentes): el equipo de expertos, que lo selecciona, y el equipo del programa, que lo reelabora e interpreta. Por otro, esa reelaboración supone la adaptación del texto escrito a un nuevo texto sonoro, en el que se integran los diversos sistemas de signos propios del medio, en los que vamos a detenernos, con el objetivo de apuntar su riqueza y variedad.

El lenguaje radiofónico se compone de palabra, música, efectos y silencio, cuyo resultado en su totalidad es mayor que la suma de sus partes (Balsebre Torroja, 2000: 23-27). Estos elementos vienen determinados por la tecnología de emisión, los conocidos como recursos técnico-expresivos de la reproducción sonora, así como los factores que determinan la percepción del mensaje por los oyentes. Además, el lenguaje radiofónico debe incluir los elementos simbólicos, ya que tienen una importancia fundamental en el mensaje sonoro que se quiera trasladar. El medio radiofónico combina, asimismo, distintos elementos técnicos. La puesta en antena y en escena de cualquier tipo de género, formato o contenido sonoro se basa en distintos componentes de la realidad como la voz, los sonidos de ambiente, los silencios y otros recursos que se pueden producir y desarrollar en el estudio: la voz del presentador/narrador, la edición y reproducción de las músicas y el empleo de los efectos sonoros. La radio y, de unos años a esta parte, los pódcast no solo reflejan la apariencia sonora del hecho o historia que se desea trasladar a los oyentes, sino que también recogen informaciones referidas a los demás sentidos, aunque estas necesiten traducirse al lenguaje sonoro (Cebrián Herreros, 1994: 180-181).

Por orden de importancia, la palabra es el soporte por el que se transmiten las ideas y pensamientos, lo que la convierte en el elemento principal de cualquier producto sonoro. A su vez, actúa de vínculo entre el resto de los componentes de la cadena del lenguaje radiofónico. La palabra radiada, llevada a las ondas, se emplea y utiliza de distinta manera respecto al uso habitual de la palabra hablada, ya que no existe comunicación no verbal, de índole visual, que la acompañe. La naturalidad es una de las características que debe tener la enunciación verbal para que el escuchante no perciba que el locutor/a está leyendo un texto. Por consiguiente, se debe buscar la expresividad y espontaneidad. Cada palabra está compuesta de vocales, que le dan forma y color, y de consonantes, que se integran con aquellas para construir el significado. Por tanto, es importante la correcta pronunciación de ambas, a fin de que se transmita eficazmente el mensaje (Balsebre Torroja, 2000: 44).

La distinción de las palabras depende de tres factores: el timbre, que es lo que hace diferente a cada sonido, su especificidad; la intensidad, que depende de la respiración y equivale al volumen, y el tono, considerado como la altura o elevación de la voz. De la relación de estos tres factores surge el “color” que tiene cada palabra. De igual modo la melodía desempeña un papel fundamental en la articulación prosódica, ya que es lo que ayuda a dramatizar lo enunciado y le aporta un significado completo (Balsebre Torroja, 2000: 46-58). Martínez-Costa y Díez Unzueta señalan que resulta imprescindible escoger palabras con potencial visual para contrarrestar la fugacidad del mensaje radiofónico o tener en cuenta que la palabra hablada tiene exigencias y normas propias tales como la brevedad, claridad enunciativa, temática y técnica, la corrección y la redundancia (2005: 48).

A su vez, hay que destacar el ritmo, como otro de los elementos que deben tenerse en cuenta y se define en el lenguaje radiofónico como “la repetición periódica de un mismo elemento sonoro” (Balsebre Torroja, 2000: 69-71). El ritmo debe guardar un cierto orden

entre sonidos y silencios, para que el mensaje cree un vacío en el escuchante, que necesite ser llenado por la palabra, al tiempo que ha de impedir la reiteración monótona: debe ser medido y variado, para evitar que pueda producir hastío o aburrimiento en el oyente. Dentro de esta idea, las pausas tienen un papel esencial. No solo se ha de atender a los signos de puntuación, ya determinados en el texto escrito que se va a locutar, sino que deben incorporarse, sobre todo, las pausas lógicas, que subrayan el sentido de las palabras o que enmarcan una estructura sintáctica, lo que asemeja más el enunciado radiofónico al discurso oral, al que trata de imitar. Es importante también la variación entre las tonalidades graves y agudas, elaborando un ritmo melódico para evitar la uniformidad. La variación del timbre y la sucesión de voces diferentes, con diversas duraciones, provocan que haya variación en el ritmo armónico y así permite que el mensaje radiofónico resulte atractivo (Balsebre Torroja, 2000: 72-83). Rodero Antón (2003) destaca la importancia de la naturalidad, la adaptabilidad, la entonación y el trabajo en equipo en la locución, lo que puede mejorar la comunicación y la conexión entre los locutores y la audiencia.

En segundo lugar, en lo referido a la música, es la fuente principal para generar imágenes auditivas, siendo su caja de resonancia la radio y el *podcasting*. Cuando aparece junto a la palabra, aporta valor añadido, generando una riqueza semántica superior a la que pueda tener cada uno de estos códigos por separado, y dando lugar a que se produzcan diversidad de efectos (Balsebre Torroja, 2000: 89-94). Martínez-Costa y Díez Unzueta (2005) recuerdan cómo en la ordenación de un programa de radio es fundamental el uso de diferentes recursos sonoros como las ráfagas, sintonías, cortinas, etc. que desempeñan lo que ellos denominan función programática de la música.

Las formas en las que se integra la música en los medios sonoros son muy variadas: en ocasiones aparece o se presenta como una sintonía de programa que lo identifica; como una introducción, que separa y distingue a una parte o sección de ese programa; también como cierre musical; como cortina musical, que se utiliza para diferenciar los contenidos que lo integran; a través de la ráfaga, que tiene la misma función que la cortina, pero que también aporta ritmo, por su repetición periódica, al tiempo que apunta la transición de un tema a otro; como golpe musical, que va aumentando y subraya las frases que acompaña; o mediante el tema musical, que ayuda a identificar una melodía con una persona o una acción, de modo que su mera reproducción anuncie la presencia del sujeto o la realización de la acción. En el aspecto estético, la música aporta una importante función expresiva, dirigida a evocar en el oyente un determinado estado emocional, al crear una atmósfera sonora, y, unida a ella, una función descriptiva, que contribuye a presentar el lugar o la acción que se pretende narrar (Balsebre Torroja, 2000: 99-102).

Por otra parte, los efectos sonoros son el “conjunto de formas sonoras que provienen de fuentes naturales o artificiales que imitan objetiva o subjetivamente la realidad” (Balsebre Torroja, 2000: 125). Se han venido asociando con el sonido ambiental. Su función consiste en crear un marco visual e imaginativo, que aporta al oyente la sensación de estar presente ante la realidad. Debe diferenciarse la atmósfera del ambiente a la hora

de generar un contenido o narrativa sonora. Mientras que la atmósfera se refiere a un estado abstracto o emocional, como puede ser la sensación de angustia, el ambiente trata de simular sonidos más concretos, procedentes de objetos o acciones identificables en la realidad.

Las funciones de los efectos sonoros son cuatro: ambiental, que trata de representar la realidad y el sonido que produce imita de forma realista aquello que trata de reflejar; expresiva, que tiene las mismas características que la ambiental, pero añade un aspecto emotivo, de ánimo, aprovechando el valor simbólico o metafórico del sonido que imita; narrativa, que se da cuando se unen las distintas partes de un mismo programa mediante un sonido que aporta continuidad entre varios segmentos, y ornamental, que es el efecto que acompaña de forma accesoria al mensaje principal y no es necesario para comprenderlo, pero le aporta valor estético (Balsebre Torroja, 2000: 126-132).

Y, por último, el silencio puede llegar a tener algún significado, aunque intuitivamente se piense que se trata de un vacío. Permite que exista un momento de reflexión, puede ejercer como una pausa que haga respirar al texto o que venga a enfatizar una afirmación. Existe un silencio psicolingüístico rápido, que se asocia con las pausas gramaticales, y otro lento relacionado con la organización mental de la información. También hay un silencio interactivo que, en los diálogos, da pie a la afectividad, el conocimiento o la opinión (Balsebre Torroja, 2000: 135-138).

En definitiva, el sentido del mensaje radiofónico solo se puede comprender en su conjunto y en las relaciones entre sus partes. En este sentido, el montaje radiofónico desempeña un papel esencial para cristalizar el relato sonoro. Permite modificar el sonido grabado en bruto, mediante procesos técnicos. Las variables que determinan el montaje son las secuencias sonoras, que son las unidades de tiempo en la que tiene lugar el relato; los ambientes, que son las unidades de lugar, el color que aportan los estudios y los micrófonos; las perspectivas que surgen de ordenar los distintos planos, y el *travelling*, que es la sensación de movimiento al unir los planos (Balsebre Torroja, 2000: 141-145).

Al confeccionar un relato, existen una serie de principios para conseguir un resultado atractivo. De hecho, la escritora y guionista Bobette Buster (2020: 24-25) ha sintetizado algunas de las claves de esta habilidad narrativa en un decálogo del *storytelling*:

- Contar la historia como si se contara a un amigo.
- Proporcionar un contexto al público.
- Usar verbos activos y un lenguaje sencillo.
- Uso de la yuxtaposición de dos ideas chocantes.
- Utilizar un detalle resplandeciente que convierta lo ordinario en extraordinario.
- Pasar la llama: transportar al público la razón que empujó al narrador a contar esa historia.
- Compartir emociones del relato y no temer mostrarse vulnerable.
- Conectar con la memoria sensorial y que predomine uno de los cinco sentidos en la historia.

- Utilizarse a uno mismo como parte del relato para que el público empatice con el narrador.
- Saber terminar una historia y no alargarla: menos, es más.

Algunas de las características más habituales del microrrelato contemporáneo —aparente sencillez, interpelación al lector/oyente, atención al detalle revelador, relevancia del desenlace, concisión— resultan coincidentes con esta poética narrativa, en la que se condensan rasgos recurrentes del actual arte de contar historias, más allá de que los fines y géneros puedan resultar tan diversos, como la infinidad de medios a través de los cuales se canalizan estos relatos.

Por su parte, Abel (2015), en forma de cómic, a la hora de construir una historia en audio destaca los siguientes aspectos: claridad de la estructura, crear personajes interesantes, la necesidad de un conflicto y la importancia de la edición sonora. Años antes, Bertolt Brecht hizo importantes contribuciones al *storytelling* en la radio, fomentando la experimentación y la innovación en la narrativa sonora, así como el uso de la radio como herramienta para la educación y la reflexión crítica (Brecht, 1976).

Ahora bien, al analizar los componentes propios del lenguaje radiofónico, se ha querido presentar la variedad de elementos que pueden intervenir en la *transducción literaria* del texto escrito a su nueva condición de discurso sonoro. Aquel, por su interés estético-literario, la fuerza de su narrativa, la originalidad de su enfoque, etc., ha de responder, en primer lugar, a la exigencia que justifica su incorporación al espacio radiofónico o, lo que es lo mismo, ha de dar cuenta de la “función que se pretende que cumpla el producto sonoro creado” (Rodero Antón, 2005: 47). Pero no ha de olvidarse, en segundo término, que la redacción y puesta en antena de cualquier contenido sonoro se encuentra limitada por los condicionantes de recepción del canal en el cual se emite y del receptor que percibe el mensaje. Por ello, para descubrir las cualidades que debe reunir una correcta y adecuada adaptación de estos *microtextos* narrativos, destinada a su emisión a través de la radio, debía partirse del análisis de las características del propio canal que los incorpora (Rodero Antón, 2005: 52).

4. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

A partir de lo anteriormente mencionado, se ha planteado como objetivo general de esta investigación conocer la historia, elaboración y configuración del espacio/sección “Relatos en Cadena”, que se emite los lunes por la tarde de 18:00 a 19:00 horas, en el programa del ciclo de programación semanal, lunes a viernes, *La Ventana* de la Cadena SER, en colaboración con la Escuela de Escritores, y que ha cumplido ya dieciséis temporadas en antena, durante el presente curso radiofónico 2022-2023.

En este sentido, se han establecido como objetivos específicos, conocer los orígenes, desarrollo y evolución del programa concurso de microrrelatos; así como describir en detalle la puesta en antena de los textos enviados por los concursantes. Para ello, se

prestará especial atención al uso que se otorga a la palabra, tanto escrita como locutada, a la tipología de voces, música y efectos empleados; así como a la duración.

Para alcanzar los objetivos fijados, se ha empleado una metodología mixta cualitativa-cuantitativa. Por una parte, en los apartados precedentes, se han abordado los conceptos fundamentales que sirven para enmarcar el campo de estudio y aportar la perspectiva desde la que se aborda la investigación. Así, se ha efectuado una revisión de la literatura existente acerca de la relación entre radio, pódcast y literatura en el panorama español; se ha atendido a la expansión del microrrelato y a su institucionalización social, como un fenómeno de mediatización, que ha tenido su proyección también en el medio radiofónico. Ahora bien, siguiendo la estela de un conjunto de estudios recientes dedicados al género y a su difusión en el medio digital, se ha atendido al concepto de microrrelato *hipermedial*, en el que se recogen el conjunto de reelaboraciones y mutaciones que experimentan los textos al incorporarse a las dinámicas propias del ecosistema comunicativo. Y, de esta forma, se han analizado los principales componentes semióticos que integran el discurso radiofónico, en la medida en que orientarán el proceso de *transducción literaria* de los microrrelatos originales (escritos), a sus versiones emitidas (sonoras).

Por otra parte, para abordar el estudio particular del caso seleccionado, se ha acudido a la propia web de la Escuela de Escritores, que publica los relatos finalistas y ganadores del concurso “Relatos en Cadena”, donde se ha escogido como muestra la temporada 2021-2022⁴. Igualmente, se ha accedido a los audios de los programas, a partir del apartado de Pódcast de la Cadena SER⁵, de donde se ha descargado el tramo completo de 18:00 a 19:00 horas de *La Ventana*, y se han escuchado un total de treinta y tres programas, que abarcan el tramo comprendido entre el 6 de septiembre de 2021 y el 20 de junio de 2022. Por otro lado, con objeto de poder obtener el testimonio directo de los creadores y responsables del programa, se ha elaborado una entrevista cualitativa semiestructurada (Vallés Martínez, 2014: 16-25), al director de la Escuela de Escritores Javier Sagarna⁶ el principal ideador e impulsor del espacio desde sus inicios. La conversación se ha realizado vía video-llamada, en *Microsoft Teams*, el viernes 2 de diciembre de 2022, con una duración de 40 minutos y 22 segundos. El contenido se ha transcrito y analizado, con el fin de incorporarse al estudio. A continuación, se presenta el cuestionario enviado.

⁴ <https://escueladeescritores.com/concursos/relatos-en-cadena/resolucion-xv-edicion/> [14/04/2023].

⁵ <https://cadenaser.com/podcast/cadena-ser/la-ventana/324/> [14/04/2023].

⁶ Director de Escuela de Escritores, presidente de la European Association of Creative Writing Programmes (EACWP) y colaborador del programa *La Ventana* e impulsor de la sección/espacio “Relatos en Cadena” que emite la Cadena SER desde la temporada 2007-2008

<p>REGISTRO</p> <ul style="list-style-type: none"> • Cadena: <i>Cadena Ser</i> • Nombre: D Javier Sagarna • Posición: Impulsores del programa Relatos en Cadena en 'La Ventana' • Fecha de cumplimentación 02 / 12 / 2022 <p>NACIMIENTO DEL PROYECTO Y CONCEPTUALIZACIÓN</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. ¿Qué les movió a impulsar el microrrelato en la radio? 2. ¿Cómo nace 'Relatos en Cadena' y ¿en qué programas se inspiró para su creación? 3. El concurso Relatos en Cadena cumple en este 22-23 16 ediciones. ¿Cómo nace su vinculación a la radio? 4. ¿Cómo ve la creación de comunidad de oyentes escritores de microrrelatos? <p>RADIO Y LITERATURA</p> <ol style="list-style-type: none"> 5. ¿Cómo ve la relación entre Radio y Literatura en nuestro país? 6. Desde el punto de vista de la divulgación literaria ¿Qué respuesta está recibiendo de su público? 7. ¿Cómo se eligen los relatos finalistas cada semana de los que reciben? 8. Podría darnos datos de cada temporada de cuántos relatos se reciben y la procedencia de los autores que concursan 9. A lo largo de la escucha del programa vemos que hay numerosos ¿Cuál es el perfil de oyente tipo? 10. ¿Han tenido experiencia después de que se dediquen profesionalmente a la literatura 11. ¿Quiénes conforman el jurado cada semana y de las finales? ¿Cómo se seleccionan los miembros del jurado? <p>NARRATIVA Y SEMIÓTICA</p> <ol style="list-style-type: none"> 12. Cómo se eligen las músicas, y efectos para sonorizar los microrrelatos finalistas cada semana. 13. ¿Quiénes son las voces que cuentan los microrrelatos de relatos en cadena? ¿Cómo y quiénes las eligen? 14. ¿Qué creen que aporta la radio a la sonorización de los relatos desde el punto de vista de la comunicación con el público? 15. Vemos que en la web de la escuela de escritores están todos los textos publicados ¿Se han planteado o están realizando algún otro tipo de difusión además de la antena y la web? <p>PROCESADO Y DIFUSIÓN DEL PROGRAMA</p> <ol style="list-style-type: none"> 16. Cómo ha sido el apoyo o impulso de <i>Cadena Ser</i> a su proyecto en temas técnicos, soporte de recursos humanos, porque tiene a veces colaboradores, o voces de apoyo. 17. ¿Qué área/departamento se encarga de procesar los contenidos del programa (empaquetarlos³, <i>meta datos</i>los, darles forma para su publicación <i>on/line</i>, subirlos a la web, etc.)? 18. ¿En qué plataformas o agregadores difunden los audios en Cadena Ser? 19. ¿Cuáles son las principales vías de interacción con su público además de la antena? 20. En ocasiones no hemos escuchado la frase guía para la semana siguiente en el programa ¿Tienen alguna otra vía de comunicación con el público donde anunciaría?
--

Imagen 1. Cuestionario al director de la Escuela de Escritores Javier Sagarna.

La población y muestra de dicha entrevista la ha constituido uno de los impulsores del programa como sujeto clave para alcanzar los objetivos mencionados. Esta información, desde el punto de vista cuantitativo, se ha complementado con un análisis de contenido (Bardin, 1986) de los programas en formato pódcast subidos a la web de la Cadena SER. Se han analizado los treinta y tres programas emitidos desde el 6 de septiembre de 2021 al 20 de junio de 2022 con periodicidad semanal por tres codificadores independientes. Con este propósito, se ha diseñado una ficha técnica de análisis de contenido cumplimentada por los autores, compuesta por las siguientes variables que se detallan a continuación:

DATOS DE REGISTRO	
•	Nº de Registro (1, 2, 3, 4...)
•	Fecha de emisión Día/Mes/Año
•	Frase de los relatos de los finalistas: “Abrió con su propia llave...”
•	
•	Título Relato 1: _____
•	Autor Relato 1 (Nombre y apellidos): _____
•	Duración Relato 1 (min y segundos)
•	Título Relato 2: _____
•	Autor Relato 2 (Nombre y apellidos): _____
•	Duración Relato 2 (min y segundos)
•	Título Relato 3: _____
•	Autor Relato 3 (Nombre y apellidos): _____
•	Duración Relato 3 (min y segundos)
•	Miembros del jurado: Jurado 1 (Nombre y apellidos), Jurado 2 (Nombre y apellidos), Jurado 3 (Nombre y apellidos), Jurado 4 (Nombre y apellidos), Jurado 5 (Nombre y apellidos),
•	Frase propuesta semana siguiente: “Menuda decepción...”
NARRATIVA SONORA RELATOS	
•	Música: 0 Ausente 1 presente
•	Número de músicas: 0 1 2 3 4 +4
•	Tipo de música: 0 Instrumental 1 vocal español 2 vocal inglés 3 vocal otras
•	Efectos: 0 Ausente 1 presente
•	Número de efectos 0 1 2 3 4 +4
•	Voces 0 Ausente 1 presente
•	Número de voces 0 1 2 3 4 +4
•	Número de voces masculinas 0 1 2 3 4 +4
•	Número de voces femeninas 0 1 2 3 4 +4

Imagen 2. Ficha análisis de contenido.

Esta ficha ha sido aplicada a cada una de las unidades de análisis constituidas por cada uno de los programas y se han analizado los tres relatos finalistas en el apartado de narrativa sonora relatos. A partir de ahí, los datos recogidos han sido tratados con el software *SPSS* (IBM) para efectuar frecuencias y cruces de variables y con *Word* y *Excel* (Microsoft) para la composición de las diferentes tablas.

5. “RELATOS EN CADENA”: UN CONCURSO DE CREACIÓN LITERARIA

Teniendo en cuenta los objetivos formulados y las metodologías aplicadas, a continuación, se exponen los resultados obtenidos, como fruto de los datos extraídos en el análisis de contenido y en la entrevista realizada.

5.1. Los antecedentes de “Relatos en Cadena”

Los orígenes de “Relatos en Cadena” se remontan a 2002. Tal y como relata Javier Sagarna, fue la radio la que les condujo al microrrelato, aunque ya previamente, con el

objetivo de dar a conocer la tarea llevada a cabo por la Escuela de Escritores, impulsaron iniciativas que pueden verse hoy como antecedentes del concurso. Este nacería con la puesta en antena del programa, en la temporada radiofónica 2007-2008. Así lo explica su director.

Este año cumplimos veinte años. En el inicio, cuando empezamos, fue todo de cero. Sin dinero y buscándonos la vida. No teníamos absolutamente nada. Una de las cosas que hicimos para ir dándonos a conocer fueron los concursos. Habitualmente eran gratuitos. Hicimos cosas que tuvieron diversa repercusión. Decidimos que también podríamos hacer algún tipo de iniciativa que se hiciera viral. En ese momento, se nos ocurrió desarrollar un proyecto y creamos “La palabra más bonita del castellano”. Convocamos la elección de la palabra más bonita en castellano. Fue una cosa impresionante. Recuerdo que dos presidentes del Gobierno, (Rodríguez) Zapatero y Rajoy participaron dando la suya. Salí por todo el mundo (Sagarna, 2022: entrevista personal).

Fue la Cadena SER la que mostró interés desde el programa *Hoy por Hoy*, que dirigía y presentaba en aquel momento Carles Francino, la que les llamó por teléfono, y ellos se decidieron por apostar por relatos breves, a los que denominaron audiocuentos. En la temporada 2006-2007 se aproximaron ya a lo que sería la fórmula final del concurso, con su idea de “El mejor final de la historia”. Así lo recuerda Sagarna:

No iban a funcionar relatos largos como veníamos haciendo en anteriores concursos. Teníamos que desarrollar un formato muy corto y dijimos: “máximo, cien palabras”. Calculamos un poco qué es lo que podía entrar en un contenido radiofónico, en un formato real, de una manera cómoda y que tuviera sentido. Hicimos un primer ensayo. Presentamos la propuesta y el director del programa señaló que en verano lo intentábamos. En aquel momento al contenido lo denominamos audiocuentos, me parece recordar. Se tiraba del fondo y recursos de la Sonoteca de la Cadena SER. Por ejemplo: momentos como un director de orquesta dando la noticia en directo del asesinato de Kennedy y se escuchaba el sonido de la gente que se encontraba en el teatro. Funcionó razonablemente bien. Les gustó y entonces pasamos a hacerlo en la temporada siguiente. Durante esta temporada, 2006-2007, lo que hicimos fue otra cosa que se llamaba “El mejor final de la historia”. Se trataba de que el escritor que entrevistaban esa semana dejaba una frase y la completábamos. Estuvo bien. Nos dio una base (Sagarna, 2022: entrevista personal).

Más adelante, reunidos con los directores de *La Ventana*, decidieron impulsar el proyecto uniéndolo a un sustancioso premio y cambiaron la dinámica, ajustándola prácticamente al formato que actualmente tiene el concurso:

Entonces se nos ocurrió “Relatos en Cadena” en la Cadena SER. La dinámica sería que la última frase del programa anterior fuese la primera de la semana siguiente, generando un sistema de votaciones semanales. Y que los oyentes participen en esa votación. Diseñamos todo lo que está hasta hoy. No hemos hecho, prácticamente, ningún cambio. El microrrelato está desde el primer momento que decimos entrar en la radio ya que era un formato en el que la literatura podía usar la radio de manera funcional y natural. Y más, para un programa como *Hoy por Hoy* o ahora en *La Ventana*. Espacios muy

dinámicos en los que no puedes dedicar media hora a leer un relato. Creo que la experiencia ha demostrado que no nos equivocamos con la elección del microrrelato (Sagarna, 2022: entrevista personal).

5.2. La relación emisor-oyente y el concurso literario

El programa se hace semanalmente con la colaboración de los oyentes que envían sus relatos. Tal y como relata Sagarna, en los orígenes del programa les llegaban unos seiscientos o setecientos relatos semanales y ahora mismo entre ochocientos y novecientos, desde el lunes, en que se anuncia la frase sobre la que descansa el microrrelato, hasta el jueves, en que cierran la recepción de textos. Durante ese tramo temporal, se difunde el concurso, tanto en antena como en la web de la Escuela de Escritores y sus redes sociales:

En esos tres días de concurso nos llegan seiscientos, setecientos, ochocientos o novecientos microrrelatos. Últimamente, estamos alrededor de los ochocientos o novecientos. De ahí no bajamos, es una barbaridad. En el momento que sale la frase de la semana siguiente, nosotros desde la Escuela de Escritores le damos inmediata difusión en nuestras redes. Se canaliza por la antena y redes de la Cadena SER y por las redes e infraestructuras de la escuela. A su vez, tenemos un espacio reservado en portada de nuestra web (Sagarna, 2022: entrevista personal).

Respecto a la logística de análisis de los textos, tienen una persona que recoge los relatos a partir del formulario que cumplimentan los participantes. Si son ochocientos relatos, disponen de un listado de profesores voluntarios y, semanalmente, son ocho los evaluadores que van seleccionando a los relatos finalistas, de entre los que Sagarna realiza una última selección. Todo se lleva a cabo con revisión ciega, valorando exclusivamente la calidad de los textos, sin conocer a los autores.

Son un súper equipo de lectores que van rotando, de manera que les suele tocar una vez al mes, más o menos. Cada semana empleamos una lista de ocho evaluadores. Por orden de lista, se les hacen llegar una media de cien relatos a cada uno. Hay que tener en cuenta que son cortitos y ligeros. Fundamentalmente, buscamos la originalidad. Yo lo he hecho más de una vez. Te lleva una hora u hora y media si vas despacio. Una vez que cada profesor hace su filtro, me tiene que mandar a mí el listado para hacer la selección final. Cuando no soy yo el que va a la radio, es Germán y es esa persona la que ocupa de este proceso. El mínimo que cada docente evaluador me tiene que enviar de su lote es un microrrelato y un máximo de tres. Normalmente, me suelen enviar el máximo de tres microrrelatos. Suele haber bastante nivel en los lotes que generamos. Con lo cual, yo me junto el domingo con veinticuatro relatos. Habitualmente, entre veintiuno y veinticuatro relatos que son los que yo escribo esa tarde y elijo los tres que me parecen más completos, los mejores, y tres suplentes, por si acaso. El domingo por la noche se lo mando a la gente informática nuestra, que es la que nos había mandado los lotes y ellos van a la base de datos. Hasta este punto nadie ha sabido los nombres de nadie. Ha sido un proceso anónimo. Todos los microrrelatos están codificados con un número de serie. Todos hemos valorado los contenidos, únicamente, en función del texto. Se trata de una revisión ciega. Una vez que estos datos se procesan, se envían a la Cadena SER con copia a mí. No puede

haber mayor limpieza en el proceso. Cuando llegan los resultados a la Cadena SER, ellos son los que llaman a los finalistas durante la mañana del lunes para que entren en antena a partir de las 18:30 horas de esa misma tarde. Si no localizan a alguno de los finalistas, tiran de suplentes (Sagarna, 2022: entrevista personal).

El jurado está siempre compuesto en antena por el presentador de *La Ventana*, Carles Francino, Javier Sagarna y Benjamín Prado, de la Escuela de Escritores. A su vez, participan la conductora del programa *El Faro*, Mara Torres, y también de manera habitual Roberto Sánchez o Marta del Vado, personas asistentes de Carles Francino, que suelen incorporarse al jurado. Además, siempre colaboran los oyentes, los tres autores relatistas/finalistas que participan cada semana o mes y votan por sus compañeros. Por otra parte, se incita a los invitados al programa, que suelen ser escritores o autores, con los que se ha hablado previamente, para que permanezcan en la sección “Relatos en Cadena” y participen también con su voto, como jurado de ese lunes.

Como suele ser variado el perfil de los invitados en esta hora literaria de *La Ventana*, por el tipo de entrevista que se hacen en el programa, estas personas se incorporan inmediatamente al jurado. Con lo cual, el jurado de “Relatos en Cadena” a veces es un poco impredecible porque sumamos a gente diversa con gustos diversos. Se trata de un jurado muy dinámico (Sagarna, 2022: entrevista personal).

La relación entre oyentes que se ha ido creando en estos años es calificada por Sagarna como “increíble y alucinante”, porque no sólo se relacionan en antena sino también fuera de ella.

Los concursantes o participantes empezaron a juntarse en grupos; la internacional micro cuentista, la quedada amigo cuentista anual, etc. Es gente que queda. Cuando van de viaje a una ciudad se avisan para verse. Pueden ser centenares. Algo impresionante se ha generado en el mundillo del microcuento. De hecho, de nuestra iniciativa surgieron otras iniciativas. Se han generado concursos de microcuentos. Respecto a la comunidad de amigos cuentistas, la eclosión que ha habido a lo largo de estos años es impresionante (Sagarna, 2022: entrevista personal).

Además, se establece una relación muy directa entre los oyentes de la Cadena SER y los alumnos de la Escuela de escritores.

Por otro lado, en cuanto a la escuela, es indudable que hay mucho trasvase de la Cadena SER a la escuela. Muchos de los que se convierten en alumnos de la Escuela de Escritores señalan que nos conocieron por el programa *La Ventana*. Pero también es verdad que hay gente que escribe microrrelatos y jamás ha pasado por nuestra escuela y no piensa pasar. Además, hay que tener en cuenta que los ganadores mensuales y de la final también reciben cursos de la Escuela. Nosotros les invitamos a que pasen y vean. Y muchos se quedan. Aparte del premio económico, reciben premios en formación. Los ganadores mensuales tienen derecho a un curso intensivo en la Escuela de Escritores de un mes. Nosotros procuramos favorecer ese trasvase, esa creación de comunidad (Sagarna, 2022: entrevista personal).

Para Sagarna, la relación entre radio y literatura en España goza de buena salud y la radio puede ser un medio idóneo para transformar la literatura en sonido:

Creo que la radio es un fantástico medio para el ámbito literario. Hay que buscar la manera de cómo adecuar el hecho literario a la radio. Al final, esa intimidad con la palabra que uno tiene cuando lee, a diferencia de cualquier experiencia audiovisual, cuando solamente tiene el audio y no tiene lo visual, tiene que seguir construyendo la historia en su cabeza. Entonces se rompe muy poco esa experiencia de la lectura. Es decir, una experiencia bastante gemela, bastante parecida con la lectura. Yo creo que la literatura y la radio no se llevan nada mal (Sagarna, 2022: entrevista personal).

Además, la dinámica que se origina en el programa en relación con la divulgación y la cultura literaria hace que los oyentes sugieran también lecturas, es lo que Sagarna denomina “Cultura de la validación”.

Se genera una dinámica muy bonita. Hemos generado una cultura de validación. Lo que recibimos de nuestros oyentes es que el mensaje llega, que los libros se mueven. Tenemos una función prescriptora, aunque haya mil plataformas. En los programas de prestigio, la gente va buscando referentes. Si antes ya era complicado saber que debías leer, ahora es una locura absoluta. Creo que la función de prescripción no está suficientemente valorada porque la gente necesita recibir una orientación. Nosotros hacemos mucha prescripción en la Escuela de Escritores. Para nosotros es muy importante la lectura en el contexto de la enseñanza (Sagarna, 2022: entrevista personal).

5.3. La transducción literaria: de la palabra escrita a las ondas

El proceso de sonorización de cada uno de los relatos finalistas se lleva a cabo desde la Cadena SER. Ellos son los encargados de elegir las voces, las músicas y la manera de sonorizar los textos.

Ellos nos dan todo hecho y son estupendos. Estamos muy contentos con la labor que realizan los compañeros de la radio. [...] Manuel Zoco, de producción de *La Ventana*, es la persona que se encarga de todo el proceso desde que les entregamos el listado con los tres ganadores semanales o mensuales (Sagarna, 2022: entrevista personal).

Respecto a la difusión del contenido, todo está subido a la web de la Cadena SER, en *Play SER*, en *Apple Podcasts* y *Google Podcasts*, entre otros medios, aunque no hay un pódcast específico: “No hay una especie de pódcast de ‘Relatos en Cadena’. Estamos integrados dentro del tramo horario que va desde las 18:00 a las 19:00 horas. Nosotros, desde la Escuela de Escritores no tenemos tiempo ni capacidad. Nuestro cometido es otro” (Sagarna, 2022: entrevista personal).

Como muestra de la dinámica del concurso se ha analizado la última temporada completa de “Relatos en Cadena” correspondiente al curso 2021-2022. En total han sido treinta y tres semanas, y un total de 26.331 *microtextos* recibidos a lo largo de la XV

edición. Según datos de la Escuela de Escritores⁷, han participado 5.699 autores, desde 43 países distintos, y el ganador finalista ha sido Tomás del Rey, profesor madrileño de 54 años que se alzó con el premio en su tercera final anual consecutiva, con el relato titulado “Telecomunicaciones”. A continuación, puede verse una imagen y el texto del ganador que analizaremos de manera más completa en su *transducción literaria* como microrrelato *hipermedial* tratando de explicar su transformación de texto escrito a radiofónico con la palabra hablada, la música, los efectos y los silencios de lectura correspondientes.



Imagen 3. Final temporada 2021-2022. Escuela de Escritores (<https://escueladeescritores.com>).

“Telecomunicaciones”, de Tomás del Rey

Hígado con destino a Houston enviado por lanzadera para análisis, en paralelo a este telegrama electrónico. Extraído de espécimen capturado nueva especie inteligente. Cocido por mejor conservación. Saludos desde Andrómeda. Aquí Houston. Recibimos foie sin ninguna explicación. Dedujimos querían celebrar éxito experimento cría de patos en Andrómeda. Sabor delicioso. Ojalá manden pronto noticias vida extraterrestre. No recibimos sus telegramas por interferencias servidor. Aquí Andrómeda. Preocupados falta comunicaciones suyas. Extraterrestres en primer momento amistosos luego colonizan cuerpos. Emotividad, euforia y mutaciones. Vigilen hígado enviado. Aquí Houston. Lloramos sin noticias vuestras. Os queremos, tíos. Tercera cabeza creciéndole a Mackenzie. Una risa. Volved y dominaremos juntos el universo (Texto finalista temporada 2021-2022. Escuela de Escritores).

Con el fin de detallar el análisis que se desarrolla a continuación desde el punto de vista cuantitativo en lo que constituye la muestra de microrrelatos *hipermediales* seleccionados de la temporada analizada, se detalla como ejemplo la descripción

⁷ <https://escueladeescritores.com/fallo-xv-relatos-en-cadena-2022/> [14/04/2023].

cualitativa del texto ganador titulado “Telecomunicaciones” una vez pasado de letra impresa enviada por el oyente a su materialización como discurso radiofónico y versión emitida en sonido en lo que hemos denominado *transducción literaria* del microrrelato original. En todos los casos escuchados, y en el ganador en particular, la palabra y signos de puntuación se han respetado estrictamente de la versión escrita a la radial sin experimentar ningún cambio, alteración o adaptación, simplemente dando voz por parte de los locutores profesionales de Cadena SER al texto en cuestión con un acento de español neutro haciendo hincapié en las pausas indicadas por los signos de puntuación y, como suele hacerse en la locución radiofónica, con una especial atención al fraseo conectando en ascendente los puntos y seguido y en cadencia sonora conclusiva en el caso de pausas más largas marcadas por el punto y final.

En este caso concreto del relato ganador, las 100 palabras utilizadas por su autor se han transformado en una locución ágil de voz masculina. Se ha elegido la canción “Life on Mars?”, de David Bowie, como acompañamiento que arranca con unas notas de piano de Rick Wakeman en primer plano y después baja a plano de fondo. El tema fue publicado en diciembre de 1971 dentro del álbum *Hunky Dory*⁸ y se convirtió en *single* en 1973. Cuenta la historia de una joven que quiere ir al cine, mientras que sus padres no están del todo de acuerdo con la idea. Ella va de todos modos para encontrar entretenimiento y escapar. En cambio, descubre que la película es un aburrimiento triste como una pobre parodia de la realidad mundana de su existencia. La situación lleva a Bowie a plantear la pregunta de si hay alguna vida/arte más allá de lo que ya vemos. También plantea las preguntas más existenciales sobre si es posible el escapismo a través del arte, cuando el arte es realmente una representación de la realidad —por muy popular u oscura que sea—. Se elige como fondo un tema musical conectado con el del microrrelato enviado por Tomás del Rey. Se escuchan los primeros compases en primer plano del piano y las dos primeras frases de la canción y, después, entra la voz del locutor con estilo telegráfico y robótico como si un telegrama enviado al espacio se tratase con habla muy cortada entre frases. Se incluyen además en la versión que se emite en la final y se sube en pódcast a iVoox, no así en la primera emisión efectos sonoros que refuerzan y potencian el significado de las palabras que se van locutando, sonido de patos cuando el locutor indica “experimento cría de patos”, interferencias, sonidos tecnológicos y llantos cuando se pronuncia “lloramos sin noticias vuestras” para finalizar después de la locución de nuevo con una cola de la canción, pero todo queda perfectamente integrado de manera armónica.

Si bien la versión subida en pódcast en algunos repositorios como iVoox muestra esta cola musical⁹ con una duración de 2 minutos 54 segundos, la versión emitida en antena en la final disponible en YouTube con la participación en directo de su autor duró sólo 51 segundos con esta cola musical que desvanece antes. El autor Tomás del Rey ha participado en contadas ocasiones en el concurso, tiene 54 años nació en Madrid, pero

⁸ <https://genius.com/David-bowie-life-on-mars-lyrics> [14/04/2023].

⁹ https://www.ivoox.com/relatos-cadena-telecomunicaciones-tomas-del-audios-mp3_rf_89847459_1.html [14/04/2023].

vive en Sevilla es profesor de Lengua y Literatura en ESO y Bachillerato y este año ha utilizado el programa como instrumento pedagógico en sus clases en un taller de escritura de estudiantes de bachillerato dentro de una asignatura de libre configuración. Sirva esta breve descripción como muestra del proceso que experimentan todos los microrrelatos al ser transformados en sonidos en el concurso radiofónico y se resumen a continuación las peculiaridades cuantitativas relativas a la transformación experimentada por los microrrelatos.

Desde una óptica cuantitativa, en antena se han incluido sonorizados un total de noventa y nueve relatos en toda la temporada con una media de duración de cuarenta y cuatro segundos y cien palabras todos ellos. En duración, el máximo ha sido de un minuto treinta y cuatro segundos y el más corto de veintiséis segundos.

Con respecto a otros elementos de la narrativa radiofónica, palabra, música, efectos y silencio, los relatos no utilizan en la mayoría de los casos efectos de sonido, como ha podido comprobarse en la escucha. Todos ellos hacen uso de una música de fondo, y se han clasificado las músicas en instrumental, vocal en español, en inglés y en otros idiomas. La mayoría de los relatos contienen música vocal en inglés en un total de sesenta y dos textos que representan el 62,62 % de la muestra; seguidos de música instrumental, en un 27,27 %; y son minoritarias las melodías vocales en español de fondo y en otros idiomas. Puede verse el detalle en la tabla bajo estas líneas.

Tipo de música	N.º de relatos	Porcentaje
Instrumental	27	27,27 %
Vocal español	7	7,07 %
Vocal inglés	62	62,62 %
Vocal otros	3	3,03 %

Tabla 1. Tipo de música de fondo incluida en los relatos.

Se utiliza siempre una voz de locutor/a profesional para la lectura del texto. Son todas aportadas por los locutores de Cadena SER, tal y como explica Javier Sagarna. Además, según puede observarse bajo estas líneas, se utilizan casi en igual proporción las voces masculinas, para cincuenta y dos relatos, que femeninas, algo menos, para cuarenta y seis textos.

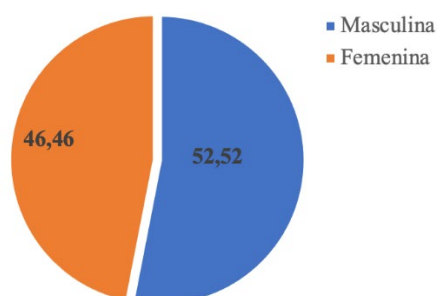


Imagen 5. Tipología de voces que narran los relatos (%).

6. CONCLUSIONES

De la investigación realizada se ha podido comprobar, a través de este caso concreto emitido por la Cadena SER, cómo el medio radiofónico y el *podcasting* forman parte de los canales que han contribuido a la expansión que ha experimentado el género del microrrelato en las últimas dos décadas.

La Ventana, programa dirigido y presentado por Carles Francino ha sabido aprovechar esta difusión para aproximar los microrrelatos durante dieciséis temporadas, de un modo seductor, atractivo y sugerente, a una audiencia muy variada. Por otra parte, el análisis de los elementos constitutivos del tramo horario de 18:00 a 19:00 horas del espacio “Relatos en Cadena”, ha permitido comprobar cómo se han combinado los recursos sonoros y literarios para dotar a este espacio de una estructura clara, en la que integra información cultural y entretenimiento. Los microrrelatos se seleccionan en torno a una frase inicial que les dota y confiere unidad; son leídos por una voz en off/intérpretes, y van acompañadas por comentarios que contribuyen a ahondar en el análisis e interpretación de los textos, al tiempo que la música funciona como elemento de ambientación y complemento sonoro.

Resulta especialmente interesante la comunidad de oyentes que se ha creado en torno a la sección “Relatos en Cadena”, con una audiencia muy activa, que se implica en la creación y difusión de relatos en este concurso semanal, mensual y anual que propone la Cadena SER y en el que participan oyentes y escuchantes de nuestro país y también desde muchos puntos de Europa y Latinoamérica, con una audiencia que participa escribiendo relatos de forma técnica y reflexiva.

Finalmente, el vaciado de los contenidos del programa, además de suponer una base de datos que podrá aprovecharse para futuros estudios, ha permitido concluir que “Relatos en Cadena”, tanto por el número de autores y temas que ha ido abordando, como por la amplitud de temporadas y regiones culturales a los que ha dado entrada, sin olvidar el conjunto de textos incorporado y los comentarios que los acompañan, constituye un excepcional archivo sonoro de la minificción, al alcance de cualquier oyente que quiera adentrarse en este universo de pequeñas creaciones literarias.

En suma, se puede afirmar que la literatura y el género del microrrelato ha encontrado en la radiodifusión, en Internet y en el pódcast una oportunidad y una nueva herramienta para distribuir y dar a conocer sus contenidos, proporcionándoles una segunda vida más allá de las páginas, en las ondas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABEL, J. (2015). *Out on the Wire. The Storytelling secrets of the New Masters of Radio*. New York: Broadway Books.

- ANDRES SUÁREZ, I. Y RIVAS BONILLO, A., eds. (2006). *La era de la brevedad, el microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto Ediciones.
- ARAGÓN RADIO (2022). *El Sillón de Terciopelo Verde*. Disponible en línea: <https://www.cartv.es/aragonradio/a-la-carta/el-sillon-de-terciopelo-verde> [13/03/2023].
- ARIZA POMARETA, J. (2019). “Imaginar la radio: Ramón Gómez de la Serna y el medio radiofónico”. *Revista Sonda. Investigación en Artes y Letras* 8, 123-138.
- BALSEBRE TORROJA, A. (2000). *El lenguaje radiofónico*. Madrid: Cátedra.
- BARDIN, L. (1986). *Análisis de contenido*. Madrid: Akal.
- BERNAL SALGADO, J. L. (2009). “La resistencia radiofónica del ‘Panorama poético español’ de Gerardo Diego”. En *El “Panorama poético español” de Gerardo Diego: radio y literatura en la España de la segunda mitad del siglo XX*, M. J. Ramos Ortega y J. Jurado Morales (coords.), 79-102. Santander: Fundación Gerardo Diego.
- BRECHT, B. (1976). *Teoría de la radio (1927-1932)*. Disponible en línea: <https://acortar.link/p00sMV> [13/03/2023].
- BOBES NAVES, M. C. (2006). “El proceso de transducción escénica”. *Dialogía* 1, 35-53.
- BUSTER, B. (2020). *Cómo contar historias para que el mundo quiera escucharla*. Badalona: Koan.
- CADENA SER (2022). *La Ventana*. Disponible en línea: <https://escueladeescritores.com/concurso-cadena-ser/> [26/10/2022].
- CALVO REVILLA, A. (2018). “Escenarios culturales emergentes y microrrelato en red”. En *Elogio de lo mínimo. Estudios sobre microrrelato y minificción en el siglo XXI*, A. Calvo (ed.), 7-13. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- ____ (2019). “Microrrelato hipermedial: simbiosis e hibridación semiótica y proyección significativa”. En *Página y Pantalla: Interferencias microficcionales*. T. Gómez Trueba y M. Martínez Deyros (eds.), 149-167. Gijón: Ediciones Trea.
- CALVO REVILLA, A., ed. (2018). *Elogio de lo mínimo. Estudios sobre microrrelato y minificción en el siglo XXI*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- CALVO REVILLA, A. Y ÁLVAREZ RAMOS, E., eds. (2020). *Microrrelato hipermedial: aproximaciones teóricas y didácticas*. Berlín: Peter Lang.
- CALVO REVILLA, A. Y NAVASCUÉS MARTÍN, J., eds. (2012). *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- CEBRIÁN HERREROS, M. (1994). *Información radiofónica*. Madrid: Síntesis
- DENNIS, N. (2012). “RAMÓN y la radio: la imaginación sin hilos”. En *Greguerías onduladas*, Gómez de la Serna, 8-74. Sevilla: Renacimiento.
- DELAFOSSÉ, É. (2013). “Internet y el microrrelato español contemporáneo”. *Letral. Revista Electrónica de Estudios Transatlánticos* 6.2, 70-81. Disponible en: <https://doi.org/10.30827/rl.v0i11.3748> [29/06/2022].

- ETTE, O.; INGENSCH D.; SCHMIDT-WELLE F. Y VALLS, F., eds. (2015). *MicroBerlín: de minificciones y microrrelatos*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- DOLEŽEL, L. (2002). “Semiótica de la comunicación literaria”. En *Nuevas perspectivas en semiología literaria*, J. González Maestro (ed.), 173-218. Madrid: Arco / Libros.
- FERNÁNDEZ, J. L. (1994). *Los lenguajes de la radio*. Buenos Aires: Colección del Círculo / Atuel.
- GALÁN ARRIBAS, R.; HERRERO GUTIÉRREZ, F. J.; VERGARA FRAGOSO, M. Y MARTÍNEZ ARCOS, C. A. (2018). “Estudios sobre el podcast radiofónico: revisión sistemática bibliográfica en WOS y Scopus que denota una escasa producción científica”. *Revista Latina de Comunicación Social* 73, 1398-1411. Disponible en línea: <http://dx.doi.org/10.4185/RLCS-2018-1313> [29/09/2022].
- GÓMEZ TRUEBA, T. (2018). “Alianza del microrrelato y la fotografía en las redes: ¿Pies de foto o microrrelatos?”. En *Elogio de lo mínimo. Estudios sobre microrrelato y minificción en el siglo XXI*, A. Calvo (ed.), 203-220. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- HJARVARD, S. (2016). “Mediatización: La lógica mediática de las dinámicas cambiantes de la interacción social”. *La Trama de la Comunicación* 20.1, 235-252.
- IAB SPAIN (2023). *Estudio de audio digital 2023*. Madrid: IAB / GFK. Disponible en línea: <https://iabspain.es/estudio/estudio-audio-digital-2023/>. [13/03/2023].
- MARTÍN-ROMO, L. A. (2005). *La literatura en el nacimiento de la radio en España: primeras programaciones (1924-1926)*. Tesis doctoral dirigida por José Agustín Ventín Pereira: Universidad Complutense de Madrid. Disponible en línea: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/7485/1/T28481.pdf> [28/07/2022].
- MARTÍNEZ-COSTA, M. P. Y DÍEZ UNZUETA, J. R. (2005). *Lenguaje, géneros y programas de radio. Introducción a la Narrativa Radiofónica*. Pamplona: Eunsa.
- MARTÍNEZ-COSTA, M. P. Y LEGORBURU HORTELANO, J. M. (2021). “Audio digital e interfaces de voz: una nueva era para la sonosfera”. En *Cartografía de la Comunicación Post Digital: medios y audiencias en la Sociedad de la COVID-19*, L. M. Pedrero Esteban y A. Pérez-Escoda (eds.), 303-329. Pamplona: Thomson Reuters / Aranzadi.
- MONTESA PEYDRÓ, S., ed. (2009). *Narrativas de la posmodernidad; del cuento al microrrelato*. Málaga: Universidad de Málaga.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, F., ed. (2004). *Escritos disconformes: Nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- NUZUM, E. (2020). *A Creator's Guide to Podcasting and Great Audiostorytelling*. New York: Workman Publishing.
- ONDA CERO RADIO (2022). *La Rosa de los Vientos*. Disponible en línea: <https://www.ondacero.es/programas/la-rosa-de-los-vientos/audios-podcast/microrrelatos/> [13/03/2023].

- RNE (2022). *La estación azul*. Disponible en línea: <https://www.rtve.es/play/audios/la-estacion-azul/> [22/10/2022].
- RODERO ANTÓN, E. (2003). *Locución radiofónica*. Madrid: IORTV.
- ____ (2005). *Producción radiofónica*. Madrid: Cátedra.
- ROMERA CASTILLO, J. Y GUTIÉRREZ CARBAJO, F., eds. (2001). “Sobre el microrrelato”. En *El cuento en la década de los noventa*, J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), 637-742. Madrid: Visor Libros.
- RUEDA SÁNCHEZ, A., ed. (2017). *Minificción y nanofilología: latitudes de la hiperbrevedad*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- TEROL BOLINCHES, R.; PEDRERO ESTEBAN, L. M. Y PÉREZ ALAEJOS, M. (2021). “De la radio al audio a la carta: la gestión de las plataformas de *podcasting* en el mercado hispanohablante”. *Historia y Comunicación Social* 26.2, 475-485. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5209/hics.77110> [02/09/2022].
- VALLÉS MARTÍNEZ, M. S. (2014). *Entrevistas cualitativas*. Madrid: CIS.
- VERÓN, E. (1997). “Esquema para el análisis de la mediatización”. *Diálogos* 48, 9-16.
- ZAVALA, L. (2004). *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla: Editorial Renacimiento.



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: 18/12/2022

Fecha de aceptación: 19/04/2023

SEMIÓTICA DE MICROTTEXTOS MULTIMODALES: DE LOS LIBROS INFORMACIONALES AL CONOCIMIENTO EN RED¹

SEMIOTICS OF MULTIMODAL MICROTTEXTS:
FROM INFORMATIONAL BOOKS TO NETWORKED KNOWLEDGE

Eva ÁLVAREZ RAMOS
Universidad de Valladolid
evamaria.alvarez.ramos@uva.es

Manuel Francisco ROMERO OLIVA
Universidad de Cádiz
manuelfrancisco.romero@uca.es

Resumen: El presente estudio se centra en el análisis del nuevo paradigma social centrado en códigos y mensajes estéticos de las comunicaciones de masa emergentes, en general; y en la proliferación editorial de los llamados libros ilustrados de no ficción, caracterizados por la integración de texto e imagen y los epítextos virtuales que emergen a partir de ellos, en particular. La metodología surge de las aportaciones teórico-prácticas que ofrece la semiótica social y multimodal, diferenciada en dos fases: una, análisis documental de corpus bibliográfico (n= 128); y, dos, estudios de relaciones semióticas que se producen entre el texto y la imagen. Pretende dejar de manifiesto cómo se producen las interacciones multimodales en la transferencia de la información y cuáles son las tipologías más empleadas para la consecución del conocimiento.

Palabras clave: Micronarrativa multimodal. Libro informacional. Literacidad multimodal. Conocimiento en red.

Abstract: This article is an analysis of the new social paradigm focused on codes and aesthetic messages of emerging mass communications. In particular, it addresses the proliferation of the so-called illustrated non-fiction books, characterized by the

¹ Aportación realizada en el marco del Proyecto de I+D+i “Lecturas no ficcionales para la integración de ciudadanas y ciudadanos críticos en el nuevo ecosistema cultural” (PID2021-126392OB-100) financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación; del Grupo de Investigación Consolidado Microrrelato Hipermedial y otras microformas narrativas literarias. Paradigma estético de la cultura texto-visual en la Red (MiRed) (G20/3-02); y del Grupo de Investigación e Innovación Educativa en Didáctica de la Lengua y la Literatura (HUM-1041); de igual manera el trabajo se vincula a la estancia de investigación posdoctoral realizada por la Dra. Álvarez Ramos en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Cádiz y financiada por las Ayudas del Plan de Movilidad del Personal Investigador de la Universidad de Valladolid y cofinanciadas por el Banco Santander (2022), y a la estancia de investigación posdoctoral del Dr. Romero Oliva en la Facultad de Educación, Campus de Segovia, de la Universidad de Valladolid (2022).

integration of text and image and the virtual epitexts that emerge from them. The methodology arises from the theoretical-practical contributions offered by social and multimodal semiotics, distinguishing two phases: one, documentary analysis of bibliographic corpus (n = 128); and, two, study of the semiotic relationships that occur between text and image. It aims to show how multimodal interactions occur in the transfer of information and what are the typologies most used to achieve knowledge.

Keywords: Multimodal micronarrative. Informational book. Multimodal literacy. Networked knowledge.

Tengo seis honestos servidores
(Que me enseñaron todo lo que sé);
Se llaman Quién, Porqué y Cuándo
Y también Cómo, Dónde y Qué.
(Kipling, 2002: 108)

1. INTRODUCCIÓN: HACIA UNA SEMIÓTICA SOCIAL EN LA RECEPCIÓN DE MICROTTEXTOS MULTIMODALES

Inmersos en una sociedad volátil, heredera del sistema líquido y cambiante descrito por Bauman (2003), la contemporaneidad cultural “se representa mejor con una metáfora gaseosa donde millones de moléculas enloquecidas chocan y rebotan entre sí” (Scolari, 2001: 183). El sistema mediático actual promueve la viralización, el consumo y la cultura del *snack*: breve, fugaz, fragmentaria y remixable, entre otras características (Scolari, 2021); variables de las que no puede deshacerse ni la lectura ni la escritura y por ende el aprendizaje.

La miniaturización y la brevedad del mensaje buscan la interacción en el mundo digital, convirtiendo la red en una nebulosa de microtextualidades (Ródenas, 2009) que afecta al hecho literario y ponen así “en entredicho los tradicionales roles asumidos por el lector y por el escritor, en primer lugar, y seguidamente, por editores y mediadores” (Álvarez Ramos y Romero Oliva, 2018: 71).

En el marco de galaxias fugaces, en el que se ubica la recepción, y su directa vinculación con la metáfora scolariana, puede parecer que, en ocasiones y basándonos en los sistemas analógicos de construcción y transmisión de la información, se disperse el contenido en un cúmulo de mensajes diversos, canalizados por distintos medios y en lenguajes múltiples que bombardean al lector sumiéndole en una lectura alineal, de profundidad inconcreta y ubicua en una red de nódulos informacionales (*ad infinitum*). Más si se tiene presente el modelo teórico dictado por Van Dijk y Kintsch (1983) y Kintsch y Van Dijk (1978), donde se concluye que el cometido es la comprensión de la macroestructura textual, es decir, de la estructura semántica del conjunto del texto (Van Dijk, 1977, 1978, 1980). No debe, sin embargo, olvidarse la superestructura, puesto que la organización de la información en el rizoma digital es fundamental para la construcción

del significado. Las dos estructuras interactúan para facultar la elaboración de inferencias y la activación de hipótesis tan necesarias en la decodificación del mensaje y su comprensión. Estas hibridaciones demandan el desarrollo de estrategias nuevas, como las lectoras, debido a que se enfrenta a una mezcla de códigos semióticos que interactúan entre sí (Álvarez Ramos, 2020a). De obligada necesidad es que “the reader to navigate and interpret these texts in new ways, drawing upon their understandings of traditional print-based texts and their knowledge of visual images and design elements” (Serafini, 2012: 29).

La semiótica aborda este paradigma, entre otras líneas de estudio, centrándose en los códigos y mensajes estéticos y en la problemática de las comunicaciones de masa emergentes —canales de comunicación y grupos productores que elaboran y emiten determinados mensajes como medios industriales (Eco, 2011)— y llega a concretarse en la interpretación del lenguaje y del significado como semiótica social (Halliday, 1979). De este modo, la comunicación contemporánea mediada por tecnologías digitales configura “espacios de prácticas, textos, discursos y agencias que han llevado a la teoría semiótica social [...] a construir un nuevo edificio teórico y analítico” (Pérez, 2013: 30). Tomando como referencia la lingüística sistémico-funcional de Halliday (1994), en donde “el significado se construye socialmente, se activa biológicamente (formas de vida) y se intercambia a través de canales físicos” (Halliday, 2017: 185). Asistimos a la creación de un *ecosistema* o *ambiente ecológico* que Bronfenbrenner (2001) configura a partir de las variables “Proceso-Persona-Contexto-Tiempo”. Así, el ser humano participa de su entorno y se impregna de una cultura de masas donde los medios de comunicación y las plataformas de contenidos ejercen su dominio, generando una cultura —como fenómeno y práctica social (Kress, 2010)— que organiza y modela los medios materiales en una gama de sistemas de creación de significados —modos— vinculados a las necesidades de diferentes comunidades (Kress y Van Leeuwen, 2001). Es en estos términos donde se ubica la presente investigación, enfocada a la práctica social analógica, pero con proyección a la digital, al aproximarnos al libro informacional configurado entre microtextos e imágenes en red.

La proliferación editorial de los llamados libros ilustrados de no ficción o informacionales (Duke, 2004) provoca una nueva “concepción del libro en todos sus niveles, desde el concepto de autoría, hasta su materialidad proponiendo una nueva experiencia de lectura” (Sampérez *et al.*, 2020: 74). Un legado propio de corrientes como el cientifismo, el positivismo y el racionalismo (Lartitegui, 2018), que constituyen un estilo de divulgación científica dirigido a jóvenes lectores (Alexander y Jarman, 2018) desde una novedosa consideración de *libro-objeto* o *libro-arte* (Colman, 2007; Tabernero, 2019), en donde confluyen imagen y texto, en continuas correlaciones intersemióticas mediante la transposición y la pluralidad de factores —arte, pintura, música, cine, literatura...—, que intervienen en la experiencia estética (Albaladejo, 2016). Asistimos, pues, a una concepción de lectura fragmentada y microtextual que provoca la curiosidad

e indagación intertextual hacia un universo de información mucho más amplio y generado a través de lo híbrido.

El auge editorial y el desarrollo de investigaciones de obras caracterizadas por la integración de texto e imagen nos sitúan en la reflexión de incluir los libros ilustrados de no ficción (LINF) o informativos (Duke, 2004) en el marco del estudio. Comunicación, aprendizajes, multimodalidad desde la semiótica social (Bezemer y Kress, 2015) son elementos que emergen en el análisis de los epitextos virtuales que surgen a partir de estos libros que, durante las últimas décadas del siglo XX, han sido caracterizados, entre otros aspectos (Baró, 2000), por la proliferación de sus temas y enfoques, junto con la especificación de los contenidos; por las ilustraciones aparecidas junto al texto; por la preponderancia del elemento visual y estético; por su propósito de estimular, no solo informar; y, sobre todo, por la incorporación de elementos añadidos, como recursos interactivos tales como el *pop-up*, pestañas desplegadas, etc., sin olvidar, el especial carácter que adopta lo verbal con una clara tendencia a la miniaturización (al *snack*) y al fragmento. La similitud de los mismos, por tanto, con el formato digital es más que obvia y se constata en aspectos tales como la fractalidad, el fragmentarismo, la brevedad, la multimedialidad e incluso la interactividad, si se tienen presente los formatos móviles mencionados. Cobra vida la metáfora bourriaudiana del ‘semionauta’, que inventa recorridos entre los signos y los “elabora como sujeto [...]. Recorta fragmentos de significación, recoge muestras: constituye herbarios de formas” (Bourriaud, 2009: 59).

Se toma contacto con modelos narrativos que construyen mentes multitarea, poliperspectivistas y fraccionadas (Álvarez Ramos, 2023), adecuadas al formado digital, al recorrer los caminos semióticos de lo icónico-verbal y de lo fragmentario.

2. METODOLOGÍA

Esta investigación toma como referencia las aportaciones teórico-prácticas que ofrece la semiótica social y multimodal (Maturana y Ow, 2016), al separar el concepto de texto del mero dominio del discurso y entenderlo en términos de práctica social (Kress, 2010). La cultura, en función de las prácticas sociales y sus demandas, establece procedimientos variados a la hora de formular o establecer el significado (Kress y Van Leeuwen, 2001). El empleo de diferentes formas o medios representa que los significados se formulan de maneras heterogéneas según los tipos de representación en los que se expresan. En la semiótica social multimodal “la creación de significados, además de social, es inherentemente multimodal, pues ocurre no a través de uno, sino de los múltiples recursos semióticos disponibles en una cultura” (Flores Solano, 2021: 3).

Se acota el campo de estudio con la intención de concluir con unos resultados más concretos y contextualizados, para lo cual se opta por centrarse en exclusiva en el libro informativo ilustrado enfocado a la igualdad de género. Esta puntualización no debe ser tomada como reduccionista, puesto que nos permitirá enlazar de manera más certera

los usos semióticos —la vinculación entre el código y el mensaje, y entre el signo y el discurso (Eco, 1973)— en una práctica social concreta.

El abordaje metodológico se ha visto segmentado en dos fases claramente delimitadas. Por una parte, se ha llevado a cabo un estudio bibliográfico y documental que faculte, siguiendo lo pautado por Cardona (2002), localizar, identificar y analizar libros informativos de no ficción². Lo que conlleva la selección del material de estudio, la revisión y el descarte de las fuentes no pertinentes, el cotejo y la distribución de lo dispuesto para facilitar la interpretación.

Con posterioridad y siguiendo un método analítico, se fragmenta la información, en las variables pertinentes a esta investigación, para poder, finalmente, realizar un análisis sistémico del objeto de estudio, que nos muestre, en los libros ilustrados informativos, cuáles son las relaciones semióticas que se producen entre el texto y la imagen, qué tipo de textualidad e iconicidad priman —tanto a nivel cualitativo como cuantitativo— y cómo se estructura dicha información a nivel cognoscitivo. La finalidad principal es mostrar cómo la ubicación del contenido en el formato analógico guarda una estrecha relación con las formas simbióticas digitales que ya hemos mencionado. Igualmente, se pretende poner en evidencia la variabilidad en las formas a la hora de transmitir la información, qué papel desempeña la imagen en los procesos comunicativos y cuáles son las jerarquías que priman en la organización de la información dependiendo de qué contenido se quiera hacer llegar.

2.1. Variables del estudio

De acuerdo con la clasificación considerada por Garralón (2013), se han tenido presentes las siguientes variables: organización de la información —distribuida en 9 niveles—³, tipologías textuales —4 subgrupos—. Para la función de la imagen —7 subgrupos— se ha seguido la taxonomía de Rodríguez Diéguez (1977); y como novedad se ha añadido una variable icónica cuantitativa y una cualitativa generalista —3 niveles en ambos casos— por la especial importancia que la imagen tiene en el LINF en particular y general en los procesos de codificación y comprensión de la información.

² Parte de los datos de este análisis forman parte de una investigación anterior (Álvarez Ramos, Mateos Blanco y Fernández Tijero, 2023). En esta ocasión se han ampliado los libros objeto de estudio y se ha atendido a otros ítems, como la función de la imagen, profundizándose, asimismo, en la interdependencia entre lo icónico y lo textual y la función social del contenido.

³ Ana Garralón se basa en la distribución elaborada por Cartes y Abramhason, *Nonfiction for Young adults from delight to wisdom* (1990).

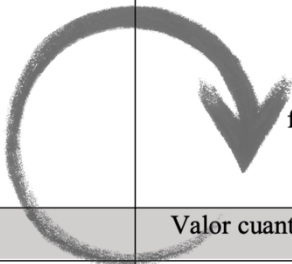
Organización de la información	Función de la imagen	
alfabética orden cronológico comparación/contraste acumulación enumerativa problema/solución pregunta/respuesta de lo simple a lo complejo narración	 motivadora vicarial catalizadora informativa explicativa facilitadora/redundante estética	
Tipología textual	Valor cuantitativo	Valor cualitativo
divulgación narrada divulgación visual narrativa divulgación visual documental divulgación tridimensional activa	primaria secundaria terciaria	ilustrativa educativa mixta

Imagen 1. Variables del estudio basadas en Garralón (2013) y Rodríguez Diéguez (1977).

Conviene precisar cuáles son las principales características de los ítems seleccionados y dónde se insertan las divergencias que les hacen constituirse como variables únicas.

2.2. Organización de la información

Dentro de la organización de la información, el orden de los contenidos, ora alfabéticamente, ora cronológicamente, es un recurso usado que contribuye a la jerarquizar el contenido. Si bien la cronología trae adscrita una organización cognoscitiva más ágil tanto en los casos señalados como en la vida diaria o como en los procesos históricos (Matozzi, 1988). De semejante forma el orden temporal se relaciona con un nutrido grupo de conceptos primarios tales como la sucesión, la mudanza o la duración (Stow y Haynd, 2000). También se observa el orden escalonado del contenido en la organización de lo simple a lo complejo. La prelación en todos los protocolos de estas estructuras activa las rutinas de pensamiento y contribuye a su desarrollo.

La acumulación y la enumeración se asientan en la tendencia humana ancestral de hacer listas (Goody, 1985 y 1993; Watson, 2013) y, en todo caso, “reflejan el impulso cognitivo natural a enumerar y ello explica su precoz aparición, tanto desde el punto de vista histórico como cognitivo” (Teberosky y Sepúlveda, 2017: 155). Forman parte de las operaciones cognitivas que facultan la clasificación y categorización en pro del aprendizaje.

Los tándems problema/solución y pregunta/respuesta comparten estructura superficial —y muchas veces profunda— al originar la información bien en un conflicto, bien en una cuestión, en todo caso buscan dar réplica a un asunto dialectico pendiente. La cuestión puede considerarse como uno de los planteamientos que permiten los procesos de enseñanza-aprendizaje de forma eficaz (Morón, 2015) al contribuir a que los discentes construyan su propio aprendizaje (Ausubel, 1978). La resolución de problemas es una de

las metas en el ámbito educativo relacionado intrínsecamente con la meta de hacer al alumno —al lector en este caso— protagonista de su propio aprendizaje mediante la ansiada enseñanza de aprender a aprender.

Por su parte, la comparación y el contraste son destrezas del pensamiento que facilitan, de nuevo, la organización del conocimiento. Del mismo modo ayudan a caracterizar las cosas al poder equiparlas entre sí poniendo en evidencia sus similitudes o divergencias.

De lo simple a lo complejo refleja la estructura básica del aprendizaje, más si tenemos presente que la consciencia no se activa solo al final del proceso, sino que lo hace a lo largo del curso del pensamiento, de la acción o del conocimiento (Morin, 1994).

Por último, la novena estructura, la narración, estrechamente vinculada al devenir humano, engloba o puede contener algunas de las categorías organizativas mencionadas. Su desarrollo cronológico —o al menos el tiempo secuencial de la acción—; el surgimiento del conflicto o problema al que se le da solución; la enumeración o acumulación de tramas, subtramas... dan cuenta de ello.

2.2.1. *Tipología textual*

Detrás del esquema tipológico textual se insertan cuatro paradigmas divulgativos. Los tres primeros se articulan en una concatenación de sentido emergente que nos lleva a una mayor profundidad tanto en la forma como en el fondo de la información. En el primer estadio se ubica la divulgación narrada, aquella que utiliza la secuencia narrativa para la transmisión de la información. Se configura como un formato efectivo al imitar estructuras textuales tipo de los géneros ficcionales y al aproximar al receptor a los contenidos mediante un género, el narrativo, consustancial al ser humano.

Facilita, del mismo modo, el acercamiento a realidades más complejas o menos próximas al receptor. A continuación, se muestra un ejemplo extraído de la colección *Mujeres extraordinarias*, *Amelia Earhart*:

Nací un verano día de verano de 1897 en las doradas llanuras de Kansas, en Estados Unidos. como mis padres no tenían mucho dinero, pasé casi toda mi infancia con mis abuelos, que tenían una bonita mansión situada entre campos de grano.

De pequeña todo el mundo esperaba que jugara a muñecas como se suponía que tenían que hacer todas las niñas. Pero a mí eso no me gustaba. **Prefería mil veces salir al campo a cazar ranas, subirme a los árboles o jugar con mi hermanita Muriel.** Juntas, nos pasábamos el día imaginando emocionantes aventuras. A veces, incluso demasiado emocionantes (Lloret Blackburn y Wuji House, 2017: s. p. [La negrita es del original]).



Imagen 2. Divulgación narrativa. *Amelia Earhart* (2017). ©Victor Lloret Blackburn ©Wuji House ©Salvat.



Imagen 3. Divulgación narrativa visual. *Amelia Earhart* (2018). ©VV. AA. ©Susaeta.

Las representaciones narrativas son, de igual forma, características de la divulgación visual narrada, si bien la imagen cobra un papel más activo tanto en cantidad como en calidad.

Amelia Earhart (1897-1937) Pionera de la historia de la aviación

Esta americana llamaba la atención en su infancia por su carácter intrépido y porque lo que le gustaba eran “cosas de chicos”. A los 23 años vio un espectáculo aéreo que le encantó; más tarde, cuando la llevaron a sobrevolar la ciudad de Los Ángeles, sintió que volar era lo que quería hacer de allí en adelante (VV. AA., 2018: 68).

El isomorfismo narrativo se entrevé, igualmente, en la divulgación visual documental, a pesar de que las variantes son representativas. Estamos ante un narrador mucho más alejado del receptor, menos implicado y personal. Hay una querencia hacia lo descriptivo. El lenguaje empleado es bastante más técnico y muestra la información de manera aséptica, sin entrar en valoraciones ni ornatos (Garralón, 2013), como puede verse a continuación:

Amelia Earhart Aviadora

Fue una aviadora estadounidense, famosa por sus marcas de vuelo y por intentar llevar a cabo el primer viaje aéreo alrededor del mundo sobre la línea del ecuador.
[...]

En 1937 realizó el primer viaje en solitario desde Terranova hasta Gran Bretaña. Se convirtió en la primera mujer en hacer un vuelo en solitario sobre el Atlántico. Estableció la distancia ininterrumpida más larga volada por una mujer y en el menor tiempo (VV. AA., 2019: 3).

Su lenguaje icónico es amplio y heterogéneo. Se debe resaltar esa tendencia a la miniaturización de lo textual que a modo de bocado o *snack* le es suministrado al lector como mordisco informacional. Se visualiza la elasticidad de la estética del laconismo, “a mayor brevedad, mayor intensidad, a menor extensión, mayor intención” (Navarro Romero, 2009: 469). El código textovisual de los LINF se ve mutado de forma progresiva según se asciende de nivel, abreviando lo verbal y ampliando la imagen, no en exclusiva en los niveles cuantitativos, sino en su variedad, calidad y función.



Imagen 4. Divulgación visual documental.

Amelia Earhart. *Niñas que imaginaron lo imposible (y lo consiguieron)* (2019).

©Tony Amago, ©Nuria Rodríguez García de Dionisio ©Lectorum Publications

2.2.2. La imagen valor y función

Para concluir este cuadro de las variables analizadas resta aproximarnos a la significación de lo icónico. La especial configuración del libro informacional, así como su funcionalidad demandan un uso específico de la imagen bien como elemento acompañante que deleite al receptor en la lectura, bien como componente que construya significados, bien como parte que ayude en la organización y asimilación de los mismos. Son numerosos los estudios que refuerzan el papel de la imagen en la construcción del sentido y en el desarrollo del pensamiento, desde los estudios enfocados a la educación de Goldstein (2013), Llorente Cámara (2000), Prendes Espinosa (1995), Levie y Lenz (1982) o Rodríguez Diéguez (1977); hasta los que se centran en su valor y uso en la literatura infantil Golden (1990), Nodelman (1988), Sipe (1998), Nikolajeva y Scott (2006), Hoster y Gómez (2013), Vásquez (2014) o Álvarez Ramos (2019 y 2020b). Todos ellos orientados a la relación semiótica que se produce entre el texto y la imagen.

Las variables del estudio se han distribuido según la cantidad y la cualidad. Así, se ha evaluado la presencia de la imagen en tres aspectos: primario, secundario y terciario. Para el análisis cualitativo se ha tenido en cuenta una primera valoración generalista: el valor meramente ilustrativo —la imagen acompaña al texto con un valor estético—; el valor educativo —la imagen acompaña al texto y lo especifica, aclara o amplía con una clara intención didáctica— y, finalmente, el valor mixto —se aúnan los dos valores anteriores—.

En una segunda valoración se ha profundizado en su función, para lo cual hemos seguido la catalogación llevada a cabo por Rodríguez Diéguez (1977: 41-48) que distingue entre: motivadora, vicarial, catalizadora, informativa, explicativa, facilitadora y estética.



Imagen 5. Ejemplo de imagen motivadora. *El piano de Nina Simone* (2021). ©David Aceituno, ©Julia Bereciartu, ©Astronave.



Imagen 6. Ejemplo de imagen vicarial. *Historia de las mujeres* (2021). ©Carolina Capria, ©Mariella Martucci, ©Duomo Ediciones.

En la motivadora no se produce una relación interactiva con el texto al que acompaña, que suele ser autosuficiente, ilustra de manera generalista lo ya dicho. La vicarial aporta toda aquella información que el texto no da por la dificultad de especificar todos los detalles que sí pueden observarse a simple vista en una fotografía, por ejemplo.



Imagen 7. Ejemplo de imagen catalizadora. *Historia de las mujeres* (2021). ©Carolina Capria, ©Mariella Martucci, ©Duomo Ediciones.



Imagen 8. Ejemplo de imagen informativa. *Feminismo ilustrado* (2017). ©María Murnau, ©Helen Sotillo ©Montena.

La catalizadora engloba varios contenidos que han de presentarse juntos. Se caracteriza por una yuxtaposición forzada de los diversos elementos que componen la imagen. La informativa asume todo el protagonismo en detrimento de lo verbal, que se reduce a una breve explicación de lo vertido por la ilustración, al ser la misma la que contiene toda la información.



Imagen 9. Ejemplo de imagen explicativa. *Feminismo ilustrado* (2017). ©María Murnau, ©Helen Sotillo, ©Montena.



Imagen 10. Ejemplo de imagen facilitadora. *Descubre todo tu poder* (2021). ©Jamia Wilson, ©Andrea Pipins, ©Edebé



Imagen 11. Ejemplo de imagen estética.

En la explicativa se da una superposición de códigos gráfico-verbales que facultan la explicación en la propia ilustración. La facilitadora representa *palabra por palabra* lo vertido en el texto, es su fiel reflejo, y para concluir, la estética acompaña al texto alegrándolo.

2.2.3. El contenido

De obligada mención son las variables relativas al contenido. Para su formulación se han tenido en cuenta ítems taxonómicos de identidad femenina: física, psicológico-emocional y social, siguiendo lo pautado por Marcela Lagarde (1996). Para quien la construcción de la identidad femenina se edifica en esos tres pilares básicos. Así, la igualdad genérica llegará cuando se favorezcan el posicionamiento de la mujer en tres estados: el individual, el de las relaciones próximas y el de su papel en la colectividad (Aguayo y Lamelas, 2012). Se describen a continuación cada una de estas esferas de empoderamiento, que se corresponden, como puede verse, con la triada que configura la identidad femenina:

- Lo personal, como desarrollo del sentido del yo, de la confianza y la capacidad individual. Así hablamos de intrapersonal, interactivo y conceptual.
- De las relaciones próximas, como capacidad de negociar e influir en la naturaleza de las relaciones y las decisiones.
- Colectiva, como participación en las estructuras políticas y acción colectiva basada en la cooperación. (Álvarez Ramos, Mateos Blanco y Fernández Tijero, 2023: en prensa).

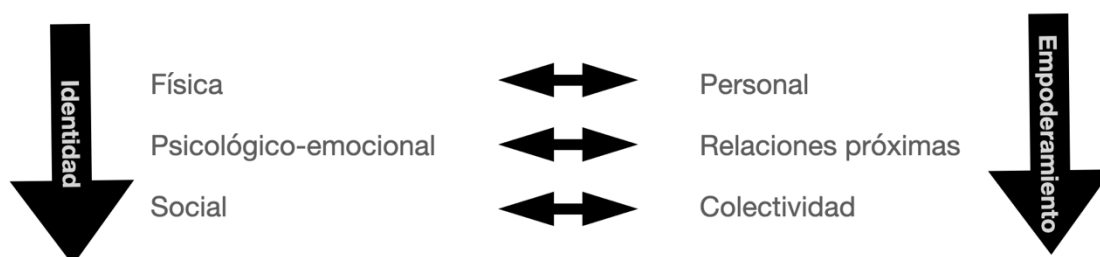


Imagen 12. Variables de identidad femenina y niveles de empoderamiento (Lagarde, 1996 y Aguayo y Lamelas, 2012).

Resulta necesario constatar los datos extraídos en otras investigaciones (Álvarez Ramos, Mateos Blanco y Fernández Tijero, 2023) y comprobar si para cada una de las esferas se emplea una determinada verbalidad, una tipología icónica concreta o una estructuración estandarizada. Es decir: si el contenido se supedita a lo textovisual o viceversa.

3. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

Al hacer una primera búsqueda se identificaron un total de 128 ejemplares. Tras la fase de cribado se seleccionó una muestra de 70 libros. Los restantes fueron rechazados siguiendo tres criterios de exclusión: datos incompletos de la obra, catalogación genérica como novela gráfica y, finalmente, adscripción a lo considerado como literatura instrumental. Las colecciones seriadas, aunque constituidas por varios ejemplares, se han computado como una única entrada, al comprobarse la similitud igualitaria de las variables de estudio.

Con posterioridad, se activó un segundo sondeo que nos permitiera alcanzar las 100 obras que han sido objeto de estudio en esta investigación. Se mantuvieron los mismos criterios de exclusión.

Los datos extraídos de ambos momentos se desglosan a continuación.

Categoría	VARIABLES ESTUDIADAS	Datos extraídos
Tipologías textuales	Divulgación narrada	51
	Divulgación visual narrativa	33
	Divulgación visual documental	15
	Divulgación tridimensional	1
Organización de la información	Alfabética	1
	Orden cronológico	7
	Comparación/contraste	1
	Acumulación	2
	Enumerativa	15
	Problema/solución	9
	Pregunta/respuesta	9
	De lo simple a lo complejo	0
Narración	56	
Valores de la imagen	Cuantitativos	
	Primaria	39
	Secundaria	42
	Terciaria	19
	Cualitativos	
	Ilustrativa	81
	Educativa	2
	Mixta	17

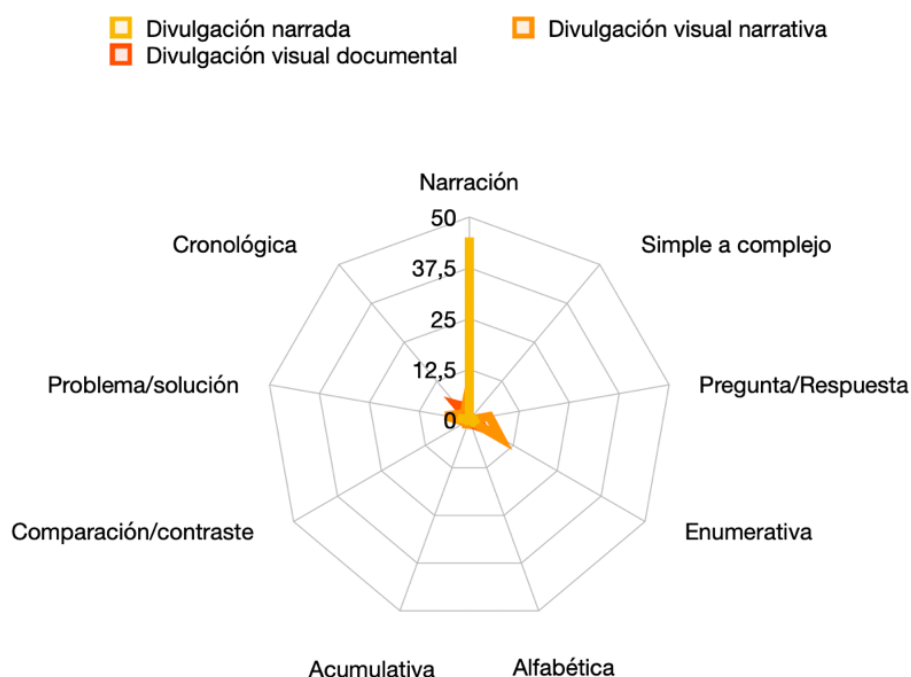
Tabla 1. Datos sobre el estudio.

3.1. Tipologías textuales

Del total de obras examinadas algo más de la mitad opta por la transmisión a través del texto narrativo y en torno al tercio lo hace mediante la divulgación visual narrativa. La principal diferencia de estas dos tipologías, tal y como se ha mencionado, es su nivel de complejidad dentro del público objetivo en el que nos movemos.

La divulgación narrada y la divulgación visual narrativa permiten que los receptores disfruten de la comodidad “de una historia de principio a fin” (Garralón, 2013: 39). Es importante reseñar que un porcentaje elevado de las obras examinadas pertenecen al género biográfico (51), hecho que apoya, además, el uso de la narración al ser la más pertinente. Estaríamos, pues, ante un uso mayoritario de textos breves narrativos cuyo principal objetivo es la trasmisión de conocimientos. La información, en este caso, se organiza siguiendo el modelo común de texto narrativo que los hace tan reconocibles (Barthes, 2006; Bal, 2020). A lo que se le puede añadir que los lectores son capaces de reconocer estructuras lógicas temporales mediante narrativas bien estructuradas (Stein y Glenn, 1982).

Un número menor de obras optan por la divulgación documental visual. No hay, sin embargo, un nexo común que nos permita adelantar el porqué de ese uso minoritario. No se relaciona directamente con ningún tipo determinado de organización de la información, aunque despunta la enumeración por encima de las otras tipologías.



Gráfica 3. Tipología textual y organización de la información.

Se puede observar cómo prevalece la narración para la divulgación narrada; de qué forma narración y enumeración se sitúan a la cabeza de la visual narrativa, quedando la cronológica y la enumerativa como las más representativas de la visual documental. El único dato constatado es el abandono progresivo de la narración según se pasa a divulgación visual narrativa y a visual documental. Hecho que coincide con el aumento progresivo de la profundidad de la información vertida y, por ende, con la edad recomendada de los libros informacionales. Queda, por tanto patente, que la narración se abandona en pro de textualidades más académicas y menos próximas o relacionadas con la ficción.

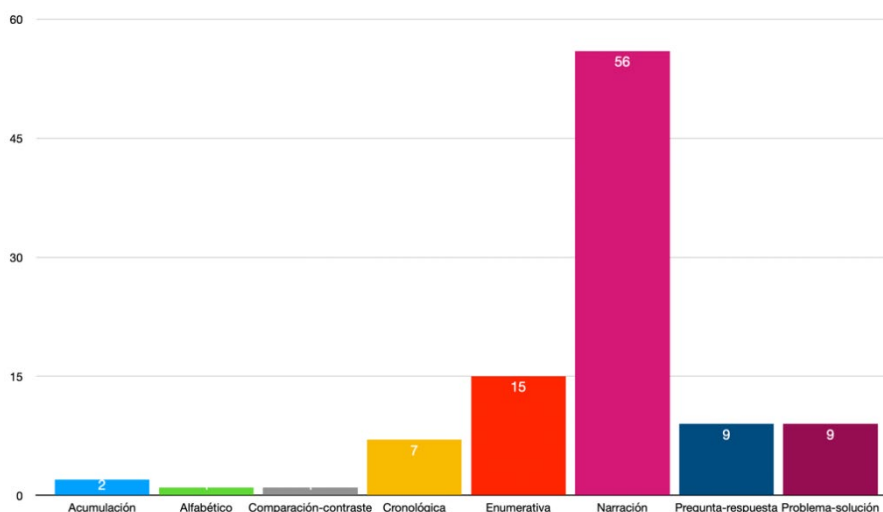
Este alejamiento gradual del género narrativo conlleva, asimismo, una condensación de los contenidos que se muestran mediante microtextualidades interdependientes, pero fragmentadas. La arquitectura textovisual deriva del modelo ya descrito por Deleuze y Guattari (1972), “se asume el principio de conexión y heterogeneidad del rizoma filosófico, que soporta la ruptura indiscriminada de la subordinación jerárquica y consiente la interincidencia de lo leído o visualizado” (Álvarez Ramos, 2023: 261).

3.2. Organización de la información

En muchos de los casos analizados, y como por otra parte resulta natural, prevalece la narración como elemento estructurador del contenido, seguido por la enumeración y la pregunta-respuesta, y el problema-solución. Estas dos últimas categorías podrían equiparse por la similitud de sus estructuras superficiales y profundas, lo que les posicionaría en el segundo lugar en cuanto a elección de estructura organizativa. La distribución binaria a la hora de presentar la información en la que uno de los miembros es responsable directo del segundo es, como hemos visto, una de las herramientas verbales claves en la transmisión del conocimiento. Entre las 4 categorías principales que sugiere Gibbs (2012) respecto al uso de estos cuestionamientos, consideramos oportuno destacar 3, puesto que refuerzan su utilización en los procesos de adquisición del conocimiento. Así, la pregunta —el problema— no solo fomenta la actitud crítica, sino que provoca el aprendizaje y consiente la construcción del saber.

Resulta un tanto curioso los pocos ejemplos hallados que refuercen el empleo de la comparación/contraste, puesto que redundan en procesos analíticos de descomposición y distinción a la vez que en técnicas sintéticas mediante la jerarquización y la globalización de la información. Aglutina rutinas de pensamiento aptas para el desarrollo cognoscitivo.

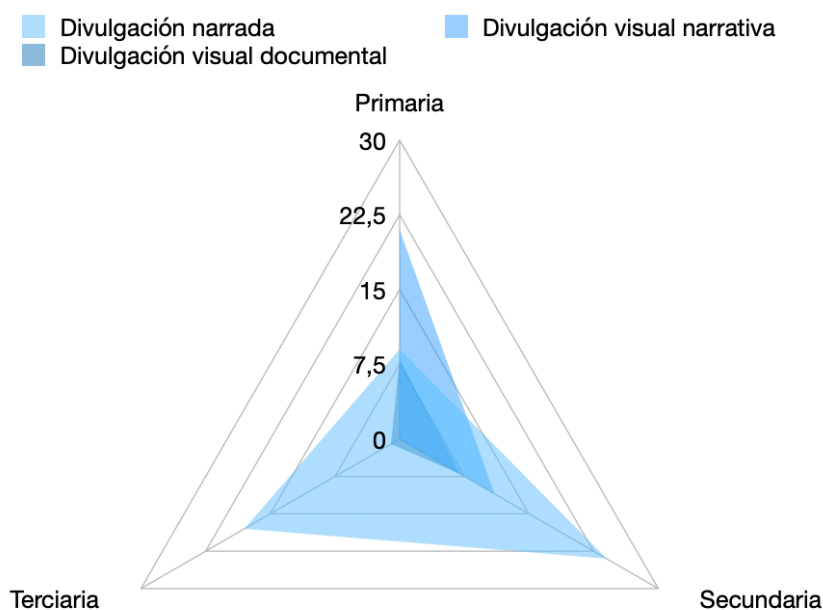
No se ha hallado ningún caso en el que el contenido se estructure de lo simple a lo complejo, al menos no en la configuración integral de los volúmenes analizados.



Gráfica 4. Organización de la información.

3.3. Valores cualitativos y cuantitativos de la imagen

Se puede ver el papel principal que juega la imagen en el libro informativo y cuál es el valor que asume en las relaciones icónico-verbales, al menos en cuanto a su valor cuantitativo.



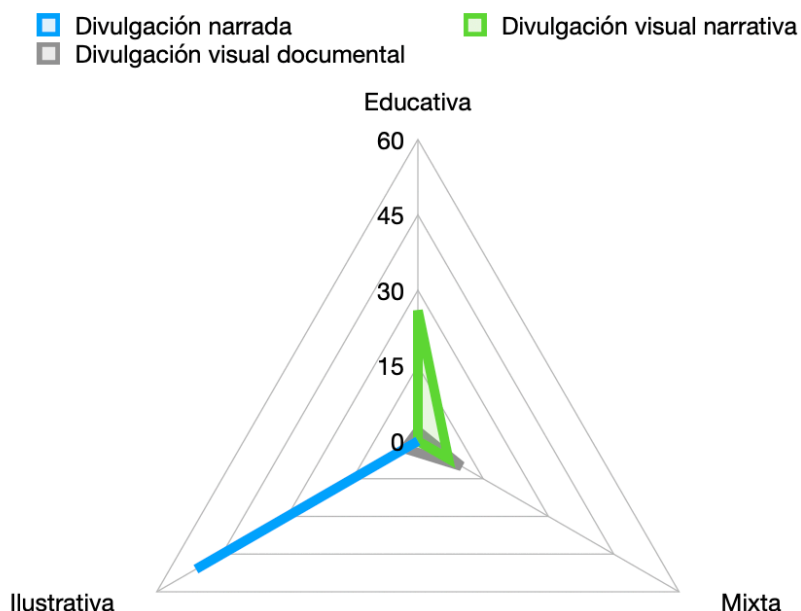
Gráfica 5. Usos cuantitativos de la imagen.

El aumento de lo visual se produce de manera paulatina según avanzamos en los tipos de divulgación y abandonamos lo narrativo. Junto a textos más sintéticos y por ende más breves —lejanos a la ornamentación y sintaxis propias del relato— hace su aparición un

catálogo amplio de imágenes que interactúan con la palabra para cumplimentar el significado, ampliando, apoyando, explicando... Sin renunciar a lo verbal, lo icónico encuentra su sitio y reivindica esa civilización imago-centrista (Rodríguez de la Flor, 2007) impuesta por los medios de masas y ya augurada por Debord (1967). Estamos ante novedosas técnicas narrativas inmersas en la cultura multimodal que “se configura como tiránica y devoradora de los lenguajes simples o únicos” (Álvarez Ramos, 2023: 261).

Su papel predominante no se reduce solo al aumento de su presencia. Es también visible en la calidad de su contenido. La palabra no tiene, en exclusiva, la potestad de relatar, es innegable el poder narrador de la imagen. Lo icónico aporta “una significación más amplia y [...] una experiencia lectora más plena” (Heredia Ponce, Romero Oliva y Álvarez Ramos, 2018: 72). Se requiere que el receptor, habituado a textos monomodales en los que decodifica lo verbal, interprete formas textuales polimórficas y fraccionadas, para lo que es necesario la activación de otras herramientas cognoscitivas (Unsworth y Wheeler, 2002: 68). El proceso hermenéutico muta, tal y como lo respalda Ana Calvo Revilla (2019):

Al ser fruto de la integración en una miniatura narrativa de los componentes textuales con los gráfico-visuales (imágenes fijas: fotografías, dibujos, ilustraciones, pinturas, mapas, pictogramas; o móviles: vídeos, animaciones), auditivos y multimedia, se requiere mayor comprensión semiótica por parte del lector, que ha de ser capaz de desvelar los componentes que intervienen en la morfosintaxis de la imagen y en su significado (la línea, el color, la textura, el plano, etc.; el ritmo, el movimiento y la tensión; la proporción, y la dimensión; el significado simbólico), la valoración de los niveles de interactividad y la multiplicación del impacto sensorial y expresivo y de la creatividad y la imaginación (Calvo Revilla, 2019: 157).



Gráfica 6. Usos cualitativos de la imagen.

El empleo de la imagen ilustrativa se apoya de lleno en la divulgación narrada, aquella que cuenta con un desarrollo textual mayor y de menor dificultad cognoscitiva. A medida que la complicación, por la profusión gradual de la información, va en aumento se produce una mayor interacción con la imagen, adquiriendo un papel principal en la interpretación del contenido.

3.4. Función de la imagen

Realizar un análisis pormenorizado de la función de la imagen dependiendo de la tipología textual empleada en los libros seleccionados conllevaría otra investigación por el cariz de los resultados obtenidos. No obstante, no se deben dejar de comentar algunos aspectos sobre la finalidad de su uso. Para lo cual y paradigmáticamente, se ha optado por indagar sobre la cuestión en los tres volúmenes sobre Amelia Earhart, anteriormente citados, para mostrar cuáles son las funciones más empleadas de la imagen y su interdependencia con la tipología textual en la que se ubican. El hecho de que no aparezca alguna de ellas no puede ser entendido como restrictivo, pues estamos ante una muestra mínima que no puede ser considerada como significativa. Se reitera su tratamiento testimonial.

Función de la imagen /Tipología textual	Divulgación narrada	Divulgación visual narrativa	Divulgación visual documental
Motivadora		√	√
Vicarial			√
Catalizadora			
Informativa			√
Explicativa		√	
Facilitadora	√	√	√
Estética	√	√	√
Función de la imagen / LINF	<i>Amelia Earhart</i> (Lloret Blackburn y Wuji House, 2017)	<i>Amelia Earhart. 101 Grandes mujeres de la historia</i> (VV. AA., 2018)	<i>Amelia Earthar. Niñas que imaginaron lo imposible (y lo consiguieron)</i> (Amago y Rodríguez García de Dionisio, 2019).

Tabla 2. Función de la imagen según la tipología textual.

Lo representativo de la tabla 2 es el aumento gradual en cuanto a la pluralidad de funcionalidades. Si en niveles inferiores o enfocados a receptores menores hay una clara tendencia a ilustrar —ornamentando el texto, por un lado, y facilitándolo por otro— la gama de imágenes que encontramos en las divulgaciones visuales despliegan un cromatismo superior con ejemplos más complejos. Se hace uso del icono motivador, ausente en la narrada —quizá por su poder de distracción—; igualmente se informa

visualmente, se facilita y se superpone mediante la mezcla de lenguajes sémicos la información.

3.5. Transmisión de la información en función del contenido

En función de los datos obtenidos se ha optado por realizar una agrupación de las variables *ad hoc*. El crecimiento y la aceptación física va íntimamente ligado a los estados psicológico-emocionales, de ahí que hayamos unificado ambas categorías. Se ha añadido una tercera englobadora, puesto que muchas han sido las muestras encontradas en las que no se hacen eco de un único aspecto de la identidad femenina, todo lo contrario, se trabajan de forma conjunta.

Esfera de identidad /Tipología textual	Divulgación narrada	Divulgación visual narrativa	Divulgación visual documental
Física-Psicológico-emocional	3	13	1
Social	39	7	6
Plurifuncional	9	13	8

Tabla 3. Correspondencias entre la identidad y la estructuración de la información.

Parece oportuno, más allá de la preponderancia de lo social en la divulgación narrativa, reflexionar sobre la disminución de la misma en las divulgaciones visuales en pro de un enfoque hacia aspectos más generalistas o relativos al físico-psicológico-emocional. Tal y como puede verse se mantiene esa escala gradual también en el contenido tratado. Si la narración se usa para posicionar de manera general a la mujer en el mundo, principalmente, sirviendo de muestra y dando voz a personalidades del pasado y recogiendo sus hitos a través de su biografía; con la complicación de lo vertido y por ende, con el enfoque a un público objetivo de mayor edad, se centran las obras estudiadas, primero en el empoderamiento personal, el reconocimiento del propio cuerpo como tal, más allá de prejuicios y estereotipos: “la idea de que las mujeres deben ser valoradas fundamentalmente por su atractivo sexual. Y la sugestión erotizada se ha convertido en parte fundamental del nuevo modelo normativo que se exige a adolescentes y mujeres adultas” (Bedía, 2015, p. 14). De la exigencia física cosificadora redonda el desarrollo psicológico-emocional, adscribiendo a lo femenino la hipersensibilidad, la cobardía, la fragilidad o la debilidad, afectando a su desarrollo de pensamiento y acción.

La interacción de las identidades descritas por Lagarde es más propia de la divulgación visual documental, aquella enfocada a un público de mayor edad, con mayor formación y por ende más capaz de decodificar e interpretar información más completa. Tienen, además, o deben tener, la capacidad de armar la pluralidad de fragmentos que componen la información vertida y que, con seguridad, referirán a alguna de las identidades que se engloban en esta categoría, bien de forma verbal, bien mediante el empleo de la imagen, mucho menos frugal que en las otras organizaciones textuales.

4. CONCLUSIONES

La vorágine informativa y el continuo flujo vertiginoso de contenidos multimodales, facilitados por la jibarización del contenido redundan en una saturación que puede epatar al receptor o sumirlo en un estado de alienación inducida. Se requiere por tanto una alfabetización informacional y mediática (Masterman, 1994) para que los procesos plurales de comunicación efectuados en contextos divergentes sean asumidos y gestionados asimilando la multiplicidad de lenguajes sémicos con los que se construyen; teniendo presente la dispersión y fragmentación de la información; y evitando la infoxicación o hipersaturación mediante la criba y selección de lo recibido a través de la red.

En el conjunto de resultados que se acaban de exponer, se observa cómo el libro informacional activa sus lenguajes sémicos a modo y semejanza —*mutatis mutandis*—, de la lengua digital al facultar la interacción de imagen y texto. La hibridación, como eje de construcción del discurso de estos libros, requiere un análisis de la materialidad del libro a través de la aprehensión del conocimiento y la interacción. Así, la fragmentariedad y ruptura de la linealidad del discurso conduce al lector curioso a buscar la información más allá del propio texto hacia un discurso multimodal que combina palabra e imagen: las ilustraciones incluyen una parte esencial del contenido, de tal modo que se produce una relación de ampliación y complementariedad (Taberero Sala, 2022).

La organización de la información, así como el uso de tipologías textuales e icónicas y el contenido se presenta de formas variadas con la transparente intención de adecuarse al proceso madurativo de su público objetivo. Existen datos significativos que revelan esta tendencia facilitadora a la hora de transmitir la información, con la búsqueda de su consiguiente transformación en conocimiento, porque tal y como defiende Bryan Cronin, “Knowing goes one step further than thinking. The additional step is the reflective understanding leading to the judgment” (1999: 194). Más allá del indiscutible valor del conocimiento, de obligatoria necesidad es la alfabetización multimedial, puesto que permite o ayuda a ensamblar en constelaciones la información recibida como lluvia estelar. Contribuye a respuntar el fragmento, uniéndolo a otros, hasta dar con la imagen superior y completa de la que forma parte.

No estamos, por tanto, solo ante lo dicho, sino frente a cómo se ha dicho; en qué forma o modo se ha codificado en el hecho comunicativo; qué lenguajes ha empleado y en qué grado; y, finalmente, qué espera conseguir.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACEITUNO, D. Y BERECIARTU, J. (2021). *El piano de Nina Simone*. Barcelona: Astronave.
- AGUAYO, E. Y LAMELAS, N. (2012). “Midiendo el empoderamiento femenino en América Latina”. *Regional and Sectoral Economic Studies* 12.2, 123-132.

- ALBALADEJO, T. (2016). “Teoría de la Literatura y Estética”. *Laocoonte: Revista de Estética y Teoría de las Artes* 3, 49-58. Disponible en línea: <https://doi.org/10.7203/laocoonte.3.3.9357> [14/04/2023].
- ALEXANDER, J. & JARMAN, R. (2018). “The pleasures of reading non-fiction”. *Literacy* 52.2, 78-85. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1111/lit.12152> [14/04/2023].
- ÁLVAREZ RAMOS, E. (2019). “Ficción mini: la incursión del microrrelato en la literatura infantil del tercer milenio”. En *Pasado, presente y futuro del microrrelato hispánico*, M. Martínez y C. Morán (eds.), 99-112. Berlin: Peter Lang.
- ____ (2020a). “Microrrelato hipermedial y nuevas formas de lectura”. En *Microrrelato hipermedial: aproximaciones teóricas y didácticas*, A. Calvo Revilla y E. Álvarez Ramos (eds.), 45-62. Berlín: Peter Lang.
- ____ (2020b). “Brevedad disruptiva en la minificción infantil contemporánea”. *Microtextualidades. Revista Internacional de Microrrelato y Minificción* 7, 81-94.
- ____ (2023). “Microformas panmediales: construcción y desarrollo de las competencias narrativas y estéticas en la infancia”. En *Narrativas bajo mínimos*, A. Calvo Revilla y E. Álvarez Ramos (eds.), 259-279. Valencia: Tirant lo Blanch.
- ÁLVAREZ RAMOS, E.; MATEOS BLANCO, B. Y FERNÁNDEZ TIJERO, M. C. (2023). “El libro ilustrado de no ficción para formar lectores en igualdad: visibilizar, empoderar y coeducar”. *Revista Colombiana de Educación* 89, en prensa.
- ÁLVAREZ RAMOS, E. Y ROMERO OLIVA, M. F. (2018). “Epitextos milénicos en la promoción lectora: morfologías multimedia de la era digital”. *Letral* 20, 71-85.
- AMAGO, T. Y RODRÍGUEZ GARCÍA DE DIONISIO, N. (2019). *Niñas que imaginaron lo imposible (y lo consiguieron)*. New Jersey: Lectorum Publications.
- AUSUBEL, D. P. (1978). *Psicología educativa. Un punto de vista cognoscitivo*. México: Editorial Trillas.
- BAL, M. (2013) *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.
- BARÓ, M. (2000). “Libros de conocimiento para el fin del milenio. Pervivencia y renovación de formas y contenidos”. *CLIJ* 127, 24-36.
- BARTHES, R. (1970). “Introducción al análisis estructural de los relatos”. En *Análisis estructural del relato*, VV. AA., 9-44. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- BAUMAN, Z. (2003). *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BEDIA, R. C. (2015). “El cuerpo de las mujeres y la sobrecarga de sexualidad”. *Investigaciones Feministas* 6 7-19. Disponible en línea: https://doi.org/10.5209/rev_INFE.2015.v6.51376 [14/04/2023].
- BEZEMER, J. & KRESS, G. (2015). *Multimodality, Learning and Communication: A Social Semiotic Frame*. London: Routledge.
- BOURRIAUD, N. (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Ariadna Hidalgo Editora.

- BRONFENBRENNER, U. (2001). "The bioecological theory of human development". En *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences*, vol. 10, N. Smelser & P. Baltes (eds.), 6963-6970. New York: Elsevier.
- CALVO REVILLA, A. (2019). "Microrrelato hipermedial: simbiosis e hibridación semiótica y proyección significativa". En *Página y Pantalla. Interferencias metaficcionales*, T. Gómez Trueba y M. Martínez Deyros (eds.), 149-167. Gijón: Trea.
- CAPRIA, C. Y MARTUCCI, C. (2021). *Historia de las mujeres*. Barcelona: Duomo Ediciones.
- CARDONA, M. C. (2002). *Introducción a los métodos de investigación en educación*. Madrid: Editorial EOS.
- CARTER, B. & ABRAHAMSON, R. F. (1990). *Nonfiction for Young Adults from Delight to Wisdom*. Phoenix: The Orix Press.
- COLMAN, P. (2007). "A New Way to Look at Literature: A Visual Model for Analyzing Fiction and Nonfiction Texts". *Language Arts* 84.3, 257-268. Disponible en línea: <https://bit.ly/3aZPcwn> [14/04/2023].
- CRONIN B. (1999). *Foundations of Philosophy: Lonergan's Cognitive Theory and Epistemology*. Nairobi: Consolata Institute of Philosophy.
- DEBORD, G. (1967). *La Société du spectacle*. Paris: Buchet / Chastel.
- DELEUZE, G. Y GUATTARI, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- DUKE, N. K. (2004). "The case for informational text". *Educational Leadership* 61. 6, 40-44.
- ECO, U. (1973). *Signo*. Barcelona: Labor.
- ____ (2011). *La estructura ausente*. Barcelona: Penguin Random House.
- FLORES SOLANO, C. (2021). "Introducción a la semiótica social multimodal y sus aplicaciones para el análisis de contextos escolares". *Revista Educación* 45.1, 1-16. Disponible en línea: <https://doi.org/10.15517/revedu.v45i1.42732> [14/04/2023].
- GARRALÓN, A. (2013). *Leer y saber: los libros informativos para niños*. Madrid: Tarambanalibros.
- GIBBS, G. (2012). *El análisis de datos cualitativos en investigación cualitativa*. Madrid: Morata.
- GOLDEN, J. M. (1990). "The narrative symbol in childhood literature: Explorations in the construction of text". Berlin / New York: Mouton de Gruyter.
- GOLDSTEIN, B. (2013). *El uso de imágenes como recurso didáctico*. Madrid: Edinumen
- GOODY, J. (1985). *La domesticación del pensamiento salvaje*. Madrid: Akal.
- ____ (1993). *The Interface between the Written and the Oral*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HALLIDAY, M. A. K. (1979). *El lenguaje como semiótica social*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ____ (1994). *An Introduction to Functional Grammar*. London / New York: Arnold.

- ____ (2017). "Sobre la arquitectura del lenguaje humano". En *Obras esenciales de M. A. K. Halliday*, E. Ghio, F. Navarro y A. Lukin (comps.), 183-214. Santa Fe: Ediciones UNL.
- HEREDIA PONCE, H.; ROMERO OLIVA, M. F. Y ÁLVAREZ RAMOS, E. (2018). "El cuento infantil y la web 2.0: de la educación del gusto lector al aprendizaje colaborativo. En *Cuento actual y cultura popular. La ficción breve española y la cultura popular, de la oralidad a la web 2.0*, E. Álvarez Ramos y C. Morán Rodríguez (eds.), 71-80. New York / Valladolid: Cátedra Miguel Delibes / Universidad de Valladolid.
- HOSTER, B. Y GÓMEZ, A. (2013). "Interpretación de álbumes ilustrados como recurso educativo para la competencia literaria y visual". *Red Visual* 19, 65-76.
- KINTSCH, W. & VAN DIJK, T. A. (1978). "Towards a model of discourse comprehension and production". *Journal of Educational Psychology* 74.6, 828-834.
- KIPLING, R. (2002). "El hijo del elefante". En *Los cuentos de así fue*, J. M. González (ed.), 95-108. Madrid: Akal.
- KRESS, G. (2010). *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. London: Routledge.
- KRESS, G. & VAN LEEUWEN, T. (2001). *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. New York: Hodder Arnold.
- LAGARDE, M. (1996). *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*. Madrid: Horas y Horas.
- LARTITEGUI, A. G. (2018). *Alfabeto del libro de conocimientos. Paradigmas de una nueva era*. Zaragoza: Pantalia.
- LEVIE, W. & LENTZ, R. (1982). "Effects of text illustrations: a review". *Research Educational Communications and Technology Journal* 30.4, 195-232.
- LLORENTE CÁMARA, E. (2000). "Imágenes en la enseñanza". *Revista de Psicodidáctica* 9, 119-135.
- LLORET BLACKBURN, V. & WUJI HOUSE. (2017). *Amelia Earhart*. Barcelona: Salvat [Colección Mujeres extraordinarias].
- LONERGAN, B. (1988). *Método en teología*, trad. de Gerardo Remolina. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- MASTERMAN, L. (1994). *Enseñanza de los medios de comunicación*. Madrid. Ediciones La Torre.
- MATOZZI, I. (1988). "I bambini, il tempo, la storia: educazione temporale e curricolo di storia nella scuola elementare". En *Tempo e spazio, dimensioni del sapere. Dalle ipotesi teoriche alle pratiche didattiche*, M. Bacci (ed.), 65-81. Milano: Mondadori.
- MATURANA, C. Y OW, M. (2016). *Multimodalidad y educación*. Chile: Santillana.
- MORIN, E. (1994). *El método III. El conocimiento del conocimiento*. Madrid: Cátedra.
- MORÓN, F. (2015). "La importancia de hacer buenas preguntas a nuestros alumnos de la ESO". *Revista Arista Digital* 54, 1-12. Disponible en línea:

- https://nanopdf.com/download/la-importancia-de-hacer-buenas-preguntas-a-nuestros_pdf [14/04/2023].
- MURNAU, M. Y SOTILLO, H. (2017). *Feminismo ilustrado*. Barcelona: Montena.
- NAVARRO ROMERO, R. M. (2009). “El microrrelato: género literario del siglo XXI”. En *Narrativas de la posmodernidad del cuento al microrrelato*, S. Montesa (ed.), 461-474. Málaga: AEDILE.
- NIKOLAJEVA, M. & SCOTT, C. (2006). *How Picturebooks Work*. New York: Routledge.
- NODELMAN, P. (1988). *Words about Pictures: The Narrative Art of Children’s Picture Books*. Athens: University of Georgia Press.
- PÉREZ, S. I. (2013). “Tecnologías digitales, análisis del discurso y multimodalidad: de la lingüística crítica a la semiótica social”. *Revista de Ciencias Sociales, segunda época* 4.23, 29-47.
- PRENDES ESPINOSA, M. P. (1995). “¿Imagen didáctica o uso didáctico de la imagen?”. *Revista Enseñanza* 13, 199-220.
- RÓDENAS MOYA, D. (2009). “La microtextualidad en la vanguardia histórica”. En *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato*, S. Montesa (ed.), 67-90. Málaga: AEDILE.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. (2007). “El impacto de los Visual Studies y la reordenación del campo de disciplinas del texto en nuestro tiempo”. *Hispanic Issues Online* 2, 65-80.
- RODRÍGUEZ DIÉGUEZ, J. L. (1977). *Las funciones de la imagen en la enseñanza*. Barcelona: Gili S. A.
- SAMPÉRIZ, M.; TABERNERO, R.; COLÓN, M. J. Y MANRIQUE, N. (2020). “El libro de no ficción para prelectores. Análisis de las claves de construcción del discurso”. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación* 124, 73-90. Disponible en línea: <https://doi.org/10.18682/cdc.vi124.4418> [14/04/2023].
- SCOLARI, C. A. (2021). *Cultura Snack*. Buenos Aires: La marca editora.
- SERAFINI, F. (2012). “Reading multimodaltext in the 21st Century”. *Research in the Schools* 19.1, 26-32.
- SIPE, L. (1998). “How Picture Books Work: A Semiotically Framed Theory of Text-Picture Relationships”. *Children’s Literature in Education* 29.2, 97-108.
- STEIN, N. L. & GLENN, C. G. (1982). “Children’s concept of time: the development of a story schema”. En *The Developmental Psychology of Time*, W. J. Friedman (ed.), 255-282. New York: Academic Press.
- STOW, W. & HAYND, T. (2000). “Issues in the teaching of chronology”. En *Issues in History Teaching*, J. Arthur & R. Phillips (eds.), 83-97. London: Routledge.
- TABERNERO SALA, R., ed. (2019). *El objeto libro en el universo infantil. La materialidad en la construcción del discurso*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- _____. (2022). “El libro ilustrado de no ficción para niños en el marco de la sociedad digital”. En *Leer por curiosidad. Libros de no ficción en la formación de lectores*, R. Tabernero Sala (ed.), 45-70. Barcelona: Graó.

- TEBEROSKY, A. Y SEPÚLVEDA, A. (2017). “Las listas en el aprendizaje inicial de la escritura”. *Zona Próxima* 26, 199-218.
- UNSWORTH, L. & WHEELER, J. (2002). “Re-valuing the role of images in reviewing picture books”. *Reading: Literacy and Language* 36.2, 68-74.
- VAN DIJK, T. A. (1977). *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*. Madrid: Cátedra.
- ____ (1980). *Estructuras y funciones del discurso*. Madrid: Siglo XXI.
- VAN DIJK, T. A. & KINTSCH, W. (1983). *Strategies of Discourse Comprehension*. New York: Academic Press.
- VÁSQUEZ, F. (2014). “Elementos para una lectura del libro álbum”. *Enunciación* 19.2, 333-345.
- VV. AA. (2018). *101 Grandes mujeres de la historia*. Madrid: Susaeta.
- WATSON, R. (2013). “Archaic lists, writing and mind”. *Pragmatics & Cognition* 21.3, 484-504.
- WILSON, J. & PIPINS, A. (2021). *Descubre todo tu poder*. Barcelona: Edebé.



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: 19/12/2022

Fecha de aceptación: 24/04/2023

SECCIÓN MONOGRÁFICA II

**LETRAS QUE CANTAN.
PRESENCIAS LITERARIAS EN LA MÚSICA**

Clara MARIAS y Rocío BADÍA FUMAZ (eds.)

EL LABERINTO INTERMEDIAL. POSIBILIDADES DE ANÁLISIS DE LAS RELACIONES ENTRE LITERATURA Y MÚSICA¹

THE INTERMEDIAL LABYRINTH. POSSIBILITIES FOR ANALYSING
THE RELATIONSHIP BETWEEN LITERATURE AND MUSIC

Rocío BADÍA FUMAZ

Universidad Complutense de Madrid
rbadia@ucm.es

Clara MARÍAS

Universidad de Sevilla
cmarias@us.es

Resumen: Con el fin de complementar los trabajos que componen esta sección monográfica, nuestra introducción discute las posibles relaciones entre literatura y música, y propone un modelo simplificado de intermedialidad que comprende tres formas posibles: intermedialidad intrínseca, presencias intermediales y referencias intermediales. Se busca, además, promover el desarrollo de nuevos enfoques críticos que permitan una interpretación y análisis más exhaustivo de las obras, profundizando en la complejidad del fenómeno. Por último, la introducción termina con la presentación de los artículos que conforman este número.

Palabras clave: Intermedialidad. Literatura y música. Canción. Literatura Comparada. Letras de canción.

Abstract: The present introduction discusses the potential relationships between literature and music by proposing a simplified model of intermediality that comprises three distinct forms: intrinsic intermediality, intermedial presences, and intermedial references. By doing so, it seeks to encourage the development of new critical approaches that can more fully explore the complexity of this phenomenon and facilitate a more thorough interpretation and analysis of the works under consideration. This introduction concludes with a presentation of the articles that comprise this monograph.

Keywords: Intermediality. Literature and Music. Song. Comparative Literature. Song Lyrics.

¹ La sección monográfica “Letras que cantan. Presencias literarias en la música” y el presente trabajo introductorio son resultados de +PoeMAS, “MÁS POESÍA para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea”, proyecto de investigación con financiación del Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2021-125022NB-I00), coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Guillermo Lain Corona, entre septiembre de 2022 y agosto de 2025.

1. EL LABERINTO DE LAS RELACIONES INTERMEDIALES ENTRE LITERATURA Y MÚSICA

Dentro de las relaciones intermediales entre literatura y música, el estudio de la presencia de la música en una obra literaria no suele presentar mayor dificultad metodológica, pues la obra estudiada suele pertenecer claramente a un único medio, el literario. Sin embargo, el estudio de la literatura en la música conduce la mayor parte de las veces a abordar géneros musicales como la canción o la ópera, en los que interviene de forma efectiva el medio lingüístico, lo que obliga a entender la intermedialidad en dos planos distintos: la relación entre medios artísticos diferentes y la conjunción de medios en un mismo arte². Esta particularidad debe tenerse en cuenta a la hora de formular metodologías de comparación interartística para evitar resultados sesgados en los análisis de obras. Por ello, trataremos de esbozar un modelo que abarque ambos fenómenos a la hora de trabajar con obras musicales que contengan referencias literarias, teniendo sobre todo en mente el género de la canción popular actual. Con esta intención, partiremos de las aportaciones de Irina Rajewsky (2005) y de Antonio J. Gil González y Pedro Javier Pardo (2018), puestas a prueba recientemente para el estudio de la poesía en la canción (Martínez Cantón, 2022; Badía Fumaz, 2022), para adaptarlas a un nuevo y simplificado esquema que resuma las relaciones entre medios artísticos que se pueden producir en el seno de una obra poético-musical.

Desde los Estudios Intermediales resulta ya canónica la distinción establecida por Irina Rajewsky (2005) entre tres formas distintas de relación entre medios artísticos:

- a) *transposición intermedial*: cambio desde un medio de origen a otro medio de destino y, por tanto, existencia de un proceso de cambio de medio³; como ejemplo, aquí entrarían las versiones cinematográficas de novelas o la musicalización de poemas;
- b) *combinación de medios* propia de un arte o género artístico: lo distintivo es una combinación de medios en origen; Rajewsky menciona como ejemplos el cine, la ópera, el cómic, el teatro o la performance (2005: 51);
- c) *referencias intermediales*: presencia de referencias de un medio en otro medio, pero sin que haya cambio de medio; por tanto, sólo hay presente un medio⁴.

² No es un problema, por lo demás, propio de la relación entre literatura y música, pues se encuentra también en las relaciones entre literatura y cine o literatura y cómic, tomando en consideración ejemplos desde el polo de lo literario.

³ “This category is a production-oriented, ‘genetic’ conception of intermediality; the ‘original’ text, film, etc., is the ‘source’ of the newly formed media product, whose formation is based on a media-specific and obligatory intermedial transformation process” (Rajewsky, 2005: 51).

⁴ “Rather than combining different medial forms of articulation, the given media-product thematizes, evokes, or imitates elements or structures of another, conventionally distinct medium through the use of its own media-specific means” (Rajewsky, 2005: 53).

Este modelo destaca por su sencillez —y por ello, su eficacia— explicativa. Pero, si se aplica a la relación entre literatura y música, plantea una serie de cuestiones que consideramos problemáticas. Por un lado, tanto la *transposición intermedial* como la *referencia intermedial* relacionan dos medios —por tanto, dos o más obras— distintos, mientras que la *combinación de medios* afecta a un único medio artístico y no requiere más que la existencia de una única obra. Este desequilibrio limita la aplicabilidad del modelo, debido a que las tres formas de relación entre medios no se establecen a partir de un mismo criterio. Por otro lado, la distinción entre transposición intermedial y referencia intermedial parece, en última instancia, motivada únicamente por una cuestión cuantitativa: la cantidad de texto previo que aparece en la obra final. Es evidente que el cambio de medio de una obra en su totalidad o la inclusión, por el contrario, de fragmentos o referencias derivan en implicaciones cualitativas. Aun así, nos planteamos si estas son tan relevantes como para escindir en dos lo que nos parece, en el fondo, un mismo fenómeno: la aparición de un medio en otro medio, al margen de su mayor (transposición intermedial) o menor (referencia intermedial) extensión⁵. Por último, cuando estudiamos la presencia de obras literarias en géneros como la ópera o la canción nos encontramos por defecto ante la segunda forma de intermedialidad propuesta por Rajewsky (combinación de medios), de forma simultánea a la primera o la tercera, lo que, nuevamente, dificulta la operatividad del modelo. Esto nos confronta con una última dificultad, que nos limitaremos a mencionar pero que, en nuestra opinión, merece ser considerada con detenimiento: en una obra en la que confluyen la palabra y la música, por ejemplo, el lied, la canción popular o la ópera, normalmente no hay marcas textuales que permitan distinguir al receptor si esta unión es fruto del género artístico o si, además, proviene de una relación intermedial con otra obra previa. La idéntica recepción posible entre una canción original y una musicalización de un poema, si no contamos con información extratextual, genera una serie de problemas teóricos y críticos que sería necesario abordar en algún momento.

Sin querer cuestionar la propuesta de Rajewsky, que ha tenido una repercusión muy positiva, con razón, dentro de los estudios intermediales y cuenta con la gran ventaja de su potencial para sistematizar fenómenos comunes a distintas artes, en el caso particular de la relación entre poesía y música, además de los desajustes ya planteados, no permite dar cuenta de otros posibles vínculos entre poesía y música. Piénsese, por ejemplo, en fenómenos como un hipotético origen común de ambas disciplinas o una efectiva difusión

⁵ Ya Manfred Pfister, en un texto clásico sobre intertextualidad (1994), destaca, a la hora de medir esta dentro de un texto los criterios cualitativos sobre los cuantitativos, por considerar los primeros “más decisivos” (1994: 103). Los cuantitativos, para Pfister, deben tener en cuenta sobre todo “por una parte, la densidad y frecuencia de los referentes intertextuales, y por la otra, el número y espectro de los pre-textos puestos en juego” (1994: 108). Una posible influencia de lo cuantitativo en lo cualitativo podría ser la mayor independencia de la recepción de una musicalización o una versión cinematográfica frente a la mayor dependencia del texto previo cuando lo que se da es una referencia o cita intermedial, que podría requerir un conocimiento de la obra previa para su interpretación, aunque las características individuales de cada obra artística dificultan una conclusión demasiado general.

conjunta que va desde la Grecia clásica hasta el romancero, pasando por la lírica popular medieval, por mencionar tres momentos clave en nuestra tradición occidental.

Unificando la transposición y la referencialidad intermedial, y desplegando las posibles formas de relación entre literatura y música en una obra concreta, nos planteamos cuatro opciones posibles⁶:

- a) texto literario original para música original;
- b) texto literario no original para música original;
- c) texto literario original para música no original;
- d) texto literario no original para música no original.

Siguiendo a Rajewsky, todas estas relaciones serían intermediales y se encontrarían en el mismo nivel. En cambio, Gil González y Pardo, en su adaptación y sustancial ampliación de 2018 de la propuesta de esta investigadora, proponen un esquema en el que la combinación de medios característica de un arte (la primera de las opciones anteriores) quedaría fuera del análisis intermedial, al distinguir entre intermedialidad intrínseca (propia de un arte) e intermedialidad extrínseca (propia de la relación entre medios artísticos), y centrarse en esta última. Gil González y Pardo proponen la categoría de multimedialidad como parcialmente equivalente a la combinación de medios de Rajewsky, pero únicamente comprendida dentro de la intermedialidad extrínseca. Para ellos, sólo se daría en los casos en los que hay combinación de medios artísticos institucionalizados en una misma obra y no, por tanto, dentro de los géneros artísticos caracterizados de por sí por la participación de varios medios (2018: 21-22). Los ejemplos mencionados por Rajewsky —cine, ópera, cómic...— no presentarían, para estos autores, intermedialidad extrínseca y quedarían excluidos de su análisis a menos que tuvieran una conexión directa con una obra concreta perteneciente a otras artes. Esta postura facilita el estudio de la intermedialidad, dado que elimina uno de los problemas a los que hemos aludido anteriormente. Sin embargo, con ello se descarta también un elemento definitorio de muchas artes o géneros artísticos y la necesaria reflexión, en nuestra opinión, sobre cómo se configura el significado en una obra a partir de distintos medios.

Como buscamos una definición abarcadora, que atienda a la peculiaridad de las relaciones entre literatura y música, pero que, a la vez, sea lo suficientemente general como para que resulte práctico trabajar con ella, optamos por incluir en nuestro estudio tanto la intermedialidad extrínseca como la intrínseca, siguiendo a Rajewsky y asumiendo el desequilibrio de su propuesta, pero confiando en la ventaja de integrar bajo el marco unificador de la intermedialidad aproximaciones como el estudio literario de las letras de obras musicales, que tiene cierta representación en la tradición académica (véase Cooper,

⁶ En realidad, como es fácil deducir, estas combinaciones son infinitas, pues puede haber varios textos (originales y no originales) y varias músicas (también originales y no originales) combinadas entre sí en la misma obra, dando lugar a una quinta categoría en la que caben todas las combinaciones posibles. De igual modo, hay que tener en cuenta la posibilidad de aparición de otros medios en la obra, además del literario y musical, lo que dispersa el número de posibles combinaciones.

1991; Eckstein, 2010 o, en ámbito hispánico, De Miguel, 2018; Monreal, 2019). En nuestra tentativa de mostrar distintas formas de abordar la relación entre poesía y música, nos tenemos que conformar con llamar la atención sobre esta problemática, sin tratar de resolverla, por lo que integraremos la intermedialidad intrínseca, si bien recordando que requerirá, en otro momento y lugar, una reflexión específica sobre ella.

Sin tener en cuenta otros factores que consideramos relevantes y que desarrollaremos a continuación (como la mayor o menor relevancia o nivel de abstracción del fenómeno intermedial en el caso de la intermedialidad intrínseca, la cantidad de texto previo presente y la aparición del fenómeno en un nivel formal o de contenido en el caso de la intermedialidad extrínseca), las relaciones entre literatura y música serían las siguientes:

INTERMEDIALIDAD LITERATURA-MÚSICA		
	Intrínseca	Extrínseca
Literatura	Ausencia o presencia (y mayor o menor relevancia) de elementos musicales en una obra literaria	Referencia general o bien presencia efectiva de la música en la literatura
Música	Ausencia o presencia (y mayor o menor relevancia) de elementos literarios en una obra musical	Referencia general o bien presencia efectiva de la literatura en la música
Ambas		Nueva combinación de una obra literaria y otra musical ya existentes (o de varias)

Tabla 1. Tipos de relaciones intermediales posibles entre la literatura y la música

La intermedialidad intrínseca de la literatura, que podría considerarse como inherente a ésta desde el momento en que tiene un componente auditivo, comprende fenómenos que van desde la exploración de esta dimensión sonora de la palabra hasta la existencia de géneros u obras literarios cantados. Algunos ejemplos concretos son el recurso a figuras retóricas basadas en el nivel fonético y fonológico de la lengua, la creación de nuevos lenguajes fundamentados en el sonido, el creciente corpus de poesía oral, *spoken word* y *performance poetry* (véase a este respecto Cullell, 2018; Martínez Cantón, 2012) o aquellos géneros literarios originalmente acompañados de música, bien sea esta original o bien el texto se adapte a una melodía previa (lírica griega arcaica, cantigas, romances, bertsolarismo, etc.).

La intermedialidad intrínseca dentro de la música oscila desde un polo en el que esta es muy evidente (géneros u obras musicales que combinan palabra y música, originales ambas hasta la aparición de la obra en cuestión) hasta otro polo en el que la presencia es muy difusa o incluso podría considerarse inexistente. Dentro de estos casos de presencia menos evidente, puede señalarse la existencia en algunas obras de estructuras lingüísticas subyacentes a la música; entre los ejemplos más palpables de presencia de un componente

literario está, sin duda, la música vocal, respecto de la que cabe tanto la consideración de los géneros musicales con letra (ópera, canción, etc.), como también la lectura y análisis de la parte literaria de obras musicales al margen del componente musical (véase el caso de libretos, antologías de letras de canciones, etc., publicados como libros).

En cuanto a la intermedialidad extrínseca, en la que hay una efectiva o bien presencia o bien referencia a obras de otro medio artístico, deben tenerse en cuenta dos factores importantes, uno cuantitativo (cuánta presencia) y otro cualitativo (presencia en el plano musical o lingüístico). Algunos ejemplos de intermedialidad extrínseca musical con aparición de componente literario van desde las musicalizaciones de poemas, las adaptaciones operísticas o en teatro musical de obras literarias, la inclusión de citas literarias en canciones (fenómenos estos que atañen al componente lingüístico), hasta obras de música instrumental que imitan estructuras literarias (por ejemplo, haikus musicales). En sentido contrario, la intermedialidad extrínseca literaria con aparición de componente musical abarca las adaptaciones literarias de obras musicales (novelización de óperas, por ejemplo), la presencia de citas o alusiones temáticas de tipo musical (por ejemplo, la introducción de una partitura en una novela o la mención de una secuencia de notas en un poema) o la escritura de obras literarias que imitan formas musicales (fuga, sinfonía, sonata, canción...) parcial o totalmente.

Una última opción, tal como hemos reflejado en la tabla resumen, ha sido menos atendida por los estudios intermediales pero no deja de tener su interés. Se trata de la creación de una nueva obra a partir de la combinación de otras obras musicales y literarias preexistentes, en una suerte de *collage* que afecta a ambos medios artísticos. Si la cuestión de la autoría ya es problemática en la intermedialidad extrínseca, esta modalidad todavía la pone más a prueba.

Sin embargo, el esquema propuesto no agota todas las posibilidades intermediales. Dado que se ha construido a partir de la relación entre dos medios únicamente, habría que añadir dos posibilidades más: a) que en una obra aparecieran otros medios artísticos no literarios o musicales (por ejemplo, un poema con inclusión del fragmento de una partitura y una imagen), y b) que se diera un repertorio intermedial, es decir, un conjunto de obras de uno o distintos medios —y de un mismo o distintos autores— que beben de una fuente original (es el caso, por ejemplo, de las distintas musicalizaciones de un mismo poema o del proyecto transmedia de Aute que se analiza en esta sección monográfica).

2. UNA PROPUESTA SIMPLIFICADA PARA EL ESTUDIO DE LA LITERATURA EN LA MÚSICA

A partir de la propuesta de clasificación de relaciones intermediales que acabamos de exponer, queremos centrarnos ahora en el objeto de estudio de esta sección monográfica —la presencia de la literatura en la música— para proponer un modelo de análisis que aúne sencillez y claridad con un elevado potencial explicativo. No está de más advertir, en cualquier caso, que una separación en categorías estrictas dificulta la consideración de

géneros híbridos, así como de obras fronterizas, además de que puedan darse varios fenómenos a la vez dentro de una misma obra, por lo que toda categorización debe utilizarse con cierta flexibilidad.

Para ello proponemos una tentativa de modelo minimalista enfocado únicamente al estudio de la presencia de la literatura en la música, respetando así las cualidades únicas de esta relación intermedial, a partir del modelo triádico de Rajewsky, respecto del cual introducimos los siguientes cambios: refundición de las categorías primera y tercera, por considerar su distinción una cuestión más cuantitativa que cualitativa, bajo el término *presencias intermediales*; adaptación de lo que Rajewsky entiende por referencias intermediales a las referencias generales a otras artes, sin presencia efectiva de ellas; e inclusión de lo que Gil González y Pardo consideran como intermedialidad intrínseca (recuérdese que ellos excluyen esta opción del análisis intermedial), bajo ese mismo término. Los fenómenos que proponemos atender son, en consecuencia, los tres siguientes:

- a) *intermedialidad intrínseca*;
- b) *presencias intermediales*: presencia efectiva de una o más obras literarias en una obra musical, ya sea en su totalidad o en fragmentos, ya sea a nivel musical o lingüístico;
- c) *referencias intermediales*: referencias generales, no reconocibles como pertenecientes a una obra concreta sino a la literatura en general, a nivel musical o lingüístico dentro de una obra musical.

Por supuesto, la distinción entre la segunda y la tercera modalidad no siempre es clara, y a veces debe deducirse del contexto. Por poner un ejemplo, si en una canción se menciona un verso gongorino, ¿se está buscando la referencia a un texto concreto o a un autor o estética particular, o bien se está tomando como epítome de la poesía o incluso de la literatura, o, más aún, como ejemplo de autor canónico, sin importar su pertenencia a una modalidad artística determinada?

Una vez deslindados estos tres modos de aparición de lo literario en lo musical, hay que advertir que, debido a su heterogeneidad, estos engloban distintos fenómenos y suscitan, entonces, cuestiones particulares a la hora de enfrentarse con ellos. En la siguiente tabla proponemos aquellos puntos de interés que consideramos más relevantes⁷:

⁷ Para una ampliación de este esquema, sugerimos completar el apartado de *Presencias intermediales* con todas las categorías surgidas de la declinación de formas de intermedialidad extrínseca que ofrecen Gil González y Pardo (2018). Para una adaptación de la propuesta de estos autores al análisis de la poesía en la canción popular contemporánea, véase Martínez Cantón (2022: 422-425) y Badía Fumaz (2022: 347-352).

LA LITERATURA EN LA MÚSICA	
Tipo de intermedialidad	Fenómenos asociados y cuestiones que suscitan
Intermedialidad intrínseca	<p>– Componente musical: tópico del origen común de la poesía y la música; conexiones previas de música y literatura desde un punto de vista cognitivo; literatura como inspiración (testimonios de músicos), aunque no haya una huella evidente en la obra musical; conjunciones en la dimensión creativa (cómo compone un cantautor, etc.); literatura como estímulo creativo para la composición musical; ritmo como elemento generador en ambas artes; etc.</p> <p>– Componente lingüístico: consideración de la letra como texto literario (usualmente como poema, pero no necesariamente); tensión entre la música y la letra, la dicción, entonación, etc.</p> <p>– Relación entre ambos componentes: coincidencia, diálogo, negación, parodia... de lo expresado en un plano respecto del otro.</p>
Presencias intermediales	<p>– Música instrumental: referencia literaria desde los paratextos; música programática; etc.</p> <p>– Música con palabras: forma de aparición (texto cantado o recitado); alternancia o simultaneidad con el componente musical; presencia total de texto previo o combinado con texto original; lugar de aparición (al comienzo, al final, en medio, como estribillo, ocupando la misma extensión que el componente musical...); según la cantidad de texto (musicalizaciones, citas, alusiones...); según la variedad de texto (de un único texto o de varios, de un autor o de muchos); según la inteligibilidad del texto (voluntad de recibirse como texto literario o, por el contrario, de diluir la significación para recibir el texto literario sobre todo por sus cualidades acústico-formales, acercándose con ello a la música); según la fidelidad al texto original (fragmentos, recreaciones, parodias...); presencia de adiciones (por ejemplo, ampliaciones temáticas, alargamiento de escenas, continuaciones...); lengua original o traducciones; tomado de fuentes directas o indirectas; mismo autor (talentos dobles) o distinto autor, etc.</p>
Referencias intermediales	<p>– Música instrumental: estructuras retóricas; formas literarias, sobre todo poéticas, fijadas por la tradición (diálogo, soneto, décima, haiku, romance..., la referencia suele aparecer en algún espacio paratextual para facilitar el reconocimiento); figuras retóricas trasladadas a lo musical (repetición, rima, aliteraciones, anáforas, epíforas, estructuras bimembres...), etc.</p> <p>– Música con palabras: referencias a lugares comunes del campo literario (términos como <i>literatura</i>, <i>poesía</i>, <i>poeta</i>, <i>escribir</i>...); poesía como tema o como metáfora; inclusión de personajes escritores; referencias a nombres de escritores; letras que asumen formas literarias fijadas por la tradición: soneto, décima, haiku, romance..., etc.</p>

Tabla 2. Distintas formas de aparición de la literatura en la música y elementos de análisis

3. DESDE DÓNDE PENSAR LA RELACIÓN ENTRE LITERATURA Y MÚSICA: POSIBLES ENFOQUES

Tras determinar qué fenómenos estudiar, es preciso pensar en el modo de hacerlo. Como es natural, los enfoques teóricos y críticos que se han ocupado de la relación entre poesía y música son diversos, muchos de ellos con una larga tradición de pensamiento, como la Retórica musical, los estudios etnográficos, la reflexión sobre la iconicidad de la música, las reconstrucciones musicales o los acercamientos desde la Literatura Comparada y la Semiótica, dominantes en el siglo XX (véase Martínez Cantón, 2022: 414-418 y Martínez Domingo, 2021). Sin embargo, recientemente están apareciendo nuevos abordajes que merece la pena apuntar, con la intención de que en un futuro próximo se vayan sumando —ya lo están haciendo— a los enfoques comparatistas más tradicionales.

Una de las aproximaciones más fructíferas hoy viene desde los Estudios Intermediales, los cuales, frente a modelos de herencia estructuralista, inciden en la necesidad de introducir la dimensión ideológica y la conciencia de la materialidad del medio como rasgo diferencial (Rajewsky, 2005: 44). Más allá de la distinción entre medio y mensaje del estructuralismo temprano, reclaman una reflexión sobre la relevancia del medio artístico a la hora de la construcción del significado, como ha señalado Éric Méchoulan⁸ y como se evidencia en las tres dimensiones a las que propone atender Marie-Laure Ryan para establecer distinciones entre medios artísticos: una dimensión semiótica, una dimensión técnica y una dimensión cultural (2014: 29-31).

Siguiendo a esta última autora, la *dimensión semiótica* comprende aspectos propios de cada medio como el uso del color, el movimiento, la dimensionalidad (en el caso de la pintura frente a la escultura), el sonido, la existencia de comunicación directa o postergada, etc. y otros como el sentido por el que se percibe cada arte o su carácter espacial o temporal. En el caso de la canción —o la música con componente literario—, tradicionalmente se ha analizado en este punto la relación entre sonido y lenguaje, a lo que recientemente se ha añadido el componente performativo. Esta dimensión semiótica de análisis es la más desarrollada hasta el momento.

La *dimensión técnica* alude a la materialidad del medio y su forma de producción, con la advertencia, señala Ryan, de que en algunos casos el propio cuerpo sustituye a la tecnología, siendo a la vez soporte material y medio de producción (así ocurriría con la música vocal recibida en directo). Estas tecnologías pueden ser acumulativas, en el caso

⁸ Véase como ejemplo la siguiente afirmación de Éric Méchoulan: “This is the new milieu of production for statements of truth that thus focuses on building a common culture (without anyone easily noticing its construction) and at the same time, places the materiality of certain media under erasure. Thus, we see in this case how it is necessary to connect the elaboration of ideas to the production of audiences and the history of truth to the invention and dissemination of ‘supports’. Thus, even though it should not be understood as a simple determination, the materiality of communication is an integral part of meaning-making and interpretation of content. We cannot do without the technology implicated in any medium: it plays, on the contrary, an important role in all methods of understanding and constructing meaning, even if it seems to disappear under that which it transmits” (2015: 10-11).

de algunos medios. Así, en la canción con componente literario se pueden poner en juego distintas tecnologías como la escritura a mano o a ordenador, la ejecución del canto o de la música, la transmisión de forma directa (por ejemplo en un concierto) con mayor o menor número de receptores, la posible retransmisión a través de un medio de comunicación (radio, televisión, internet...), la grabación de esa emisión y su distribución en distintos formatos (y por tanto la posibilidad de re-escucha, lo que influye en su recepción), la inclusión de videoclip, el grado de interactividad, la publicación de las letras de canciones por parte de una editorial, etc.

Por último, Ryan introduce una *dimensión cultural* con la que se refiere al reconocimiento de un medio como una forma de comunicación que tiene asociadas unas instituciones y prácticas reconocibles. En el caso que nos ocupa, sería conveniente explorar aspectos como la configuración de los comportamientos de recepción de la canción por parte del oyente, su conocimiento o no del texto previo en caso de haberlo, las actitudes diferentes ante la escucha en directo o mediada, con libreto o sin él, con imágenes en YouTube o sin ellas, en el macrotexto de un álbum o de forma dispersa o aleatoria en Spotify, y otros como qué horizonte de expectativas orienta la escucha de piezas musicales con contenido literario en sentido amplio o cómo incide el otorgar un premio literario de prestigio a un cantautor en la configuración del significado de su obra.

Las propuestas de Ryan y Méchoulan nos obligan a reconsiderar la neutralidad del medio artístico —más aún en nuestro objeto de estudio, en el que participan por lo menos dos—, desconfiando de ella y reflexionando sobre cómo interviene la idiosincrasia de un medio en el proceso comunicativo cuando abordamos obras artísticas en las que confluyen lo literario y lo musical. En particular, Méchoulan recuerda que un cambio de medio no es nunca neutro y debe, por ello, obligarnos a pensar las relaciones de poder que se ocultan detrás de este ejercicio de conexión de un pasado con un presente por medio de la creación de una obra a partir de otra⁹. Incluso la posibilidad de mediación cultural que surge de la difusión de la literatura a partir de un medio más popular —la canción— se percibe, desde este enfoque, con cierto escepticismo: “En una versión optimista, la intermedialidad es un espacio de mediación cultural que cuestiona los medios tradicionalmente valorados por las instituciones a favor de soportes de uso masivo como la televisión o internet. En una versión pesimista, la intermedialidad no es un espacio de mediación cultural sino más bien de legitimación aún mayor de una élite cultural” (Florenchie, 2016: 64). En relación con ello, es fácil advertir cómo una reflexión sobre la influencia de la intermedialidad poético-musical en la configuración del canon literario es del todo pertinente, pues la presencia de la literatura en la música puede, es cierto, recuperar autores u obras olvidadas, pero también puede reforzar más todavía el canon imperante en una época.

⁹ “These power relations help us to understand that no ontological neutrality of presence can appear unless in the guise of a decoy or a need. These power relations are relations of the present to itself and imply a history: not only to transmit mediations from the past but to write the bifurcations of the present” (Méchoulan, 2015: 7).

Más allá de estas perspectivas que llaman la atención sobre los medios, y sin ninguna pretensión de exhaustividad, queremos señalar otros enfoques teóricos y críticos menos frecuentes en el estudio de la relación entre poesía y música, o que están en pleno desarrollo desde hace relativamente poco tiempo, que hoy abren nuevas preguntas desde las que abordar un fenómeno que lleva tiempo mirándose con interés.

Por su relevancia actual, es necesario considerar los acercamientos a la relación entre literatura y música en el marco de la Narratología Postclásica, que cuestiona y amplía las aportaciones de la Narratología extendiendo su objeto de análisis a otros géneros y otras artes. Aplicada a lo musical, pueden consultarse los trabajos de Nattiez y Ellis, 1990; Millard, 2018; Meelberg, 2009; Almén, 2008; o Nicholls, 2007 (este último específicamente orientado al estudio de lo narrativo en la canción popular actual, valorando la narratividad tanto de la letra como de la música), así como las extensiones que suponen disciplinas nuevas como la Narratología musical (Pawłowska, 2014) o la Audionarratología (Mildorf y Kinzel, 2016).

Los Estudios Autoriales, disciplina en auge, abordan la configuración de la imagen de autor dentro y fuera del texto, por lo que su operatividad en relación con la intermedialidad poético-musical es considerable, en tanto que sobre todo la imagen de autor fuera de la obra tiende a estar sobredimensionada en géneros como la canción popular actual. Desde esta perspectiva, se puede recuperar el estudio de las categorías de la emisión para estudiar la dimensión ideológica del texto en conexión con las estrategias textuales desplegadas. Así mismo, es útil para valorar cómo los medios de comunicación —redes sociales, pero también otros más clásicos como el cine o la prensa— posibilitan la difusión y configuración (o reconfiguración) de esta imagen, construida bien por el autor o bien por otros agentes del campo literario, tal como puede observarse en las reacciones a la concesión del premio Nobel de Bob Dylan, que pueden interpretarse como un intento de prestigiar la canción por medio de su asimilación a lo literario, o desde el análisis del documental de Fernando León de Aranoa sobre Joaquín Sabina, *Sintiéndolo mucho* (2022). En relación con este último y con los procedimientos de creación de su imagen autorial, puede acudir a las aportaciones de Ruiz (2022) y Laín Corona (2021), y para la canción de autor, con especial énfasis en lo performático, a Romano (1991).

Otra aproximación con gran potencial explicativo es la de la Poética Cognitiva —centrada en el estudio de cómo la mente crea y comprende una obra—, como puede verse en el trabajo de Pérez-Sobrino sobre la relación entre lenguaje y música en una obra musical (2018). Desde el punto de vista de la emisión, resulta interesante abordar cómo es el proceso de creación cuando hay coincidencia autorial en el plano de la música y la letra, considerando los momentos de creación —secuenciales o simultáneos— de cada plano. A este respecto, Zbibowski encuentra, desde un punto de vista cognitivo, momentos de solapamiento entre el procesamiento estructural del lenguaje y de la música, cuando tradicionalmente se han abordado de forma separada (2009); por su parte, Jurančič Petek estudia las correspondencias entre tonos musicales y sonidos de las letras (2016).

La Crítica Feminista y los Estudios Queer, concebidos desde el enfoque interseccional defendido por Susan Lanser¹⁰, permiten tener en cuenta distintas categorías relacionadas con la identidad y la interacción entre ellas. Aplicado este enfoque a nuestro corpus de estudio, nos permitiría comprender qué significados se activan o desactivan según el género del escritor del texto previo y cómo el género del compositor o cantautor puede influir en el producto final, pero también cuestionar los estereotipos que pueden pervivir dentro de las canciones, los cambios de significado respecto al género en el paso de la letra escrita a la canción, las actitudes de los y las cantantes, la identificación de la voz física y del yo lírico con un género determinado, el diseño de portadas, la elección de canciones en el repertorio de un cantante, la recepción masculina o femenina por parte del oyente (en línea con el conocido trabajo de Jonathan Culler “Leyendo como una mujer”, 1982), la construcción de la imagen de autor frente a la de autora en el campo musical, las transgresiones posibles e incluso la asimilación por el sistema de estas mismas transgresiones. Ejemplos de estas aproximaciones desde el feminismo y la teoría queer pueden encontrarse en Fast y Jennex (2019).

En el momento en el que ampliamos el corpus de trabajo más allá de la literatura y la música en español, los estudios sobre Traducción —otra reescritura más— nos aportan valiosos puntos de vista. Como apunta André Lefevere, “Tanto si escriben traducciones, historias literarias o versiones reducidas de éstas, obras de consulta, antologías, críticas o ediciones, los reescritores adaptan, manipulan, en cierta medida, los originales con los que trabajan, para hacer que se ajusten a la o las corrientes ideológicas y poetológicas de su época” (1997: 21). Ello nos obliga no sólo a atender a las cadenas de musicalizaciones —incluso, también, las *covers* o versiones musicales de musicalizaciones— sino, además, a las distintas traducciones de textos o reducciones de textos previos que aparecen en la canción, dada la importancia de la traducción para la proyección de “la imagen de un autor y/o una (serie de) obra(s) a otra cultura, elevando a ese autor y/o esas obras más allá de los límites de su cultura de origen” (Lefevere, 1997: 22) y, añadimos, pudiendo reconfigurar incluso la recepción del corpus de un autor en otras culturas, potenciando obras menos atendidas hasta el momento pero que adquieren relevancia debido a una cuestión de visibilidad pública en un espacio determinado que no es el de origen de un autor.

Dentro de las teorías literarias más centradas en el contenido, podemos citar los *Memory Studies*, que permiten analizar cómo se representa y se comunica la memoria individual y colectiva, en relación con aspectos como la identidad personal y colectiva, el trauma, los procesos históricos, etc. (véase Erll y Nünning, 2010, y específicamente para la intermedialidad Fevry, 2018; en la canción popular actual, Romera-Figueroa, 2020), así como, en sentido contrario, la forma en la que la cultura de medios configura

¹⁰ “[I]ntersectionality argues that multiple aspects of identity —gender, race, ethnicity, class, nationality, global position, age, sexuality, ability, religion, language, historical moment— converge and interact to create actual or perceived social positions, meanings, experiences, and representations in a world patterned by structural inequalities” (Lanser, 2015: 27).

nuestra memoria¹¹ (Erll, 2010; Zierold, 2010). Los *Ethics Studies*, por su parte, se constituyen a partir del análisis crítico de los valores éticos que se transmiten y se exploran en la literatura (véase, en relación con la música, Cobussen y Nielsen, 2016), mientras que la *Affect Theory* analiza cómo se construyen y se expresan los afectos, su relación con la identidad y su vínculo con las prácticas culturales y políticas en diferentes contextos. Hodgkins (2013) ha aplicado esta corriente de análisis a la intermedialidad literatura-cine, Robinson (2007) a la literatura, música y arte y Grant (2020) específicamente a la música, en buena medida al género operístico.

Es fácil ver cómo muchos de estos enfoques se reclaman mutuamente, por lo que no deberían considerarse, en ningún caso, excluyentes. A ellos debería añadirse una reflexión sobre las razones que mueven a la creación intermedial en el ámbito de la literatura y la música: ¿por qué elaborar una obra musical a partir de un texto literario?, cabe preguntarse. A las motivaciones propias derivadas de una generosidad creadora, desinteresada, que solemos atribuir a los artistas, deben añadirse factores como la motivación económica, el prestigio cultural, el lucimiento personal del compositor o del cantante, los aniversarios de escritores, un clima político y social receptivo hacia determinados escritores, la voluntad de hacer un tributo a autores admirados, la existencia de motivaciones ideológicas subterráneas que llevan a destacar o, por el contrario, oscurecer significados originales de una obra literaria, etc., sin olvidar la existencia de elementos que dificultan las presencias intermediales en la música, como los derechos de autor, que pueden impedir proyectos creativos que no llegan a ver la luz. Algunas de estas motivaciones —y otras más— las explora Linda Hutcheon (2013) en relación con las adaptaciones filmicas, pero son fácilmente trasladables a nuestro corpus poético-musical. Para concluir, queremos llamar la atención sobre la necesidad de ser conscientes de la inestabilidad de toda aproximación, en tanto que los aspectos materiales, institucionales y de relación con otros medios son movibles, cambiantes. La fluidez de la frontera entre intermedialidad intrínseca y extrínseca, en el caso de la canción, pero también las concomitancias originales entre ambas artes, los límites artísticos a veces imperceptibles, el surgimiento de nuevos géneros híbridos o la exploración de nuevas formas de relaciones, con añadidos de otros medios artísticos (por ejemplo, el videoclip y su cercanía con el videoarte) hacen este esfuerzo más necesario todavía.

4. CONTENIDO DE LA SECCIÓN MONOGRÁFICA *LETRAS QUE CANTAN. PRESENCIAS LITERARIAS EN LA MÚSICA*

Esta sección monográfica presenta resultados derivados del proyecto de investigación +PoeMAS, “MÁS POESÍA para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea” (2022-2025), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación

¹¹ “Cultural memory is constituted by a host of different media, operating within various symbolic systems [...]. Each of these media has its specific way of remembering and will leave its trace on the memory it creates” (Erll, 2010: 389).

(PID2021-125022NB-I00) y coordinado desde la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona. Como continuación de otro proyecto anterior, los investigadores participantes han generado un corpus considerable de estudios sobre la presencia de la poesía en la canción popular actual¹² y una completa base de datos de canciones y poemas¹³.

Buena muestra de su labor es esta sección monográfica, que recoge seis aproximaciones distintas al mismo fenómeno, mostrando la fecundidad de un campo de investigación todavía por explorar en su totalidad, así como la diversidad de enfoques que pueden aplicarse. Cada una de las contribuciones, que se presentan cronológicamente en función del fenómeno abordado, constituye una forma de analizar la presencia de la literatura en la música, desde la época medieval hasta la estricta actualidad.

El primer artículo, de Gimena del Río Riande y Germán Rossi, muestra la necesidad de estudiar la lírica trovadoresca en su doble dimensión poética y musical, para lo cual es necesario tratar de reconstruir la parte musical y de performance cuando solo se ha conservado el texto. Se sirven como ejemplo de la cantiga de amigo del rey don Denis de Portugal, “Mia madre velida”. De la confluencia entre poesía y música en la Edad Media, Carlos Martínez Domingo nos lleva al Barroco para ver otro posible enfoque intermedial: el análisis de la influencia de la retórica literaria en la composición instrumental, en concreto, en la *dispositio*. Para ejemplificar esta problemática, analiza retóricamente el “Preludio” de la Suite BWV 995 de J. S. Bach.

Con Rocío Ortuño Casanova llegamos a las relaciones intermediales en la música popular contemporánea, con una figura tan relevante como Luis Eduardo Aute. En su artículo, explora el proyecto transmedia que el polifacético artista creó en su madurez, en 2012, para reconstruir sus recuerdos infantiles y elaborar el trauma de la batalla de Manila durante la II Guerra Mundial y de la posguerra: la confluencia entre literatura y música en el álbum *El niño que miraba el mar*, la simbiosis de imagen, texto y sonido en el cortometraje *El niño y el basilisco*, y la fusión entre imagen y literatura en el cómic *El niño y el basilisco*.

De la reelaboración de las experiencias de la posguerra mundial, Sabrina Riva nos muestra la capacidad de la canción para enfrentarse a la dictadura franquista en las décadas de los 60 y 70. Así, analiza las diversas relaciones de la música antifranquista con la literatura, desde sus afinidades con el folclore oral hasta su empleo de versos de poetas censurados por la dictadura para reivindicarlos y difundirlos entre la juventud. Como ejemplos de la retórica del compromiso y la performance de esta intermedialidad entre poesía y música con fines políticos, analiza tres canciones emblemáticas: “L’estaca” (1968), creación de Lluís Llach, “Para la libertad” (1972), musicalización de Miguel Hernández por Joan Manuel Serrat, y “Canto a la libertad” (1975), compuesta por José Antonio Labordeta.

¹² Véase: <https://poemas.uned.es/resultados/> [20/04/2023].

¹³ Véase: <https://poemas.uned.es/canciones/> [20/04/2023].

Antonio Portela Lopa nos introduce en el panorama pop-rock *indie* en castellano de las tres últimas décadas, para presentarnos un empleo de las relaciones entre palabra y música muy diferente al de la canción antifranquista. Así, parte del corpus de letras creadas por compositores como El Columpio Asesino, Family, Javier Corcobado, Sr. Chinarro, Nacho Vegas, Los Punsetes, Biznaga, La Casa Azul, Astrud, Hidrogenesse, Klaus&Kinski, Joe Crepúsculo, León Benavente y María Rodés para estudiarlas desde el Análisis del Discurso y la Poética y destacar sus elementos identificativos: la fonética y prosodia, el *ethos* y la creación de una comunidad discursiva que capte, descodifique y asimile las referencias culturales que se entretujan en las canciones.

Por último, Álvaro Luque Amo nos traslada del *indie* al rap y sus derivaciones actuales, el *trap* y la música urbana, desarrollados en España desde finales de los 90 hasta la actualidad. De todas las posibles intermedialidades que se pueden encontrar entre estos géneros musicales y la poesía, aborda la presencia de lo poético y la autoconfiguración de la voz poética como poeta en las letras de El Club de los Poetas Violentos, Violadores del Verso, Tote King y Nach. Después, contrasta esta búsqueda de conexiones con lo poético con la posición de rechazo a la misma que encuentra en las letras del trap de Corredores de Bloque, PXXR GVNG, o Yung Beef; y, finalmente, la reconexión de la música urbana con la poesía, especialmente a través de musicalizaciones de poemas previos, que encuentra en C. Tangana, Dellafuente y Rosalía.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMÉN, B. (2008). *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington: Indiana UP.
- BADÍA FUMAZ, R. (2022). “La poesía en la canción popular actual: hacia un modelo sistemático para su representación”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 10.2, 339-358.
- COBUSSEN, M. & NIELSEN, N. (2016). *Music and Ethics*. Abingdon / New York: Routledge.
- COOPER, L. B. (1991). *Popular Music Perspectives: Ideas, Themes, and Patterns in Contemporary Lyrics*. Bowling Green: Bowling Green State UP.
- CULLELL, D. (2018). “¿De lo bélico a lo poético? El poetry slam y su lucha feroz en defensa de la poesía”. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural* 11, 239-257.
- CULLER, J. (1982). “Leyendo como una mujer”. En *Sobre la deconstrucción: Teoría y crítica después del estructuralismo*, J. Culler, 43-61. Madrid: Cátedra.
- DE MIGUEL MARTÍNEZ, E. (2018). “Sabina canta historias (técnicas y recursos de un narrador en canciones)”. En *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poetas*, G. Laín Corona (ed.), 88-159. Madrid: Visor Libros.
- ECKSTEIN, L. (2010). *Reading Song Lyrics*. Amsterdam / New York: Rodopi.

- ERLL, A. (2010). "Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory". En *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, A. Erll & A. Nünning (eds.), 389-398. Berlin / New York: De Gruyter.
- FAST, S. & JENNEX, C., eds. (2019). *Popular Music and the Politics of Hope: Queer and Feminist Interventions*. New York: Routledge.
- FEVRY, S. (2018). "Le geste intermédial dans une cartographie des études mémorielles". *Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies* 30-31, s. p.
- FLORENCHIE, A. (2016). "Narrativa intermedial y poética de la mediación". En *Manifestaciones intermediales de la literatura hispánica en el siglo XXI*, G. Cordone y V. Béguelin-Argimón (eds.), 55-70. Madrid: Visor Libros.
- GIL GONZÁLEZ, A. J. Y PARDO, P. J. (2018). "Intermedialidad. Modelo para armar". En *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad*, A. J. Gil González y P. J. Pardo (eds.), 13-38. Binges: Orbis Tertius.
- GRANT, R. M. (2020). *Peculiar Attunements: How Affect Theory Turned Musical*. New York: Fordham UP.
- HODGKINS, J. (2013). *The Drift: Affect, Adaptation, and New Perspectives on Fidelity*. New York / London: Bloomsbury.
- HUTCHEON, L. (2013). *A Theory of Adaptation*. Abingdon / New York: Routledge.
- JURANČIČ PETEK, K. (2016). "Correlations in Structural Processing of Music Note and Speech Sound Sequences in Popular Music Writing". En *Symphony and Song: The Intersection of Words and Music*, V. Kennedy & M. Gadpaille (eds.), 252-312. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- LAÍN CORONA, G. (2021). "Joaquín Sabina: poesía, personaje y marca musical". *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas* 900, 20-23.
- LANSER, S. S. (2015). "Toward (a Queerer and) More (Feminist) Narratology". En *Narrative Theory Unbound: Queer and Feminist Interventions*, R. Warhol & S. S. Lanser (eds.), 23-42. Columbus: Ohio State UP.
- LEFEVERE, A. (1997). *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- MARTÍNEZ CANTÓN, C. I. (2012). "El auge de la nueva poesía oral. El caso del *poetry slam*". *Castilla. Estudios de Literatura* 3, 385-401.
- _____. (2022). "El verso sobre la partitura. Enfoques teóricos sobre la musicalización de poesía". *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 10.2, 409-432.
- MARTÍNEZ DOMINGO, C. (2021). "Teorías y prácticas en la comparación música-literatura: el caso de la música popular en español". *Bulletin of Contemporary Hispanic Studies* 3.1, 7-22.
- MÉCHOULAN, É. (2015). "Intermediality: An Introduction to the Arts of Transmission". *SubStance* 44.3, 3-18.
- MEELBERG, V. (2009). "Sounds Like a Story: Narrative Travelling from Literature to Music and Beyond". En *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative*

- Research*, S. Heinen & R. Sommer (eds.), 245-261. Berlin / New York: De Gruyter.
- MILDORF, J. & KINZEL, T., eds. (2016). *Audionarratology: Interfaces of Sound and Narrative*. Berlin / Boston: De Gruyter.
- MILLARD, R. (2018). "Telling Tales: A Survey of Narratological Approaches to Music". *Current Musicology* 103, 5-44.
- NATTIEZ, J.-J. & ELLIS, K. (1990). "Can One Speak of Narrativity in Music?". *Journal of the Royal Musical Association* 115.2, 240-257.
- NICHOLLS, D. (2007). "Narrative Theory as an Analytical Tool in the Study of Popular Music Texts". *Music & Letters* 88.2, 297-315.
- PAWŁOWSKA, M. (2014). "Musical narratology: An outline". En *Beyond Classical Narration. Transmedial and Unnatural Challenges*, J. Alber & P. Krogh Hansen (eds.), 197-220. Berlin / Boston: De Gruyter.
- PÉREZ-SOBRINO, P. (2018). "Cognitive Modeling and Musical Creativity". En *Expressive Minds and Artistic Creations. Studies in Cognitive Poetics*, S. Csábi (ed.), 101-128. New York: Oxford UP.
- PFISTER, M. (1994). "Concepciones de la intertextualidad". *Crerios* 31, 85-108.
- ROBINSON, J. (2007). *Deeper than Reason: Emotion and Its Role in Literature, Music, and Art*. Oxford: Clarendon Press.
- ROMERA-FIGUEROA, E. (2020). "Voiced Postmemories: Rozalén's 'Justo' as a Case Study of Singing, Performing, and Embodying Mourning in Spain". *Status Quaestionis* 18, 203-2020.
- ROMANO, M. (1991). "En torno a una canción 'diversa'". *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 1, 135-143.
- RYAN, M.-L. (2014). "Story / Worlds / Media: Tuning the Instruments of a Media-Conscious Narratology". En *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*, M.-L. Ryan & J.-N. Thon, 25-49. Lincoln: University of Nebraska Press.
- TORRES MONREAL, F. (2019). *Introducción básica a la poesía*. Madrid: Cátedra.
- ZBIBOWSKI, L. M. (2009). "Music, language, and multimodal metaphor". En *Multimodal metaphor*, C. Forceville & E. Urios-Aparisi, 359-381. Berlin / New York: De Gruyter.
- ZIEROLD, M. (2010). "Memory and Media Studies". En *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, A. Erlil & A. Nünning (eds.), 399-407. Berlin / New York: De Gruyter.



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

Fecha de recepción: 22/02/2023

Fecha de aceptación: 03/05/2023

**ESTUDIO, RECONSTRUCCIÓN MUSICAL Y PROPUESTA
DE *PERFORMANCE* DE LA CANTIGA DE AMIGO *MIA MADRE VELIDA*
(B592, V195), DEL REY DON DENIS DE PORTUGAL¹**

STUDY, MUSICAL RECONSTRUCTION, AND POSSIBLE PERFORMANCE
OF KING DON DENIS OF PORTUGAL'S *CANTIGA DE AMIGO MIA MADRE
VELIDA* (B592, V195)

Gimena del RIO RIANDE

Instituto de Investigaciones Bibliográficas y Crítica Textual (CONICET)
gdelrio@conicet.gov.ar

Germán Pablo ROSSI

Universidad de Buenos Aires
germanpablorossi@gmail.com

Resumen: Se conservan 51 cantigas del género de amigo atribuidas al rey Don Denis de Portugal en los cancioneros coloccianos. De esas 51 piezas, 8 suelen entenderse como de tipo *popularizante* o *tradicional*, dada su estructura estrófica breve —un dístico y *refrán* monóstico—, el recurso al paralelismo y su relación con la canción de mujer románica medieval. En este trabajo nos centraremos en el estudio y reconstrucción musical de una singular cantiga de amigo paralelística del rey Don Denis —*Mia madre velida* (B592, V195)— que entendemos como parte de este singular corpus. Buscaremos arrojar luz sobre los modos en los que el trabajo conjunto de la filología y la musicología nos permite entender, reconstruir musicalmente y proponer una posible *performance* trovadoresca actual para esta pieza.

Palabras clave: Cancionero. Don Denis. Cantiga de amigo. Canción de mujer. Reconstrucción filológico-musicológica.

¹ Este trabajo fue elaborado en el marco del proyecto FILO:CyT (Programa de Apoyo a la Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires) *Reis trobadors: reconstrucción filológico-musicológica de la lírica medieval románica con herramientas digitales*, dirigido por Gimena del Río Riande (CONICET), y del proyecto +PoeMAS, “MÁS POESÍA para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea”, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2021-125022NB-I00) y coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona. El tema desarrollado en el artículo fue también parte del curso *Texto y música en la lírica gallego-portuguesa medieval: edición, reconstrucción e interpretación* que los autores dictaron en las Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales, Universidad Nacional de La Plata, entre el 28 y el 30 de agosto de 2019. El proyecto *Reis Trobadors* tiene como principal objetivo comprender la doble naturaleza de la lírica medieval desde las posibilidades de reconstrucción de texto y melodía, y el análisis de la materialidad de los testimonios que habilitan una *performance* trovadoresca actual basada en interpretaciones del pasado. Más sobre *Reis Trobadors* en <http://hdlab.space/Poesia-Medieval/> [28/02/2023].

Abstract: 51 *cantigas de amigo* by King Denis of Portugal are preserved in the Coloccian songbooks. Among those 51 texts, 8 are usually understood as related to popular, popularizing or traditional songs, due to their strophic structure, the use of parallelistic poetic resources, and the thematic relationship with the medieval woman's song. In this article we focus on the study and reconstruction of the parallelistic *cantiga Mia madre velida* (B592, V195), analyzing the ways in which the joint work of philology and musicology can allow us to understand, reconstruct and propose a troubadour performance.

Keywords: Songbook. Don Denis. *Cantiga de amigo*. Woman's song. Musicological and philological reconstruction.

1. ACERCA DE LA CANTIGA DE AMIGO GALLEGO-PORTUGUESA

En líneas generales, las cantigas de amor y amigo gallego-portuguesas comparten la temática amorosa y una gran cantidad de formas métrico-estróficas². Es la voz de la enunciación —masculina para las primeras, femenina para las segundas— la que estructura estos géneros amorosos y transmite el sufrimiento o *coita* por amor que, en la mayoría de los casos, lleva a la muerte a quien trova. En cuanto a los destinatarios, si en la cantiga de amor es a la *senhor* —esa dama casada e inalcanzable— a quien se dirige el trovador, en la cantiga de amigo es al amigo o amado —un joven soltero— a quien canta la amiga, aunque podemos encontrar allí también otros interlocutores como la madre, las amigas y las hermanas (Beltrán, 1987: 9-34; Brea y Lorenzo Gradín, 1998; Meléndez Cabo y Vega, 2010).

Madres, amigas y hermanas suelen ser parte de un subcorpus del género de amigo, construido en estrofas y metros breves con rimas asonantes, muy poco frecuentes en el resto de la tradición lírica gallego-portuguesa, y donde la voz enunciativa, además de cuitas, puede también expresar sentimientos de alegría o *joi* (Newman, 1977: 64-70; Sodré, 2008). Este conjunto de cantigas, que la crítica especializada ha señalado como de tipo *popular*, *popularizante* o *tradicional* (Cohen, 2003; Lemaire, 1987: 81-184), pone en evidencia el problema del origen del género de amigo, habitado por temas y personajes de una tradición lírica anterior a la de la lírica gallego-portuguesa (Frenk, 1979) que se fusiona con sus moldes y temas.

² A grandes rasgos, puede decirse que la lírica gallego-portuguesa está compuesta por piezas de tres géneros —amor, amigo y escarnio—. La cantiga de amigo es el segundo de los géneros más representados: de las más de 1.500 piezas copiadas en los cancioneros coloccianos a los que más adelante nos referiremos alrededor de 500 pertenecen a este género. Asimismo, la presencia o ausencia de estribillo permite establecer dos formatos estróficos para estos géneros, siendo la cantiga con estribillo la más habitual en esta tradición lírica y la preferida para la composición de cantigas de amigo: un 54% de cantigas de amor, 90% de amigo y 31% de escarnio son *cantiga de refrán*, es decir, piezas con estribillo y 45% de las cantigas de amor, 10% de amigo y 69% de escarnio son *cantiga de maestría*, esto es, composiciones sin estribillo.

Una de las tantas hipótesis para el contexto de emergencia de la cantiga de amigo ha sido la que la relaciona con la *kharxa* mozárabe, dado que ambas comparten rasgos tales como el lamento de una voz femenina desgraciada en amores, el empleo de un lenguaje sencillo y repetitivo —con fórmulas paralelísticas— (Frenk, 1975) y la presencia de la figura materna o de las hermanas. No obstante, muchos investigadores prefieren entender al género en un marco panrománico, es decir, como el corpus más representativo de la llamada canción de mujer (Lorenzo Gradín, 1990).

Aunque es especialmente destacable el papel de los juglares como compositores de cantigas de amigo, ya que a ellos pertenecen la mayor parte de las composiciones conservadas, el autor más prolífico es el rey Don Denis de Portugal, a quien debemos medio centenar de piezas de este género³ que se encuentran copiadas en el *Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa* o *Colocci-Brancuti* (B) y en el *Cancionero de la Biblioteca Vaticana* (V)⁴. Entre ellas, podemos recortar unas ocho cantigas que remiten —desde su forma y contenido— a esta difusa antigua lírica tradicional más arriba mencionada (Cohen, 2013a; 2013b). Tal es el caso de la composición cuyo íncipit reza *Mia madre velida* (B592, V195). En este trabajo proponemos un estudio filológico, reconstrucción musical y posibilidades performativas de esta cantiga de amigo del rey Don Denis que, tanto por su tema —el enamoramiento, el baile—, por los personajes que nombra —la amiga, el enamorado y la madre—, por el recurso al paralelismo léxico y estructural, y por su esquema métrico-estrófico —aaB—, puede relacionarse con esta antigua lírica, aunque, como en otras ocasiones, Don Denis hibride estos motivos y formas con elementos de la lírica transpirenaica o con otros de carácter único para la lírica profana gallego-portuguesa.

2. POSIBILIDADES PARA LA RECONSTRUCCIÓN FILOLÓGICA Y MUSICAL Y PARA LA *PERFORMANCE* DE LA CANTIGA *MIA MADRE VELIDA* (B592, V195), DEL REY DON DENIS DE PORTUGAL

Acercarse a los textos líricos medievales es una tarea harto difícil: es sabido que en la Edad Media la lírica se difundía oralmente, más específicamente, era compuesta para ser cantada. La imposibilidad de reponer el momento de la *performance* del trovador, las características de su canto y las de su acompañamiento musical hace que nuestras aproximaciones queden, la gran mayoría de las veces, en el terreno de la pura

³ Como bien ha afirmado Mercedes Brea (2000), en el Cancionero del rey Don Denis encontramos un “compendio de toda la producción trobadoresca (non só peninsular, senón europea en xeral), no cal poden atoparse utilizados case todos os recursos métricos e retóricos e desenvolvidos case todos os motivos temáticos presentes na lírica medieval”.

⁴ El Cancionero del rey Don Denis está compuesto por 137 cantigas —51 de amigo, 10 de escarnio— que se conservan en estos dos códices apógrafos de carácter colectivo confeccionados en Italia entre 1525-1527, en un descriptor del siglo XVI de V —el *Cancionero de Berkeley*— y en el *Fragmento de Torre do Tombo* o *Pergamino Sharrer* (T). Este último es el único testimonio de época trobadoresca que contiene fragmentos de siete cantigas de amor de Don Denis acompañadas de notación musical. Se ha datado entre fines del siglo XIII o principios del XIV.

especulación. Y es que la voz y la música, aspectos que se inscriben en el espacio de la oralidad, son hoy aprehensibles tan solo parcialmente, a través de testimonios escritos. La lírica profana gallego-portuguesa medieval es tal vez el mejor ejemplo de este problema. Si bien para la lírica occitana y de *oïl* contamos con una gran cantidad de cancioneros musicados (Resende de Oliveira, 1994: 22), y para las *Cantigas de Santa María* (CSM) alfonsíes con cuatro cuidados cancioneros con notación melódica para la inmensa mayoría de sus más de cuatrocientas piezas⁵, el panorama es completamente distinto para las cantigas profanas gallego-portuguesas. Los mencionados apógrafos B y V son testimonios tardíos que no conservan las melodías de las cantigas y tan solo T y el *Pergamino Vindel* (N), una hoja volante de hacia fines del siglo XIII que contiene siete cantigas de amigo de Martín Codax —seis con notación melódica—, dan cuenta de la relación material texto-música. Esta pobreza en lo que hace a testimonios con notación melódica se equilibra, de algún modo, con el llamado *Arte de Trovar* gallego-portugués, que es la única —aunque fragmentaria— Poética medieval conservada. En este texto copiado al inicio de B, además de hacerse un sucinto repaso por algunos de los géneros y artificios de esta tradición lírica, se da por primera vez da nombre al procedimiento del *contrafactum*, es decir, a la sustitución de un texto lírico por otro sin un cambio sustancial en la melodía y la métrica del texto base. A esta práctica compositiva se la denomina allí *cantiga de seguir*, un género a través del cual el trovador pretendía que su obra quedase impregnada de ecos textuales y/o musicales. En palabras de Antoni Rossell:

La existencia de un público de *entendedors*, que conocería los textos y las melodías anteriores, y que sería receptivo a un discurso metapoético, aseguraba la difusión y la recepción del repertorio lírico en clave *intertextual e intermelódica* más allá de la simple lectura o audición del repertorio lírico medieval (2005: 163 [las cursivas son nuestras]).

Para lograr este efecto metapoético, el *Arte de Trovar* apela a una organización en tres niveles de dificultad compositiva —de menor a mayor— en los que el primero y el segundo explican cómo *seguir* la melodía o estructura de una cantiga o cómo puede servirse el trovador de la medida del verso y la reutilización de la o las rimas para hacer una composición nueva. El tercer nivel es el de la excelencia compositiva: en él se apela a la intermelodicidad y al efecto lúdico de las rimas, y se establece una metodología formal de reelaboración, donde el contenido puede dar lugar a un nuevo sentido en la nueva composición⁶. No obstante, la lírica gallego-portuguesa medieval muestra múltiples modos de composición que implican procedimientos intertextuales, intermelódicos e interdiscursivos (Rio Riande, 2022: 115-136) que van más allá de lo que dicta esta preceptiva y que impactan en la *performance* trovadoresca, tal y como lo expresa Alexandre Ripoll Anta:

⁵ Por una cuestión de espacio, no ahondaremos aquí en la amplia bibliografía sobre estas diferentes tradiciones líricas y sus testimonios musicados. Para la lírica occitana y de *oïl* apenas remitimos a trabajos de grandes musicólogos como Fernández De la Cuesta y Lafont (1979) o Van de Werf (1972, 1984), y para las CSM a Huseby (1999).

⁶ En muchos casos se apela a la parodia de composiciones de amor (Rio Riande, 2019: 348-360).

No contexto medieval podemos falar dunha célula formada conxuntamente polo texto literario, musical e coreográfico que, xunto co texto escénico, constituía o espectáculo trobadoresco no que ocupaba un lugar determinante o factor rítmico, en tanto que elemento común á poesía, música e danza (1987: 240).

Teniendo en consideración la pauta del *Arte de Trovar*, así como la información sobre el tema, el género y la estructura métrico-rimática de la cantiga, y las hipótesis que, desde lo musicológico, podemos establecer acerca de la altura de los sonidos, el ritmo, la textura, el timbre, la modalidad, y una posible correspondencia entre texto literario y melodía, proponemos un estudio filológico y una propuesta de reconstrucción musical que habilita una *performance* sonora y escénica (Savasta Alsina, 2015: 656-667) para la cantiga *Mia madre velida* (B592, V195), del rey Don Denis.

2.1. Forma y contenido de la cantiga

Como dijimos más arriba, ocho cantigas que se copian como parte del corpus de cincuenta y una composiciones del género de amigo del rey Don Denis pueden ser consideradas —de acuerdo a su tema y forma— como de tipo popular, popularizante o tradicional. Se trata de: *Bon dia vi amigo* (B565, V168), *Non chegou, madr', o meu amigo* (B566, V169), *De que morredes, filha, a do corpo velido?* (B567, V170), *Ai, flores, ai, flores do verde pino* (B568, V171), *Levantous' a velida* (B569, V172), *Amad' e meu amigo* (B570, V173), *Pera veer meu amigo* (B589, V192) y, la que aquí nos ocupa, *Mia madre velida* (B592, V195). Ofrecemos, para mayor claridad de lo que se expondrá a continuación, una versión crítica de su texto basada en las lecturas de los cancioneros B y V (Rio Riande, 2010: II, 1773-1182):

Mia madre velida,
voum' a la bailia
do amor.

Mia madre loada,
voum' a la bailada
do amor.

Voum' a la bailia
que fazen en vila
do amor.

[Voum' a la bailada
que fazen en casa
do amor.]⁷

⁷ La estrofa IV está ausente de B y V. Estas irregularidades se deben a pérdidas de estrofas en el proceso de transmisión textual, dado el carácter repetitivo y paralelístico de la composición, que favorece, de alguna manera, el error por *homoioteleuton* de parte del copista.

Que fazen en vila
do que eu ben quería
do amor.

Que fazen en casa
do que eu muit' amava
do amor.

Do que eu ben quería,
chamarm' an garrida
do amor.

Do que eu muit' amava,
chamarm' an perjurada
do amor.

El esquema rimático de la cantiga —*aaB*—, basado en dísticos y estribillo monóstico, es uno de los más utilizados en estas cantigas de amigo vinculadas a la antigua lírica tradicional⁸ y se refuerza en la pieza con el recurso al paralelismo léxico y estructural del *leixa-pren*⁹. La asonancia de las rimas —intercaladas bajo el artificio de las *coblas alternas* entre coplas pares e impares como -i~a y -a~a para los versos *a*— intensifica la estructura repetitiva y paralelística de la cantiga y el elemento tradicional o popular.

Ante este panorama podríamos pensar que esta es una simple cantiga que busca imitar la forma de la antigua lírica hispánica o románica. No obstante, como en otras ocasiones (Rio Riande, 2017: 348-360), Don Denis juega con las tradiciones líricas románicas, hibridando motivos e invirtiendo tópicos. Así, por un lado, encontramos en esta pieza un original uso de adjetivos como *velida* —‘bella, hermosa’— y *loada* —‘loada por su belleza’—, que habitualmente definen a la joven que canta en el género de amigo, aquí aplicados a la madre¹⁰. De la mano de ello, los adjetivos que describen a la amiga —*garrida* y *perjurada*— también se alejan del vocabulario de la cantiga de amigo. Con respecto al primero, ha de destacarse que solo es utilizado en los cancioneros profanos gallego-portugueses por Don Denis en esta composición. De forma similar, *perjurada* solo se documenta en esta pieza y en *A dona fremosa do Soveral* (B1351, V958), de Lopo

⁸ El esquema *aaB* se utiliza en un 20% de las cantigas de amigo y en cinco de las ocho cantigas paralelísticas del rey Don Denis (Cohen, 2003). De acuerdo con Tavani (1967: 26, 137), el esquema métrico-rimático de la pieza es *a5' a5' B3*, y es idéntico al de la cantiga de amigo *Enas verdes ervas* (B1189, V794), de Pero Meogo.

⁹ El artificio del *leixa-pren* se construye a través de estrofas encadenadas de dos en dos. Unas 105 composiciones de los cancioneros gallego-portugueses lo utilizan. Las cantigas con *leixa-pren* retoman, como primer verso de las estrofas tercera y cuarta, los segundos versos de las estrofas primera y segunda. Como decíamos en la nota siete, la repetición de estrofas da muchas veces lugar a despistes y errores de copia, tal como sucede en la cuarta estrofa de esta cantiga.

¹⁰ Solo en esta y otras siete cantigas de amigo el adjetivo *velida* define a la madre. El adjetivo *loada* solo se documenta para la madre en esta pieza y en *Madr', enviouvolu meu amigo* (B1241, V846) de Martin de Padrozelos.

Liáns, aplicado a la amiga. Se trata de un adjetivo que suele en este género definir al enamorado infiel, ya que el verbo *perjurar* remitiría a la persona que falta a su juramento.

Pero no solo los adjetivos que definen a la madre y a la amiga resultan algo ajenos a su uso en la lírica profana gallego-portuguesa, al igual que *garrida*, el término *bailia* tampoco vuelve a documentarse en ninguna otra cantiga¹¹. Se trata de un término francés que tiene la acepción de administración de un reino o “bailli, gouverneur” (Bloch-Wartburg, 1968: 53). De este modo, la *bailia do amor* podría comprenderse como la jurisdicción, territorio, o lugar del amor, sentido que encontraríamos también en *vila*, un término que se utiliza asimismo tanto en textos occitanos como en gallego-portugueses, aunque en esta última solo adquiriera una connotación positiva en el género de amigo, donde es parte de los espacios donde se mueven los enamorados en este género¹². Y siguiendo a Couceiro (1991), podríamos relacionar este último término con otro utilizado en la pieza de Don Denis, *casa*. El profesor gallego recuerda que el sentido arcaico de *vila*, que funcionó hasta el siglo XII, fue el de ‘casa’, acepción que también recoge Covarrubias para el vocablo *villa*:

Es propiamente, y en rigor, la casería o quinta que está en el campo a do consiste la labrança de la tierra del señor y la cosecha a do se recogen los que la labran, con sus ganados, y tienen su viuienda apartada de las demás caserías (Alvar-Nieto, 2008).

En esta cadena de significados, la palabra *bailada* parece alejarse de las definiciones sobre los diferentes espacios —la jurisdicción, la villa, el caserío— y relacionarse con la forma provenzal del término *bailia* —baile— o con la etimología del verbo bailar. Cabe recordar que, como bien destaca Méndez Ferrín (1966: 202), el origen del verbo *bailar* es bastante incierto y puede ser entendido como un cruce con el provenzal antiguo *balar* o como préstamo del francés (García-Sabell Tormo, 1991: 59-60). No descartamos, consecuentemente, un simple juego sonoro entre *bailia* y *bailada*, que cobraría aún más sentido en la oralidad performativa de la cantiga y gracias a la estructura paralelística de la pieza, que impone la repetición de una idea en cada estrofa con mínimas variaciones (Jensen, 1978: 55).

Es interesante destacar que motivo del baile se documenta en varias cantigas de amigo de tipo paralelístico: esta pieza de Don Denis, *Bailade, oge, ai, filha, que prazer vejades* (B881, V464) y *Bailemos nós ja todas tres, ai, amigas* (B879, V462) de Airas Nunez, *Bailemos agora, por Deus, ai, velidas* (B1158bis, V761) de Joan Zorro, *Pois nossas madres van a San Simon* (B735, V336) de Pero Viviaez y el *lai* anónimo *O Marot aja*

¹¹ Sorprendentemente los términos *garrida* y *bailia* se documentan en el cancionero del rey Don Denis y en el corpus alfonsí de las CSM. Aunque no podemos hablar de una intertextualidad consciente, llama la atención este uso compartido de vocablos entre los corpus de los dos reyes poetas que son además abuelo y nieto (Rio Riande, 2022: 115-136).

¹² En las cantigas de escarnio funciona como un lugar opuesto a la corte. Nótese que, por ejemplo, en la cantiga *Dun tal ricome vos quero contar* (B1633, V1167) de Pero da Ponte un *rico-ome* entra en la *vila*, un lugar ajeno a su posición social, y se transforma en una mala persona: “pois o ricome na *vila* entrou / [...] / nunca maa careza entrou i, / mentr’ o ricome na corte morou”.

mal-grado (B2, L2), además de en la rúbrica de la cantiga de seguir *Eu convidei un prelado a jantar, se ben me venha* (B1452, V1062) de Joan de Gaia que dice “Esta cantiga foi seguida per ña *bailada* que diz”. Sin embargo, el término *bailada* se registra tan solo en esta última rúbrica, en el *lai* anónimo, en la primera cantiga de Airas Nunez y en la de Don Denis. En las dos primeras, parecería remitir a una modalidad compositiva semejante a la *ballata* occitana y al *virelai* y *rondeau* francés, que consiste en una cantiga con estribillo inicial, cuerpo en el que se repite uno de los versos del *refrán*, y retorno del estribillo en el cierre¹³. Por el contrario, en la primera de las cantigas de Airas Nunez y en esta de Don Denis el término *bailada* parece referirse exclusivamente a la danza (Brea, 1998). En síntesis, a pesar de que desde lo formal la cantiga de Don Denis parece alinearse con la estructura rimática de la lírica popular o tradicional hispánica y con los elementos típicos de las cantigas de amigo paralelísticas, encontramos en ella diferentes juegos semánticos y fonéticos que hacen de ella una composición de carácter singular que podríamos situar en un marco panrománico más difuso.

2.2. Una posible reconstrucción musical

No han sido pocos los especialistas que han defendido que el principio de la isometría versal es inaplicable a las cantigas paralelísticas gallego-portuguesas, dada su versificación acentual (Ferreira da Cunha, 1961: 78; Ferreira, 1986: 173; Prieto Alonso, 1991). Sin embargo, la cantiga que aquí estudiamos presenta una sistemática regularidad silábica que se acompaña de una total regularidad rítmica y una sintaxis iterativa, gracias al recurso del encabalgamiento versal (Ripoll Anta, 1987: 353-356). Esta regularidad silábica y rítmica, sumada a las características rimáticas y de contenido de la cantiga, nos sitúa ante una pieza singular, que parece no querer una definición estricta para sí misma: si desde su estructura métrico-estrófico y rimática parece ser una cantiga de tipo popular o tradicional, desde lo versal y lo rítmico, y desde la construcción de los personajes y temas, parece moverse a una zona mucho más indefinida. Por ende, para el proceso de reconstrucción musical decidimos trabajar a partir de una fuente peninsular y en gallego-portugués que, si bien presenta una total regularidad silábica y rítmica, solo la estrofa de cierre de la cantiga posee la misma forma rimática de la cantiga de Don Denis —aaB—. Se trata de *Por nós, Virgen Madre* (CSM 250), que forma parte de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X¹⁴. Es decir, trabajamos desde un lugar de reconstrucción musical no

¹³ En los cancioneros gallego-portugueses apenas podemos detectar una cantiga con esta forma en una pieza que, sorprendentemente, pertenece al género de amigo, *Anda triste o meu amigo* (B694, V295) de Estevan Reimondo. Este esquema es utilizado principalmente en cantigas de escarnio y en las CSM 41, 120, 143, 279 y 308, por lo que se considera que su empleo se liga preferentemente a la corte alfonsí. Para Ferreira (2013: 49) la forma musical de estas piezas sería la del rondel francés. De las 414 melodías existentes 19 presentan esta estructura, a las cinco ya mencionadas se sumarían las CSM 61, 66, 74, 80, 86, 87, 107, 111, 114, 133, 168, 287, 299 y 362.

¹⁴ El esquema aaB apenas se documenta en otras tres cantigas marianas alfonsíes (CSM 422, 160 y 260). Según Ferreira (2013: 49), la CSM 250 tiene la forma musical de “cantiga de refrão terminal”, es decir, la estructura paralelística es similar a la de la cantiga de Don Denis, solo que utiliza *refrán* intercalar.

directamente relacionado con los tres niveles del *Arte de trovar* gallego-portugués ni con una definición estricta de *contrafactum*.

A continuación, presentamos la transcripción de la estructura melódica de la CSM 250 (Anglés, 1958: 277)¹⁵ con el texto alfonsí (Mettmann, 1986: 349):

Figura 1. Transcripción de la estructura melódica de la CSM 250 con los tipos de frase¹⁶.

Como puede apreciarse en la figura 1, la melodía de la cantiga alfonsí cubre el rango de una sexta entre el *Fa* y el *re*¹⁷, culminando en la nota *si*, que cumpliría el rol de *finalis*. El material melódico que se presenta puede organizarse alrededor de tres frases —una para cada uno de los primeros tres versos musicalizados— que a su vez se identifican con dos tipos de identidades melódicas¹⁸: a y b¹⁹. Los dos primeros versos tienen tres de sus sílabas musicalizadas con una nota —relación silábica— y tres con tres sonidos

¹⁵ Tomada de Anglés (1958: 277) pero en este caso con la supresión de los valores rítmicos que propone dado que lo cotejé con la notación del manuscrito E nos parece acertado en el aspecto melódico.

¹⁶ La frase A' está marcada con mayúsculas porque es el estribillo de la pieza.

¹⁷ Los nombres de las notas ubicadas entre el *la* del segundo espacio de la clave de sol y el *fa* de la quinta línea aparecen en el texto escritos en minúscula mientras que las notas inferiores a ese *la* son nombradas con mayúscula inicial.

¹⁸ Entendemos por identidad melódica la combinatoria específica de alturas musicales (notas) desarrollada en una línea temporal. Según el orden de aparición en las piezas a comparar se les asignará una letra minúscula y en la medida que se repitan con algún tipo de modificación (agregado, omisión, repetición o sustitución de notas o intervalos) que no altere significativamente su direccionalidad, contorno o identificación auditiva se le agregará un signo que según su cantidad indicará el número de variante: ', ', ', ', etc.

¹⁹ Si bien Anglés (1958: 277) propone tres identidades melódicas diferentes, consideramos que su tercer tipo es una variante del primero.

—relación neumática—²⁰. El tercer verso presenta dos sílabas en relación silábica y cuatro en neumática. La primera frase (del tipo a) cubre apenas una cuarta iniciando en la nota *re* y culminado en la nota *si*, y de las doce notas que aparecen cuatro son *si* y cuatro *re*, generando una breve y aparente cuerda melódica sobre *si* —bordado por *do* y *la*— y otra sobre *re* —bordado con *do*—.

La segunda frase (del tipo b) cubre un ámbito de sexta iniciando con las mismas dos notas que la primera frase, pero con un desarrollo posterior diferente que culmina en la nota *Fa* pasando en cuatro oportunidades por la nota *si*. La tercera frase es del tipo a pero con la interesante variante de iniciar con el movimiento ascendente *Sol-la-si-do* que la emparenta con la fórmula de entonación de los tonos salmódicos de los modos 3 y 6. La pieza ha sido atribuida, primero por Huseby (1982: 295) y luego por Colantuono (2012: 625), a un modo *deuterus* transportado (*transpositio*) sobre la nota *la*. Así y todo, más allá de la atribución modal propuesta por estos musicólogos, es interesante observar la presencia de fragmentos de la melodía emparentados con diferentes fórmulas de entonación salmódica y otros materiales melódicos relacionados con las frases melismáticas denominadas *neumae*²¹, como puede verse en la figura 2:

Figure 2 consists of five staves of musical notation, each with a different color-coded box highlighting specific melodic elements. The staves are labeled as follows:

- Staff (a):** Red box highlighting a sequence of notes. Labels: "Tono salmódico modo 7", "Por nos, Vir - - gen Tono salmódico modo 8 Ma - - dre,".
- Staff (b):** Blue box and orange box highlighting different segments. Labels: "ro - ga Deus, teu Pa - - dre", "Tono salmódico modo 8", "Neuma modo 5".
- Staff (A'):** Red box highlighting a sequence of notes. Labels: "Entonación", "Tenor y flexa", "Mediante", "e Fill' e a - - mi - - go".
- Staff (b):** Purple box highlighting a sequence of notes. Labels: "transpuesto", "ro - ga Deus, teu Pa - - dre", "Tono salmódico modo 3".
- Staff (A'):** Green box highlighting a sequence of notes. Labels: "Entonación", "Tenor y flexa", "Mediante", "Nota de terminación", "[e Fill' e a - - mi - - go]".

Figura 2. Transcripción de la estructura melódica de la CSM 250 con los elementos compartidos con los tonos salmódicos y *neumae*.

²⁰ La relación entre la cantidad de notas por sílaba denominada neumática generalmente implica de dos a cinco sonidos que se articulan juntos.

²¹ En algunos manuscritos medievales, especialmente en los tonarios, aparecen a continuación de la fórmula de entonación de cada modo —*enechemata*— y junto con los versos nemotécnicos latinos aparecen largas frases melismáticas denominadas *neumae* (Berger, 2005).

En la primera frase y en particular en su variante de la tercera el comportamiento melódico parece emparentado con diseño del *tertius tonus* (modo 3) y del *octavus tonus* (modo 8) que se utilizan para la recitación litúrgica de los salmos durante los oficios litúrgicos²². La relación se da en la entonación —frase A’—, en la llegada al tenor —la nota do para ambos modos—, en utilización de la *flexa* y la *mediante*. Pero es importante marcar que no se percibe una repercusión continua sobre la nota *do*²³ y en cambio se destaca la presencia de la nota *si* hasta el punto de cerrar la frase en ella. Esta última situación sumada a ciertos materiales melódicos de la segunda frase que podrían vincularse con la parte central del *neuma*²⁴ del modo 4 transpuesto a la nota *si* como *finalis*, colaboran para sostener en cierta medida la atribución modal²⁵. En la segunda frase —b— pueden observarse, por un lado, una vinculación algo lejana con el tono salmódico del modo 7 (*septimus tonus*), dada su entonación bordando la nota *re*, y por otro, con parte del *neuma* del modo 5, por su estructura melódica y su finalización en Fa (*finalis* del modo 5).

Aparte de la clasificación modal, es fundamental dar cuenta del comportamiento melódico concreto de la pieza, a fin de elaborar estrategias en vistas a una posible *performance*. Trasladando aquí lo que plantea Ferreira (2018: 10-11) para algunas de las melodías de Martin Codax, dado el ámbito acotado —que se da particularmente en nuestro caso en la frase a—, la forma repetitiva de la melodía —dos tipos melódicos que se repiten para musicalizar cinco versos de la CSM 250—, y las fórmulas comunes con la entonación salmódica asociadas a los modos 3 y 8 —que aparecen en las frases a y A’—, podría relacionarse la estructura musical de la CSM 250 con una de tipo juglaresco o popular.

Ya descritas las características melódicas de la CSM 250, es entonces posible articular ese material sobre la cantiga de Don Denis, suprimiendo las dos últimas frases b y B’. La reestructuración que proponemos podría esquematizarse de la siguiente manera:

²² Una fórmula salmódica está compuesta de diferentes partes: *initium* o entonación —son las notas iniciales que unen con la cuerda recitativa—, tenor —la nota que se repite a manera de cuerda recitativa— y cadencias: *flexa* —movimiento descendente que aparece en el primer hemistiquio—, *mediatio* o mediante —cadencia que aparece a la mitad del versículo— y *terminatio* o terminación —cadencia que marca al final del versículo—.

²³ Son numerosas y estudiadas las vinculaciones entre los repertorios litúrgicos y las cantigas alfonsíes en relación al aspecto melódico. Remitimos aquí a Huseby (1982 y 1987), Colantuono (2012), Ferreira (2018) y Rossell (2001 y 2005), entre otros.

²⁴ Las versiones utilizadas para la comparación están tomadas de Marini (2017).

²⁵ Sobre la *transformatio* en las CSM, véase Huseby (1990).

CSM 250	Verso	1	2	3	4	[5] ²⁶
	Identidad melódica	a	B	A'	b	[B']
<i>Mia madre velida</i>	Verso	1	2	3	-	-
	Identidad melódica	a	B	A'	-	-

Tabla 1. Reestructuración de la melodía de la CSM 250 aplicada a *Mia madre velida* (B592, V195).

a
 Por nos, Vir - - gen Ma - - dre,
 Mia ma - - dre ve - li - - da,

b
 ro - ga Deus, teu Pa - - dre
 vou - m'a la bai - li - - a

A'
 e Fill' e a - - mi - - go
 do a - - mor

b
 ro - ga Deus, teu Pa - - dre

A' [e Fill' e a - - mi - - go]

Figura 3. Transcripción de la estructura melódica de la CSM 250 con el texto alfonsí y el de *Mia madre velida* (B592, V195).

Es posible observar en la figura 3 los cambios que se han operado en la articulación entre las sílabas y las notas, tendientes a producir una mejor comprensión de los términos que conforman los versos de la cantiga de Don Denis. Como parte de este trabajo, presentamos, a continuación, nuestra posible reconstrucción musical de la cantiga de Don Denis, elaborada a partir de la pieza alfonsí, con su texto completo y con la incorporación de valores medidos a las notas²⁷:

²⁶ Según Anglés (1958: 277) y Mettmann (1986: 349), se repetiría esta frase a pesar de no aparecer copiada.

²⁷ En el manuscrito E la notación melódica de la CSM 250 se copia utilizando grafías de longa —figura cuadrada con plica inferior—, de breve —figura cuadrada—, diversos tipos de ligaduras —escrituras de notas hechas en un trazo continuo que involucran varias grafías— y plica —raya hacia arriba o hacia abajo

a

Mia ma - - dre ve - li - - da,
Mia ma - - dre lo - a - - da,
Vou - - m'a la bai - li - - a,
Vou - - m'a la bai - la - - da,

b

vou - m'a la bai - - li - - a,
vou - m'a la bai - la - - da,
que - fa - - zen en - vi - - la,
que - fa - - zen en - ca - - sa

A'

do a - - mor
do a - - mor
do a - - mor
do a - - mor

a

Que - fa - - zen en - vi - - la,
Que - fa - - zen en - ca - - sa,
Do - que - eu ben que - ri - - a,
Do - que - eu muit' a - ma - - va,

b

do - que - eu ben que - ri - - a
do - que - eu muit' a - ma - - va,
cha - mar - - m'an ga - rri - - da,
cha - mar - - m'an per - ju - ra - - da,

A'

do a - - mor
do a - - mor
do a - - mor
do a - - mor

Figura 4. Reconstrucción musical de la cantiga *Mia madre velida* (B592, V195).

Puede observarse que esta propuesta de reconstrucción musical de la cantiga de Don Denis no sigue, como decíamos más arriba, de forma estricta los diferentes niveles del *Arte de Trovar*; es decir, no se propone un *contrafactum* ortodoxo, tal y como lo hemos hecho en otras ocasiones (Rio Riande y Rossi, 2015a: 89-118, 2015b: 86-99). Ello obedece a que esta reconstrucción musical, que se logra a partir de la adaptación de la CSM 250, busca no opacar las particularidades de la pieza, dejando a la luz las

añadida a notas sueltas o a la última nota de una ligadura—. Tanto el trabajo de Higinio Angles (1958) como la transcripción de Roberto Pla (2001) interpretan dichas grafías como valores mensurales (con duración de medida temporal). Trabajos como los de Ferreira (2014), Elmes (2014) y Cunningham (2000) proponen también lecturas medidas de los signos notacionales de las CSM, arribando a otro tipo de resultados en sus transcripciones. Para el caso de nuestra reconstrucción musical hemos optado por reforzar el trasfondo rítmico del pie de duración: larga —*longa*— / corta —breve— (troqueo), con subdivisiones para en caso de las sílabas con neumas, el cual aparece propuesto en cierta medida en la interpretación mensual de notación de la CSM 250.

dificultades que encontramos a la hora de clasificarla como una simple cantiga de amigo de carácter popular, popularizante o tradicionalista²⁸.

2.3. Hacia una posible *performance* musical y escénica de la cantiga

El desarrollo de un proceso de *performance* en nuestros días implica completar una serie de ausencias relacionadas con la textualidad de la cantiga, así como cuestiones musicales inherentes a la ejecución de la pieza y la gestualidad de los ejecutantes (Rossell, 2017: 109-124). El estudio filológico y la reconstrucción musical constituyen una primera etapa en nuestra investigación, que busca aportar una serie de datos a fin de completar algunos de estos vacíos y colaborar con los intérpretes que se asumen como reconstructores sonoros o bien como ejecutantes. Una observación crítica de fuentes secundarias —literarias, iconográficas y etnográficas— y una problematización de la construcción del sonido del pasado en el presente, como parte del fenómeno del *Revival Early Music*, resultan inevitables en este proceso²⁹.

Una de las cuestiones a reflexionar y decidir al momento de ejecutar la cantiga es la relacionada con el espacio de la *performance* escénica. La presencia de vocabulario vinculado con la danza, acompañado de la forma breve con estribillo de la cantiga de Don Denis, nos lleva indefectiblemente a hipotizar sobre una *performance* en el ámbito escénico que podría incluir una coreografía. El problema es que contamos apenas con un reducido corpus de danzas medievales instrumentales conservadas con su notación musical que se transmiten, en su mayoría, en fuentes francesas del siglo XIII o en testimonios italianos del siglo XIV³⁰.

Es importante notar que en casi todas estas composiciones definidas como danzas aparecen combinaciones o patrones rítmicos que se suelen repetir a lo largo de la pieza —en algunos casos muy ornamentados— y que suelen presentar estructuras pareadas de melodías que culminan con finales abiertos y cerrados alternados. Estas características posibilitarían, sin duda, ciertos anclajes para un desarrollo coreográfico. En el caso de los mencionados *virelai* o *rondeau*, suelen ser frecuentes ciertas redundancias de materiales melódicos que se combinan en el texto seguramente para marcar pautas para desplazamientos corporales. Finalmente, en el ámbito peninsular resultan destacables las

²⁸ Fernández de la Cuesta (2009) aporta interesantes apreciaciones sobre la indiferencia entre música culta y popular en la Edad Media. Puede escucharse esta reconstrucción de la cantiga en: <https://bit.ly/miamadrevelida> [28/02/2023].

²⁹ Véase Duffin (2000), Rossi (2012 y 2013), Leech-Wilkinson (2002).

³⁰ Estas danzas se encuentran copiadas sin indicaciones acerca de con qué instrumentos deberían ejecutarse y sin un texto que acompañe la melodía. En algunos testimonios franceses son rubricadas como *estampie* y en algunas fuentes italianas como *istampitta*. Este término se encuentra ya en el tratado *Ars Musicae* de Johannes de Grocheio como *stantipedis* junto con descripciones y explicaciones de varios tipos de danzas pero sin ejemplos musicales de estas (Dronke, 1995: 249). Existe también una única estampida occitana con texto y música: *Kalenda Maya* de Rimbaut de Vaqueiras. De las 46 piezas que Timothy McGee compila en su libro *Medieval Instrumental Dances* (1989), la mayoría no tiene una denominación asociada a la danza pero contiene elementos musicales asociados a estas prácticas.

anotaciones en catalán vulgar y latín que anteceden a la copia de la notación melódica de determinadas piezas del *Llibre Vermell* de Montserrat que las describen como danzas en ronda (Gómez Muntané, 1990: 20)³¹. La forma *virelai* que estas tienen proporciona una redundancia textual y melódica muy compatible con una *performance* de participación coral en los estribillos y baile en círculo. Así, aunque para la bailada gallego-portuguesa carecemos de información acerca de su sonoridad o posibilidades coreográficas, y más allá de que, como se afirmó en líneas precedentes, no estamos ante una bailada, siguiendo estos ejemplos, y con el fin de completar este abordaje filológico y musical con un trabajo performativo, proponemos describir las pautas de ejecución de una versión interpretativa realizada en vivo por el ensamble *Labor Intus* durante los conciertos realizados en la ciudad de Buenos Aires entre 2016 y 2018³²:

Sección	Pautas de ejecución	Texto lírico
Preludio (introducción)	Entrada de la cítola marcando rítmicamente el pie ternario + Entrada de la flauta de pico: improvisación + melodía instrumental y entrada de la percusión (<i>pandeiro cuadrado</i> y <i>cunchas</i>) + Corte + Entrada de la zanfona: melodía instrumental + Corte	
Copla 1 Refrán 1	Canta voz solista femenina acompañada con cítola (pedales y melodía ornamentada), <i>pandeiro cuadrado</i> y <i>cunchas</i> + Pedal vocal femenino —articulando el texto— Repetición del texto en respuesta coral grupal + Zanfona y <i>pandeiro</i> + Corte	Mia madre velida, voum' a la bailia do amor [do amor]
Copla 2 Refran 2	Canta voz solista femenina acompañada con cítola (pedales y melodía ornamentada), <i>pandeiro cuadrado</i> y <i>cunchas</i> + Pedal vocal femenino Repetición del texto en respuesta coral grupal + Zanfona y <i>pandeiro</i> + Corte	Mia madre loada, voum' a la bailada do amor [do amor]
Interludio 1	Frase final instrumental con la flauta de pico + Corte	

³¹ Precediendo a la copia de la música de *Stella splendens* aparece anotada la frase “Sequitur alia cantilena omni dulcedine plena eiusdem Domine nostre, ad tripudium rotundum”. En el caso de *Los set gotxs* se escribe “Ballada dels goytxs de Nostre Dona en vulgar cathallan, a ball redon” y para *Cuncti simus concanentes* y *Polorum regina* se escribe simplemente “A ball redon” (Gómez Muntané, 1990: 20-25).

³² Ensamble dirigido por Germán Pablo Rossi e integrado por Eleonora Wachsmann, Ana Clara Cejas, Matías Albornoz, Helena Cánepa y Nahuel Villegas Fuentes que es parte de las actividades del proyecto *Reis Trobadors*.

Copla 3 Refrán 3	Canta voz solista femenina acompañada con cítola (pedales y melodía ornamentada), <i>pandeiro cuadrado</i> y <i>cunchas</i> + Pedal vocal femenino Repetición del texto en respuesta coral grupal + Zanfona y <i>pandeiro</i> + Corte	Voum' a la bailia que fazen en vila do amor [do amor]
Copla 4 Refrán 4	Canta voz solista femenina acompañada con cítola (pedales y melodía ornamentada), <i>pandeiro cuadrado</i> y <i>cunchas</i> + Pedal vocal femenino Repetición del texto en respuesta coral grupal + Zanfona y <i>pandeiro</i> + Corte	Voum' a la bailada que fazen en casa do amor [do amor]
Interludio 2	Improvisación y frase final instrumental con la flauta de pico + Corte	
Copla 5 Refrán 5 Copla 6 Refrán 6	Silencio: instrumentos melódicos y <i>pandeiro</i> + solo: palmas y <i>cunchas</i> + Canto grupal femenino	Que fazen en vila do que eu ben queria, do amor. Que fazen en casa do que eu muit' amava, do amor.
Interludio 3	Frase final instrumental con flauta y zanfona + Corte	
Copla 7 Refrán 7	Canta voz solista femenina acompañada con cítola (pedales y melodía ornamentada), <i>pandeiro cuadrado</i> y <i>cunchas</i> + Pedal vocal femenino Repetición del texto en respuesta coral grupal + Zanfona y <i>pandeiro</i> + Corte	Do que eu ben queria, chamarm' an garrida do amor [do amor]
Copla 8 Refrán 8	Canta voz solista femenina. Acompañada con cítola (pedales y melodía ornamentada), <i>pandeiro cuadrado</i> y <i>cunchas</i> + Pedal vocal femenino Repetición del texto en respuesta coral grupal + Zanfona y <i>pandeiro</i> + Corte	Do que eu muit' amava, chamarm' an perjurada do amor [do amor]
Interludio 4	Improvisación y frase final instrumental con la flauta de pico + Corte	
Coda (cierre): Danza instrumental	Se acelera el pulso. Entrada del <i>pandeiro cuadrado</i> vuelta melodía Una vuelta improvisación de la flauta + todos responden con la melodía	

elaborada con la melodía	Una vuelta improvisación de la zanfona + todos responden con la melodía Una vuelta melodía tocada por todos + Final en corte	
---------------------------------	---	--

Tabla 2. Esquema de instrumentación y estructura de la cantiga *Mia madre velida* (B592, V195) en versión del ensamble *Labor Intus*.

Para dotar de sonido y corporeidad el trabajo académico previo se han debido tomar tanto decisiones amparadas en investigaciones musicológicas como otras meramente musicales pero indispensables para obtener un resultado concreto. Pasamos a detallar brevemente algunas de ellas:

- Realizar una ejecución vocal femenina para las coplas y grupal para el estribillo, incluso repitiendo el estribillo en canto colectivo —mujeres y hombres— generando una alternancia de tipo “responsorial” documentado en piezas de tipo de danza del repertorio medieval³³ y de música tradicional o folklórica ibérica.
- Complementar la ejecución vocal utilizando instrumentos, tomando en consideración las descripciones de actividades performativas testimoniadas en las fuentes iconográficas, literarias y en los propios tratados musicales medievales³⁴. Se utilizaron para tal fin una cítola, una zanfona y una flauta de pico que en este caso son instrumentos reconstruidos por luthiers en base a los testimonios iconográficos aplicando procedimientos de arqueología experimental y etnoarqueología. Complementariamente, se ejecutaron instrumentos de percusión supervivientes en el uso folklórico —similares a los presentes en los testimonios iconográficos— como *pandeiro quadrado* o idiófonos, como las palmas o *cunchas* —estos últimos instrumentos de percusión son utilizados en la música tradicional gallega— (Molina, 2010).
- Incorporar secciones instrumentales intercaladas entre las partes cantadas³⁵ de los textos donde se improvise material melódico consonante con el material melódico de la pieza y los procedimientos melódicos presentes en los corpus monódicos gallego-portugués, occitano y francés. Por ejemplo, *Johannes de Grocheio* plantea en su *Ars Musicae* que cuando los tañedores de fídula tocan una cantilena terminan con una improvisación, a la que llaman *modus*³⁶.
- Transportar la melodía a una altura redituable para el registro de los cantantes y los instrumentos participantes, tal como suele hacerse en la música tradicional, y

³³ Si bien corresponde al ámbito francés, el estudio de Mullaly (2011) sobre la *carole* testimonia una serie de informaciones plausibles de ser adaptadas a la *performance* de la cantiga dionisina.

³⁴ Véase Duffin (2000), Page Mullaly (2011) y Molina (2015).

³⁵ En la versión que presentamos se cierra la interpretación con una danza elaborada con la melodía que fue cantada siguiendo los procedimientos descritos por *Johannes de Grocheio* para las *stantipedis* (McGee, 1989).

³⁶ Véase Page Mullaly (2011), Duffin (2000) y Marino (2017).

utilizar temperamento pitagórico para los cantantes e instrumentistas —sobre todo en los intervalos perfectos—, tal como lo proponen los tratados medievales (Duffin, 2000).

3. A MODO DE CONCLUSIÓN

Como propone Leo Treitler (2004), la interpretación histórica de la música implica entenderla en cuanto a su *preteridad* y su *presentidad*, ya que el sonido de nuestra reconstrucción debe encontrar sentido al desarrollarse en un contexto situacional contemporáneo. Es imposible escapar a esta paradoja de *presentidad* y *preteridad*: cuando desde el presente se intenta estudiar, reconstruir, restaurar, interpretar o versionar el repertorio lírico profano gallego-portugués desde sus fuentes, nos encontramos con una serie de vacíos que, en la medida en la que involucran a elementos inherentes a la producción sonora o a la ejecución en sí misma, nos es imposible sostener sin acudir a hipótesis que nos permitan trabajar comparativamente³⁷. Por lo tanto, debemos completar esas ausencias proponiendo diferentes hipótesis de reconstrucción filológica, musicológica, musical, sonora o performativa. Estos agregados pueden tomarse de fuentes primarias, secundarias o bien constituir anacronismos que permiten una mejor comprensión desde el presente del patrimonio cultural del pasado (Leech-Wilkinson, 2002). A decir de Carlos Villanueva, la voluntad de volver al pasado implica una reconstrucción cuasi arqueológica donde, en este caso, el medievalista

asume su condición de viajero en el tiempo y acepta la inevitable situación de instalarse sin equívocos en el presente. El acto de interpretar —nunca mejor dicho—, una vez se han introducido los correspondientes datos, ya es un acto que pertenece al presente, un gesto único que se sitúa en el terreno de lo relativo. Hay, pues, que ver esta reconstrucción como una especie de *restauración* en la que hay que jerarquizar muchas hipótesis, según su mayor grado de medievalidad o de modernidad (Villanueva, 1998:1).

En el caso de la cantiga que aquí nos ocupó, el estudio y la reconstrucción filológica y musical, así como la propuesta de *performance* sonora y escénica buscaron partir de una hipótesis científica basada en las fuentes primarias de la pieza —los cancioneros B y V, que nos permiten trabajar sobre un texto fiable—, para movernos, como dice Villanueva, a un terreno más relativo o inferencial donde comparamos y contrastamos materiales peninsulares o románicos que, a su vez, nos habilitan a completar la información melódica. Si bien, a medida que completamos esos vacíos y nos acercamos a una *performance* sonora y, principalmente, escénica, el trabajo científico decrece y la reconstrucción hipotética abrevia, creemos que el método sobre el que se basa nuestro

³⁷ Esta situación se plantea en mayor o menor medida ante cualquier interpretación musical pero cobra especial peso en el caso de la denominada Música Antigua —*Early Music*— y en particular de los repertorios de monodia secular medieval.

trabajo tiene la suficiente solidez para, al menos, acercar al público actual lo que en las cortes medievales se vivía como un espectáculo trovadoresco.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVAR EZQUERRA, M. Y NIETO JIMÉNEZ, L. (2007). *Nuevo Tesoro Lexicográfico del Español*. Madrid: Arco / Libros, 8 vols.
- ANGLÉS, H. (1958). *La música de las cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio. Tomo III.1*. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona / Biblioteca Central.
- BELTRÁN, V. (1987). *Canción de mujer, cantiga de amigo*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- BERGER, A. M. B. (2005). *Medieval Music and the Art of Memory*. Berkeley: University of California Press.
- BLOCH, O. y VON WARTBURG, W. (1968). *Dictionnaire étymologique de la langue française*. Paris: Presses Universitaires de France.
- BREA, M. (1998). “Andamos fazendo dança, cantando nossas bailadas! (157, 35)”. *El Museo de Pontevedra* 52, 387-407.
- _____. (2000). “Levantou-s’ a velida, un exemplo de sincretismo harmónico”. En *Estudios dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, J. L. Rodríguez (ed.), 139-151. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- BREA, M. Y LORENZO GRADÍN, P. (1998). *A cantiga de amigo*. Vigo: Xerais.
- COHEN, R., ed. (2003). *500 cantigas d’amigo*. Porto: Campo das Letras. Disponible en línea: <http://jhir.library.jhu.edu/handle/1774.2/333843> [28/01/2023].
- _____. (2013a). *Cantigas d’Amigo with aaB Forms by Galician Jograres*. Washington, DC: Virtual Center for the Study of Galician-Portuguese Lyric. Disponible en línea: <https://blogs.commonsgeorgetown.edu/cantigas/files/2013/07/aaB-GALICIAN-21.pdf> [28/01/2023].
- _____. (2013b). *Assonance and the Roots of the Cantigas d’Amigo*. Washington, DC: Virtual Center for the Study of Galician-Portuguese Lyric. Disponible en línea: <https://blogs.commonsgeorgetown.edu/cantigas/files/2013/07/Assonance-3.pdf> [28/01/2023].
- COLANTUONO, M. I. (2012). *Cantigas de Santa María di Alfonso X el Sabio. Composizione musicale e oralità*. Tesi de Doctorat: Universitat Autònoma de Barcelona.
- COUCEIRO, X. L. (1991). “Notas a unha cantiga dionisiaca”. En *Homenaxe ó Profesor Constantino García. Vol. 2*, M. Brea López, F. Fernández Rei y C. García (coords.), 285-292. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- CUNNINGHAM, M. (2000). *Alfonso X, Rey de Castilla: Cantigas de Loor*. Dublin: Université College Dublin Press.

- DRONKE, P. (1995). “Canciones de danza”. En *La lírica en la Edad Media*, 239-266. Barcelona: Ariel.
- DUFFIN, R. W., ed. (2000). *A Performer's Guide to Medieval Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- ELMES, C. (2014). *Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio: Edición escénica*. Edimburgo: Gaita Medieval Music.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I. (2009). “Música popular-Música culta. Una revisión crítica”. En *En Buena Compañía. Estudios en honor a Lorenzo García Lorenzo*, J. Álvarez Barrientos, O. Cornago Bernal, A. Madroñal Durán y C. Menéndez Onrubia, 1377-1388. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I. Y LAFONT, R. (1979). *Las Cançons dels trobadors*. Tolosa: Institut D'Estudis Occitans.
- FERREIRA, M. P. (1986). *O som de Martim Codax. Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*. Lisboa: Unysis / Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (2013). “Jograís, contrafacta, formas musicais: cultura urbana nas Cantigas de Santa Maria”. *Alcanate. Revista de Estudios Alfonsíes* 8, 43-53.
- ____ (2014). “Editing the Cantigas de Santa Maria: Notational Decisions”. *Revista Portuguesa de Musicología Nova serie* 1.1, 33-52.
- ____ (2018). “Martin Codax: a história que a música conta”. *Medievalista* 24, 4-35.
- FERREIRA DA CUNHA, C. (1961). *Estudos de poética trovadoresca: versificação e ecdótica*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura / Instituto Nacional do Livro.
- FRENK, M. (1975). *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica. Vol. 1*. México: El Colegio de México.
- ____ (1979). “La lírica pretrovadoresca”. En *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters. Les Genres Lyriques. Vol.1.2*, 13-79. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.
- GARCÍA SABELL-TORMO, I. (1991). *Léxico francés nos cancioneiros galego-portugueses. Revisión crítica*. Vigo: Galaxia.
- GÓMEZ MUNTANÉ, M. (1990). *El Llibre Vermell de Montserrat. Cantos y danzas del siglo XIV*. Barcelona: Libros de la Frontera.
- HUSEBY, G. V. (1982). *The Cantigas de Santa María and the Medieval Theory of Mode*. Ph.D. Dissertation: Stanford University.
- ____ (1987). “The Common Melodic Background of ‘Ondas do mar de Vigo’ and Cantiga 73”. En *Studies on the “Cantigas de Santa Maria”: Art, Poetry and Music*, I. J. Katz & J. E. Keller (eds.), 189-202. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- ____ (1999). “El parámetro melódico en las Cantigas de Santa María: Sistemas, estructuras, fórmulas y técnicas compositivas”. En *El Scriptorium alfonsí: de los*

- Libros de Astrología a las “Cantigas de Santa María”*, J. Montoya Martínez y A. Domínguez Rodríguez (eds.), 215-270. Madrid: Editorial Complutense.
- JENSEN, F., ed. (1978). *The Earliest Portuguese Lyrics*. Denmark: Odense University Press, 2 vols.
- LEECH-WILKINSON, D. (2002). *The Modern Invention of Medieval Music: Scholarship, Ideology, Performance. Musical Performance and Reception*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LEMAIRE, R. (1987). “Le discours de la cantiga de amigo”. En *Passions et positions: contribution à une sémiotique du sujet dans la poésie lyrique médiévale en langues romanes*, 81-184. Amsterdam: Rodopi.
- LORENZO GRADÍN, P. (1990). *La canción de mujer en la lírica medieval*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- MARIANI, A. (2017). *Improvisation and Inventio in the Performance of Medieval Music. A Practical Approach*. New York: Oxford University Press.
- MCGEE, T. J. (1989). *Medieval Instrumental Dances*. Bloomington: Indiana University Press.
- MELÉNDEZ CABO, M. Y VEGA, I. (2010). *Guía para o estudo da lírica profana galego-portuguesa*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. Disponible en línea: <http://cirp.gal/publicacions/pub-0311.html> [28/01/2023].
- MÉNDEZ FERRÍN, X. L., ed. (1966). *O Cancioneiro de Pero Meogo*. Vigo: Galaxia.
- METTMANN, W., ed. (1986). *Alfonso X, el Sabio. Cantigas de Santa María*. Madrid: Castalia, 3 vols.
- MEWS, C. J.; CROSSLEY, J. N.; JEFFREYS, C.; MCKINNON, L. & WILLIAMS, C. L. J. (2011). *Johannes de Grocheio. Ars Musice*. Kalamazoo: Medieval Institute Publications / Western Michigan University.
- MOLINA, M. (2010). *Frame Drums in the Medieval Iberian Peninsula*. Kassel: Reichenberg.
- ____ (2015). “Li autres la citole mainne: Towards a Reconstruction of the Citole’s Performance Practice”. En *The British Museum Citole: New Perspectives Edited by James Robinson, Naomi Speakman and Kathryn Buehler McWilliams*. London: The British Museum.
- MULLALY, R. (2011). *The Carole: A Study of a Medieval Dance*. London: Routledge.
- NEWMAN, P. (1977) “Mia madre velida: a figura da nai nas cantigas de amigo e nas ‘jarchas’”. *Grial* 55, 64-70.
- PLA, R. (2001). *Cantigas de Santa María, Alfonso X el Sabio. Nueva transcripción integral de la música según la métrica latina*. Madrid: Música Didáctica.
- PRIETO ALONSO, D. (1991). “A métrica acentual na Cantiga de Amigo”. En *Estudos Portugueses Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, VV. AA., 111-142. Lisboa: Difel.
- RESENDE DE OLIVEIRA, A. (1994). *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e las recolhas dos séculos XIII e XIV*. Lisboa: Colibri.

- RIO RIANDE, G. DEL (2010). *Texto y contexto: El Cancionero del rey Don Denis de Portugal (Edición crítica y estudio filológico)*, 2 vols. Tesis Doctoral: Universidad Complutense de Madrid.
- ____ (2019). “En autru so cantar”. El concepto de original e imitación en los cancioneros de Alfonso X de Castilla y Don Denis de Portugal”. En *Vir bonus dicendi peritus: homenaje al profesor Miguel Ángel Garrido Gallardo*, L. Alburquerque et al. (eds.), 348-360. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- ____ (2022). “Alfonso X de Castilla y Don Denis de Portugal en el espejo: trovar y dejar de trovar”. *Incipit* 42, 115-136. Disponible en línea: <http://ojs.iibicrit-conicet.gob.ar/index.php/incipit/article/view/495> [29/01/2023].
- RIO RIANDE, G. DEL Y ROSSI, G. P. (2015a). “Apuntes para la reconstrucción filológico-musicológica de los *lais* de Bretaña gallego-portugueses. El caso del anónimo *D’ un amor eu cant’ e choro* (B4, V^a4)”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* 29, 89-118.
- ____ (2015b). “De la investigación filológico-musicológica a la *performance*: el proyecto *Reis Trobadors*”. En *Actas de la Décima Semana de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación* Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, 86-99. Buenos Aires: Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina.
- RIPOLL ANTA, A. (1997). *A métrica rítmica nos cancioneros medievais galego-portugueses*. Tesis doctoral: Universidade da Coruña.
- ROSSELL, A. (2001). “Las Cantigas de Santa María (CSM) y sus modelos musicales litúrgicos, una imitación intertextual e intermelódica”. *Literatura y cristiandad. Homenaje al profesor Jesús Montoya Martínez*, M. J. Alonso García, M. L. Dañobeitia Fernández y A. R. Rubio Flores (eds.), 403-412. Granada: Universidad de Granada.
- ____ (2005). “Música y poesía en la lírica medieval”. En *Poesía Medieval (Historia literaria y transmisión de textos)*, C. Valcárcel y V. Pérez González (eds.), 287-304. Burgos: Junta de Castilla y León.
- ____ (2017). “La reconstrucción musical y gestual del repertorio épico hispánico”. *Cahiers d’études hispaniques medievales* 40, 109-124.
- ROSSI, G. P. (2012). “La *performance* en las *Cantigas de Santa María*. La interpretación de las marcas en el discurso musical y su relación con el proceso de reconstrucción”. En *Actas de las IX Jornadas de la Asociación Argentina de Hispanistas*, 1-10. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.
- ____ (2013). “La lírica profana galaico-portuguesa y las hipotéticas variantes de su reconstrucción sonora”. En *Actas del Segundo Congreso Internacional Artes en Cruce*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

- SAVASTA ALSINA, M. (2014). “Sonidos que acontecen: la *performance* sonora como umbral”. En *Actas del I Congreso Internacional de Artes*. Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes. Disponible en línea: <https://congresointernacionaldeartes.una.edu.ar/files/actas/0215.pdf> [29/01/2023].
- SODRÉ, P. R. (2008). *Cantigas de Madre galego-portuguesas. Estudo de xéneros das cantigas líricas*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.
- TAVANI, G. (1967). *Repertorio métrico della lirica galego-portoghese*. Roma: Edizioni dell’Ateneo.
- TREITLER, L. (2004). “La interpretación histórica de la música. Una difícil tarea”. En *Los últimos diez años de la investigación musical*, J. M. Galán y C. Villar-Taboada (eds.), 1-36. Valladolid: Universidad de Valladolid / Centro Buendía.
- VAN DER WERF, H. (1984). *The Extant Trobadour Melodies*. Rochester, NY: The Author.
- ____ (1972). *The Chansons of the Troubadours and Trouvères*. Utrecht: Oosthoek.
- VILLANUEVA, C. (1998). “Criterios fontes e materiais para a interpretación da música medieval galega”. En *Galicia O feito Diferencial. A Música*, C. Villanueva (ed.), 41-78. Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego.



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: 30/01/2023

Fecha de aceptación: 09/03/2023

DECIR CON MÚSICA: REFLEXIONES SOBRE LA ORGANIZACIÓN RETÓRICA DE LAS OBRAS INSTRUMENTALES¹

SAYING WITH MUSIC: REFLECTIONS ON THE RHETORICAL
ORGANIZATION OF INSTRUMENTAL WORKS

Carlos MARTÍNEZ DOMINGO

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

cmartinez1151@alumno.uned.es

Resumen: La retórica ha desempeñado una posición privilegiada en la historia cultural de occidente, ya que pronto superó sus límites originales como arte del bien decir y se extendió a otros ámbitos. Su conexión con la música fue particularmente intensa, especialmente durante el Barroco, cuando teóricos y músicos prácticos aplicaron sus presupuestos al análisis, la creación y la interpretación musical. Estas relaciones, que, en términos genéricos, pueden definirse como intermediales, plantean una serie de problemas teóricos y analíticos para el crítico moderno; especialmente cuando se aborda una de las fases de la retórica musical, la *dispositio*, en obras instrumentales. En este artículo se repasan los elementos fundamentales de la retórica musical y la *dispositio*, reflexionando sobre los procedimientos que conducen a identificar momentos retóricos en obras instrumentales. Finalmente, se propone un análisis de la *dispositio* en un preludio de J. S. Bach en relación con su forma musical.

Palabras clave: *Dispositio*. Forma musical. J. S. Bach. Retórica. Retórica musical.

Abstract: Rhetoric has held a privileged position in the cultural history of the West, as it soon exceeded its original limits as an art of eloquence and spread to other fields. Its connection with music was particularly intense, especially during the Baroque period, when theorists and practical musicians applied its principles to the analysis, creation, and interpretation of music. These relationships, which can be generally defined as intermedial, pose a series of theoretical and analytical problems for the modern critic; especially when addressing one of the phases of musical rhetoric, the *dispositio*, in instrumental works. This article reviews the fundamental elements of musical rhetoric and the *dispositio*, reflecting on the procedures that lead to identifying rhetorical moments

¹ Este artículo es un resultado de +PoeMAS, “MÁS POESÍA para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea”, proyecto de investigación con financiación del Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2021-125022NB-I00), coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Guillermo Lain Corona, entre septiembre de 2022 y agosto de 2025.

in instrumental works. Finally, an analysis of the *dispositio* in a Prelude by J. S. Bach in connection with its musical form is proposed.

Keywords: *Dispositio*. J. S. Bach. Musical form. Musical rhetoric. Rhetoric.

1. INTRODUCCIÓN

El análisis de las relaciones música-literatura plantea numerosos retos teóricos que han ido abordándose desde diferentes perspectivas a lo largo de la historia de la crítica. Así, se han elaborado y puesto en práctica propuestas que buscan responder a las preguntas surgidas en un campo que, por su naturaleza, se mueve en las fronteras entre disciplinas, medios y géneros.

Las razones del interés por este ámbito van desde las constantes relaciones interartísticas que han aparecido en la historia cultural occidental² al surgimiento de obras transgresoras que explotan los intersticios de los medios socialmente institucionalizados (Jensen, 2015). Así, los fenómenos de transposición, combinación y referencias entre medios (Rajewsky, 2011) han sido estudiados desde diversos espacios académicos (Lain Corona y Martínez Cantón, 2022; Martínez Cantón, 2022): la literatura comparada (Brown, 1987), la semiótica (Nattiez, 1990), los estudios intermediales (Rajewsky, 2011) y los estudios culturales y de la comunicación (Lull, 1992) son algunas de los más relevantes, si bien, como señala Martínez Cantón (2022: 411-412) “estos enfoques no son, en ningún caso, contrapuestos; de hecho, unos parten de otros o incluso los incluyen, pero cada uno incide en unas características distintas”.

Un fenómeno particularmente interesante en lo que se refiere a las relaciones entre artes lingüísticas y música es el de la retórica musical, que se desarrolló en la música de arte occidental entre los siglos XVI y XVIII, aunque con especial incidencia en la época barroca (Heller, 2014). Durante esta etapa de la historia musical de occidente, compositores, intérpretes y receptores acomodaron la práctica musical a una suerte de adaptación de los principios de la retórica como “la técnica de expresarse de manera adecuada para lograr la persuasión del destinatario” (Azaústre Galiana y Casas Rigall, 1997: 9). Sin embargo, la aplicación de estos principios (que, no cabe duda, gozó de gran popularidad) conlleva problemas teóricos (Vickers, 1984) que merecen ser abordados, especialmente en el caso de músicas aisladas de textos literarios.

En este artículo se pretende profundizar en una fase de elaboración del discurso retórico-musical, la *dispositio*, y su relación con el análisis musical de las obras

² Suelen citarse, por ejemplo, la forma primitiva de la canción (Villanueva, 2014), el tópico horaciano *ut pictura poesis* (Horacio, 2008; cf. Posada, 2019), la tragedia griega y la identidad música-poesía-danza (Comotti, 1986; cf. Tatarkiewicz, 2000), o, lo que aquí nos ocupa, la retórica musical (Buelow, 1980).

instrumentales. Se llevará a cabo una revisión de trabajos que investigan la *dispositio* en piezas sin apoyo vocal y, posteriormente, se propondrá un análisis propio de una pieza instrumental a partir del cual se extraerán conclusiones sobre la relación entre análisis retórico y análisis musical. Ello con la idea de poner de manifiesto que las etapas del discurso retórico-musical planteadas por la tratadística son observables en géneros instrumentales como el preludio.

2. RETÓRICA Y RETÓRICA MUSICAL

La retórica se ha definido de forma clásica como el ‘arte de bien decir’ y en su origen tuvo un carácter eminentemente práctico, de técnica del lenguaje orientada a la persuasión en tres ámbitos fundamentales: el forense, el judicial y el epidíctico (Azaústre Galiana y Casas Rigall, 1997)³. Sin embargo, la disciplina no se limitó a elaborar unas reglas sobre la forma más efectiva para persuadir, sino que se extendió en estrecha relación con la gramática y la poética —compartiendo, además, con esta última una aspiración de universalidad (según la *Poética* de Luzán de 1737)⁴—.

Fue en la Antigüedad clásica cuando comenzó a desarrollarse una reflexión sobre la retórica que acabaría dando forma a la disciplina: *De oratore* (55 a.C.), de Cicerón; la anónima *Retorica ad Herennium* (ca. 90 a. C.); o la *Institutio oratoria* de Quintiliano (ca. 90 d.C.) son algunos de los tratados más relevantes y de los que más repercusión gozaron en épocas posteriores. Y precisamente esta es una de las peculiaridades más relevantes de la retórica, su omnipresencia en la historia de la cultura occidental. Como hemos tenido ocasión de decir anteriormente:

El *ars bene dicendi* se integró en el *trivium* universitario medieval, fue reivindicado por los autores renacentistas imbuidos del humanismo imperante y gozó de gran vitalidad durante las polémicas religiosas derivadas de la Reforma y la Contrarreforma que se manifestaron en el Barroco. A partir del siglo XVIII puede observarse el comienzo de una crisis para la disciplina a causa de la desconfianza de la Ilustración hacia un arte que se aleja de la evidencia como nuevo valor, pero su desarrollo práctico, la presencia en los planes de estudio y su relación con la literatura pervivieron hasta el siglo XX, cuando volvió a florecer un interés científico multidisciplinario (derecho, hermenéutica, lógica, etc.) hacia la vetusta retórica (Martínez Domingo, 2018: 173).

³ Murphy (1989: 14) recoge la explicación tradicional: “la retórica fue inventada por Córax, un residente en la ciudad de Siracusa, Sicilia, hacia el año 476 a. C. y llevada a la Grecia continental por su discípulo Tisias. Según esta tradición, Córax ideó un método perfectamente organizado de debate cuando se hizo necesario establecer las actuaciones judiciales en los procesos relacionados con las propiedades que eran confiscadas por los tiranos”.

⁴ No obstante, el propio Luzán (sin fecha [1737]: s. p.) matiza esa característica: “La misma diferencia y variedad se hallará en nuestros escritores y en los de las demás naciones; pero es una diferencia que sólo hiere en el modo con que cada nación o cada autor pone en práctica los preceptos de la oratoria o de la poética, que en todas partes son, o a lo menos deben ser, unos mismos”.

En parte a causa de su capacidad de supervivencia, la retórica se emancipó de su propósito inicial y llegó a convertirse en un metalenguaje sobre el discurso con diferentes vertientes prácticas: la técnica oratoria, la enseñanza, la (proto)ciencia y el ejercicio social y lúdico (Barthes, 1993). De este modo, impregnó espacios muy diferentes de la sociedad.

Uno de los ámbitos donde la retórica ha tenido más presencia desde la Edad Media es la educación. Ello se manifestó con intensidad al comienzo de la Edad Moderna y no en vano es habitual recordar que la retórica constituyó el sustrato de la educación general durante el Barroco (Vickers, 1988; McCreless, 2002). El fenómeno facilitó el trasvase de la retórica como metalenguaje y protociencia —en los términos de Barthes que citábamos arriba— a ámbitos diferentes al puramente lingüístico. Entre ellos, la música no fue excepción y comenzó a concebirse como un *discurso* susceptible de ser escudriñado desde el prisma retórico.

Pero en la época barroca confluyeron otros fenómenos que facilitaron la incorporación masiva de los principios retóricos a la música, entre los que cabe destacar los siguientes (López Cano, 2012; McCreless, 2002): a) el prestigio de la cultura clásica; b) el desarrollo de la doctrina de los afectos; c) la impregnación de la retórica en la educación y el ambiente cultural general; d) los avances teóricos y prácticos iniciados en el siglo XVII; y e) la especial relación entre compositor-intérprete-público en los medios musicales del periodo, según la cual todos los agentes implicados tenían una alta competencia en el conocimiento de los códigos musicales.

Además, hay que recordar que la necesidad de acomodar la música a los moldes textuales partió también de dos dinámicas que marcarían el futuro desarrollo de la música profana y religiosa a partir del siglo XVII. Por un lado, la búsqueda del ideal clásico de claridad favorecía la unión entre texto y música y por el otro la iglesia postridentina sentía “la imperiosa necesidad de brindar al texto litúrgico a sus fieles en una forma más inteligible” (Fubini, 2005: 147).

Asimismo, a partir del Renacimiento la retórica reviste un estatus *legitimador*: las asociaciones entre otras disciplinas y el *ars bene dicendi* otorgan relevancia a aquellas:

The optimism of this leading humanist concerns not only the flourishing of the traditional artes liberales but also such sciences and arts that played a minor role in the traditional canon of disciplines. Thus music was raised in rank and directly linked to the mythical hero Orpheus. But the discipline overtowering all others in splendour and respectability was rhetoric, and it was in conjunction with rhetoric that the other arts and sciences gained in importance and reputation (Plett, 2004: 366).

Pero, probablemente, el elemento cultural que más contribuyó al desarrollo de una teoría retórica musical durante el Barroco fue la conocida como *doctrina de los afectos*. Bien es cierto que esa *doctrina* no fue una novedad, pues se remonta a autores como Aristóteles, Cicerón o Quintiliano, y que tampoco puede considerarse como una teoría unificada; pero gozó de una gran popularidad en los círculos intelectuales y artísticos y

fueron constantes las referencias de tratadistas musicales a los afectos y a su relación con las obras musicales (Buelow, 2001). Todos ellos se inspiraban en una conceptualización de *afecto* como la definida por Descartes (1997: 95): “percepciones, sentimientos o emociones del alma que se refieren particularmente a ella y que son causadas, mantenidas y fortalecidas por algún movimiento de los espíritus”⁵. En el plano creativo, estas emociones se convirtieron en la diana de oradores, poetas y músicos.

Dentro de los instrumentos para mover los afectos de la audiencia, comenzó a cobrar relevancia la música, cuya capacidad de excitación de las pasiones fue asimilada a la de la poética (Martínez Martínez, 1997). De ahí que brotara toda una teoría sobre cómo los sonidos se corresponden con esas emociones estereotipadas que se entendían desde un punto de vista mecanicista. El principio básico sobre el que se erigía esa relación era el de analogía: las características musicales imitan los movimientos corporales propios de una pasión y, por lo tanto, son capaces de estimularla en el oyente.

Así, surge toda una teoría cuyo objetivo es identificar ese tipo de relaciones y que se opone a la perspectiva musicológica que niega cualquier posibilidad referencial a la música (Tagg, 1982). Este corpus se agrupa en la categoría —hoy ya clásica— establecida por Bukofzer (1994) y conocida como *musica poetica*, cuyos orígenes se remontan a la división aristotélica del Arte (González Valle, 1987).

Si bien la primera referencia a la *musica poetica* se encuentra en el tratado *Musica* (1537), de N. Listenius, los paralelismos entre retórica y música habían comenzado a trazarse siglos antes: Civra (1991) y López Cano (2012) citan tratados de Airbone (*De musica*, c. 1070), Johannes de Garlandia (*De musica*, c. 1100) o Johannes Affligemensis (*De musica*, siglo XIII) como ejemplos de esta antigua práctica (cf. Gross, 2006). Estos tratados son los antecedentes más reconocibles de la teoría retórico-musical barroca que se desarrollaría desde el siglo XV y, especialmente, durante el Barroco.

En un primer momento, las incursiones de la retórica en la música se limitaban a lo terminológico: por analogía, se aplicaban términos retóricos —la mayoría de veces, procedentes de la *elocutio*— a la música, como en el caso de los tratados de Stomius (*Prima ad musicen instructio*, 1536) o Dressler (*Praecepta musicae poeticae*, 1563), pero el impacto de la retórica fue calando más hondo y llegó a fundamentar el trabajo creativo de los compositores.

Ya en el siglo XVII encontramos algunos de los tratados más relevantes, como *Musica Poetica* (1606), de Burmeister. Burmeister analiza diferentes obras musicales —célebre es su análisis del motete *In me transierunt*, de Orlando di Lasso— en clave retórica y su preocupación por esta llega a tal punto que “hace hincapié en las estructuras retórico-

⁵ Los espíritus animales son pequeñas filtraciones en la sangre que viajan por el cuerpo y, según la clase de movimiento que realicen y dónde se posen, provocan una reacción afectiva en la persona. Dichos espíritus se desencadenan como reacción a algún evento, que puede ser de tipo artístico o musical (cf. Páez Martínez, 2016; Sepper, 2015).

musicales de la *dispositio* y recomienda a los cantantes seguir las instrucciones que [...] hace Quintiliano a los oradores” (López Cano, 2012: 45).

Otros tratadistas se centran en aspectos particulares, como la *dispositio* musical o las figuras retórico-musicales, caso de Lippius o Kaldenbach; mientras que Nucius combina la reflexión teórica con la composición desde el paradigma retórico. En todo caso, sigue observándose a lo largo de los siglos XVII-XVIII un constante trasvase de principios retóricos a la música. Ejemplos de ello se encuentran en las obras de Forkel o en el célebre *Der vollkommene Capellmeister* (1739) de Mattheson⁶.

Pero lo que se ha venido a llamar el “proyecto retórico-musical” de los siglos XVII-XVIII alcanza más allá de los tratados pertenecientes a la *musica poetica* de Bukofzer. López Cano (2000) establece tres escuelas de teorización retórico-musical: la *musica poetica*, las reflexiones de “hombres de letras” (López Cano, 2012: 46) que se valen de la música para ejemplificar figuras retórico-literarias —como Peacham, Bacon o Butler— y la “semiopoética”, entendida como “teorizaciones pararetóricas sobre la representación, comunicación y motivación-producción de afectos por medio de la música” (López Cano, 2000: 6). Probablemente, los trabajos pertenecientes a este último grupo sean los más avanzados a la hora de relacionar música-retórica-afectos, pero no son tan sistemáticos como los de la *musica poetica* y por ello han recibido menos atención.

El rasgo que une las diferentes vertientes de la teoría retórico-musical no es otro que la incorporación a la música los principios de elaboración del discurso establecidos por el *ars bene dicendi*. Asumió las fases de elaboración del discurso —a excepción de la *memoria*— y las adaptó al quehacer musical. En la *inventio* musical, los compositores buscaban hallar los *argumentos* musicales apropiados de acuerdo con una red de *loci*, como los quince identificados por Mattheson (1739). En la *dispositio*, la segunda fase, el músico orador distribuía esas ideas en las partes del discurso musical en acción. Por lo que respecta a la *elocutio*, los tratadistas se centraron, principalmente, en la *decoratio*, las figuras musicales. Finalmente, en la *pronuntatio* se desarrollaron reflexiones sobre la escenificación del discurso musical y la importancia del intérprete a la hora de conmover los afectos de los escuchantes.

Como se ha visto, son muchos los testimonios del desarrollo de una teoría retórico-musical a partir del siglo XVI. Así, es posible constatar que la retórica se constituyó como un paradigma especulativo, analítico y compositivo, especialmente durante el Barroco, y que dotó de un metalenguaje a la música (McCreless, 2002). Sin embargo, el estatus de la retórica musical y su aplicabilidad ha sido objeto de discusión en las últimas décadas.

Son diversas las opciones que se han tomado, por ejemplo, sobre los límites cronológicos a partir de los cuales resulta anacrónico hablar de una retórica musical o, lo que puede resultar más interesante, sobre la legitimidad de su aplicación en la música

⁶ Una lista exhaustiva de los tratados retórico-musicales dentro de la *musica poetica* puede encontrarse en el trabajo de López Cano (2012).

instrumental. En un trabajo anterior (Martínez Domingo, 2018) ya reseñábamos que, respecto a la viabilidad de los análisis retóricos, coexisten posturas “entusiastas” frente a otras más “escépticas”. Por ejemplo, Harnoncourt afirma que

Un repertorio de fórmulas fijas (figuras musicales) estaba a disposición para la representación de afectos y para las “frases hechas”, como una especie de vocabulario de posibilidades musicales. Formas puramente vocales, como el recitativo y el arioso, se imitaban instrumentalmente; el texto se lo podía imaginar uno mismo (Harnoncourt, 2006: 201).

En un sentido similar, Buelow sostiene lo siguiente:

While neither Mattheson nor any other Baroque theorist would have applied these rhetorical prescriptions rigidly to every musical composition, it is clear that such concepts not only aided composers to a varying degree but were self-evident to them as routine techniques in the compositional process (Buelow, 2001: s. p.).

Tanto entusiasmo por la aplicación de la retórica a la música de los siglos XVI-XVII se vio aupado por la interpretación históricamente informada (cf. Harrán, 1997), pero se observa, prácticamente, desde el momento mismo de nacimiento de la musicología⁷. Así y todo, también han surgido voces críticas sobre la aplicación indiscriminada de los principios retóricos. Señaladamente, suele citarse el riguroso artículo de Vickers (1984) como uno de los mejores análisis sobre los problemas que implica la asimilación acrítica de la retórica lingüística y las obras musicales compuestas desde la *musica poetica*. Tal y como glosa López Cano (2008), Vickers observa asistematicidad, errores conceptuales y vaguedad terminológica en la retórica-musical, así como el propio proceso de traslación (Vickers, 1984: 32): “As has become clear in the course of this discussion the formation of a musical rhetoric takes the form of a theorist looking at a rhetorical textbook in order to find a figure in rhetoric that applied, or could be adapted to, a musical effect or structure”.

En definitiva, Vickers rechaza la posibilidad de trasladar la retórica a sistemas no verbales y solo admite una retórica musical *amplificadora* de la fuerza retórica que contienen los textos de la música vocal. Es la línea, aunque algo más matizada y menos vehemente, mantenida por Hill:

Here, again, I based my approach on period theory or commentary, refocused so as to satisfy modern requirements of precision, consistency, and thoroughness while remaining hypothetically recognizable to a Baroque musician, an adjustment combining “etic” and “emic” approaches and resulting in what I have termed a “cognate music theory”. I felt the need for such caution particularly when identifying and discussing rhetorical figures

⁷ En la entrada que dedica Buelow (1980) en el *New Grove Dictionary of Music and Musicians* a la retórica musical, se encuentran trabajos de fecha tan temprana como 1902.

in vocal music. I am well aware that many music theorists of the Baroque era used the Latinized Greek names of rhetorical figures to designate such purely musical features as imitation, dissonance, or cadence. It is this approach that has given rise to nearly all of the modern antagonism toward the application of rhetorical figures in musical analysis. For this reason, I limited my observations in this regard to instances in which a rhetorical figure is unequivocally present in the vocal text in which case I have addressed the question of whether, to what extent, and how the composer has treated the figure; or to instances in which the composer, in setting the text, has introduced a rhetorical figure not present in the literary text, as, for instance, by adding a dramatic pause or by introducing various patterns of repetition (Hill, 2001: 132-133).

No obstante, parece razonable afirmar con López Cano (2008: 10) que el anclaje de la retórica musical a la verbal “la convirtió en una especie de aparato intermedio entre lo verbal y lo musical, en una retórica de transición. De ahí la ambigüedad en las definiciones de las figuras retórico-musicales”. Es decir, ese rasgo transitivo, aunque pueda suponer ciertas imprecisiones, imprime un carácter intersemiótico a la propuesta de la *musica poetica* y permite poner de manifiesto la capacidad de la música para encontrar referentes, en contra del formalismo puro cuyo máximo exponente en música sigue siendo Hanslick (Fubini, 2005). Esta es, probablemente, la razón por la que la teoría retórico-musical del barroco sigue vigente actualmente y aporta información relevante sobre las relaciones entre palabra y música. De igual modo, en ella se encuentra el germen de algunas de las propuestas más relevantes sobre la significación y la referencia musicales que circulan en la actualidad (cf. Hatten, 2004).

3. LA *DISPOSITIO* EN LOS ANÁLISIS RETÓRICOS DE OBRAS INSTRUMENTALES

Vistos los rasgos más básicos de la retórica musical barroca y algunas de las controversias que la rodean, a continuación se aborda la cuestión de la *dispositio* musical, su posición en la *musica poetica* y su aplicación a obras musicales de géneros instrumentales. De esta manera, se pretenden ilustrar las relaciones en el plano formal que operan entre sistemas semióticos de diferente naturaleza semántica y, en especial, la acomodación entre las partes de la *dispositio* y los afectos y el análisis musical; todo ello, sin renunciar al valor explicativo de la metáfora y la comparación.

La *dispositio* retórica, según la *Retórica a Herenio* (1997: 71), “ordena y distribuye los argumentos y muestra el lugar en el que debe ser situado cada uno de ellos”. Así, de acuerdo con el orden en el que aparecen esos argumentos se distinguen diferentes *momentos* en el discurso desde un punto de vista estructural y funcional. Con todo, cabe precisar que: 1) en las retóricas clásicas era habitual tratar conjuntamente *inventio* y *dispositio*; y 2) en un sentido amplio la *dispositio* abarca tanto el orden de las ideas como la organización de las unidades mínimas de significado (Azaústre Galiana y Casas Rigall, 1997).

Son varias las estructuras propuestas para la *dispositio* como esquema de distribución de los afectos. Por ejemplo, Quintiliano y Cicerón establecen una estructura dividida en *exordium*, *narratio*, *confirmatio/refutatio* y *peroratio*, mientras que Aristóteles habla de cuatro etapas: exordio, exposición, persuasión y conclusión. Pero estas discrepancias no deben analizarse como imprecisiones; más bien, acentúan un rasgo de la composición retórica diferente a las estructuras formales: la *dispositio* solo cobra sentido dentro de un discurso en acción y, por lo tanto, es muy flexible. En cualquier caso, Hill (2001: 33) afirma que los diferentes esquemas suelen contener cinco funciones: “introducción, presentación, contraste o conflicto, recapitulación y conclusión”.

La *dispositio* fue una de las partes de la retórica que antes se incorporaron a la teoría retórico-musical. Su presencia se remonta hasta la baja Edad Media y se muestra en autores tan diferentes como Burmeister, Lippius o Mattheson, que la abordaron en sus tratados (McCreless, 2002). A partir de este acervo teórico, es posible observar los principales momentos de la *dispositio* retórica en diferentes obras musicales, aunque, como se verá, es necesario recurrir a procedimientos de diversa índole para lograrlo.

Ante todo, conviene precisar que la *dispositio* musical presenta una relación ambivalente con el concepto moderno de forma musical. De un lado, se opone a esta, ya que cobra sentido en la flexibilidad de un discurso en acción (Bonds, 1991). Del otro, se ha observado que la presencia de la *dispositio* musical en la *musica poetica* supuso la toma de conciencia de la existencia de ciertas estructuras formales (Bent, 2001).

En cuanto a la traslación que los tratadistas musicales realizaron de la *dispositio*, pervive la flexibilidad propia de su correlato lingüístico. Las aportaciones más relevantes son las de Burmeister, que establece una estructura tripartita —exordio, cuerpo y final (Cameron, 2005)—, y la de Mattheson, que propone seis fases —*exordium*, *narratio*, *propositio*, *confirmatio*, *confutatio*, *peroratio* (Mattheson, 1739; Plett, 2004; Cameron, 2005; Pascual León, 2021)—. Este último autor define esas partes de la siguiente manera (Mattheson, 1739: ii-xiv, § 6-12):

- *Exordium*: “El *exordium* es la entrada y principio de una melodía, donde se debe mostrar al mismo tiempo su finalidad y toda su intención, de modo que los oyentes se preparen para ella y se les emplaze a poner atención”.
- *Narratio*: “La *narratio* es una especie de exposición o relato mediante el cual se indica el sentido y la naturaleza del contenido del discurso”.
- *Propositio*: “La *propositio*, o el discurso en sí, encierra en poco espacio el contenido u objetivo de la oración musical, y puede ser de dos tipos: simple o compuesta”.
- *Confutatio*: “La *confutatio* es una solución de objeciones, y en la melodía puede expresarse bien mediante *Bindungen* [‘retardos’], bien mediante afirmación y refutación de ideas aparentemente contrarias”.

- *Confirmatio*: “La *confirmatio* es una ratificación artificiosa del discurso, y comúnmente se halla en las melodías en forma de repeticiones bien pergeñadas y traídas de forma inesperada, entre las cuales no consideramos las *Reprises* [‘reexposiciones’]⁸ habituales”⁹.
- *Peroratio*: “[...] la *peroratio* es la salida o cierre de nuestra oración musical, que debe, más que las otras partes, suscitar una emoción especialmente enfática”.

Como se ha visto, la *dispositio* fue un elemento de la retórica que pronto se incorporó a la *musica poetica* y fue abordada por alguno de sus tratadistas más notables. A pesar de ello, esta parte del sistema retórico-musical ha recibido escasa atención en los análisis contemporáneos. Estos, por lo general, optan por seguir con el *furor taxonómico* (Barthes, 1982) tan típico de la *elocutio* y, señaladamente, la *decoratio*. En el ámbito musical, *análisis retórico* ha pasado a significar, prácticamente, *análisis de la decoratio* (cf. Oehm-Kuehnle, 2000). Frente a esta —simplificadora— tendencia, otros elementos de la *musica poetica* están suscitando más interés y la *dispositio* musical es uno de ellos.

A continuación, se examinan algunos de los trabajos donde la *dispositio* musical tiene un peso importante (Albrecht, 1978; Jacobson, 1982; Couch III, s. f., 2002, 2003) para observar qué criterios operan a la hora de analizar la organización retórica de piezas puramente instrumentales. Todos se centran en música alemana y, concretamente, en piezas de J. S. Bach y D. Buxtehude con un alto grado de libertad formal. Esta revisión se centra en tales materiales por las siguientes razones: a) la presencia de la retórica musical en los compositores alemanes está bien documentada (Bartel, 1997); b) el *corpus* de obras analizadas están directa o indirectamente relacionadas con J. S. Bach¹⁰ y pertenecen al Barroco medio y tardío (Bukofzer, 1994); c) los trabajos estudiados cubren un periodo de tiempo significativo que permite constatar tendencias en la forma de enfrentarse al análisis de la *dispositio*; d) las obras se adscriben a géneros puramente

⁸ A pesar de la traducción al español de *reprises* como ‘reexposiciones’, tal término designa una repetición de una sección al completo, indicada con signos (Mattheson y Lenneberg, 1958) y no una reexposición en el sentido habitual en el análisis musical.

⁹ Pascual León (2021: 185-186) hace una aclaración relevante sobre el orden de las partes del discurso: “la *confirmatio* y la *confutatio* no funcionan como secciones consecutivas, sino más bien como acciones alternas dentro de la misma sección, la *contentio* o ‘disputa’, que conserva su entidad” [...]. En la traslación al discurso musical, Mattheson parece no tener en cuenta esta observación y pretende identificar ambas secciones por separado, y en orden inverso: primero, en la *confutatio* se resolvería una serie de oposiciones mediante síncopas o retardos; después, en la *confirmatio* se ratificaría el discurso mediante frecuentes repeticiones del tema”.

¹⁰ Aparte del análisis de obras del propio Bach, la elección de Buxtehude no es casual. Basta recordar la extraordinaria admiración que aquel sentía hacia el célebre organista, tal y como reflejan varias anécdotas. De hecho, en 1705, Bach viajó a pie desde Arnstadt hasta Lübeck —unos 350 km— para escuchar a Buxtehude. Había pedido permiso para ausentarse de su puesto cuatro semanas, pero, finalmente, permaneció un trimestre durante el invierno de 1705-1706 (Wolff, 2008).

instrumentales¹¹ y dotados de gran libertad formal, por la que se prestan a una disposición retórica.

En primer lugar, se observa una marcada tendencia a establecer un paralelismo entre sujeto musical y argumento retórico. Es el caso de Couch III (2002), quien también toma el afecto dominante en cada sección para distinguir los diferentes momentos del discurso retórico-musical. Además, empareja forma musical y *dispositio* retórica: “The rhetorical labels seem to mesh well with modern sectioning of the work as well as their general effect” (Couch III, 2002: 198); y plantea la fuga como el núcleo argumentativo de una pieza, donde el mecanismo probatorio es el contrapunto. Por ello se centra en estas funciones retóricas, admitiendo que el resto son más prescindibles, y destacando el papel de las *confutationes*. Los elementos guía que sugiere como sus constituyentes son la convivencia de afectos contrarios, temas ajenos al sujeto o motivos principales, células truncadas, etc. En la *peroratio* subraya la necesidad de recordar lo más importante a los oyentes —mediante recapitulaciones— y de apelar a sus emociones. En cualquier caso, toma la *dispositio* retórica como analogía, no como una equivalencia lingüístico-musical.

Jacobson (1982) elabora una tipología de las disposiciones retóricas observables en la literatura organística de Buxtehude. En su modelo se observa una tendencia a la estructura en seis partes: *exordium*, *narratio*, *propositio*, *confutatio*, *confirmatio*, *peroratio*. Es, por supuesto, el esquema ya citado de Mattheson, para el que admite ligeras variaciones —como incluir una *digressio*—. Jacobson no aprecia contenido argumentativo en las secciones de cariz improvisatorio, que reserva para las partes de contrapunto imitativo estricto. Asimismo, repasa en que las transformaciones del carácter general de la pieza que se producen a lo largo del desarrollo de una fuga tienen una función contrastiva, al modo de la *confutatio*. En cuanto a la *peroratio*, la conecta con la intensificación emocional y con la recapitulación de ideas previas. No obstante, en este caso se aprecia una coincidencia total entre partes del discurso y forma musical.

Albrecht (1978), en una línea que se observa en otros autores como Thorley (2015), no acaba de explicitar los criterios que aplica para analizar la *dispositio* musical. Se inspira fundamentalmente en Mattheson y, como Jacobson (1982), hace coincidir forma y organización retórico-musical —a pesar de que se esfuerce en distinguir su diferente naturaleza—. En suma, reconoce que ambas persiguen fines similares: (Albrecht, 1978: 68): “Thus, dispositio represents rather an answer to a general artistic, psychological requirement, namely the need for an aesthetically satisfying development and for a resolution of opposing ideas”. Al vislumbrar esos caminos paralelos, Albrecht no trata de introducir elementos extramusicales, sino de mostrar que en algunas obras de Bach el desarrollo de las ideas musicales se produce análogamente a las reglas retóricas. Recurre, por lo tanto, a procedimientos metafóricos. Por ejemplo, si la *narratio* presenta a los

¹¹ Para un análisis de la *dispositio* en una pieza vocal, véase por ejemplo el trabajo de Ventura Quintana (2019).

personajes, él detalla qué elementos musicales pueden entenderse como tal; mientras que en la *confutatio* asocia los acordes de séptima disminuida como los elementos de inestabilidad y contraste propios de la contraargumentación.

4. EL “PRELUDIO” DE LA SUITE BWV 995 Y LA *DISPOSITIO* MUSICAL

Repasados los puntos más notables de la retórica musical y de los análisis de la *dispositio*, se propone a continuación un estudio de esta fase retórica en el “Preludio” de la *Suite* BWV 995 de J. S. Bach¹². El objetivo es constatar la interacción entre las etapas retóricas observadas por Mattheson (1739) —quien analiza con especial cuidado la *dispositio* (McCreless, 2002)— con las herramientas proporcionadas por el análisis musical —motívico, textural y formal— y el contenido afectivo observable en un género instrumental como el preludio. Se cubre de esta manera, además, un cierto desinterés por parte de los analistas retórico-musicales hacia la obra para laúd de J. S. Bach, que ha sido mucho menos estudiada que la de otros instrumentos (cf. Fernández, 2003).

La *Suite* BWV 995 (Bach, sin fecha) es una transcripción, realizada por el propio compositor, de la *Suite* BWV 1011 para violonchelo solo, que fue compuesta cuando Bach ejercía como maestro de capilla para el príncipe Leopold en Köthen (Winold, 2007); un periodo caracterizado por su dedicación a la música secular. De esta primera versión no se conservan autógrafos del compositor, pero sí de la adaptación a laúd, que puede datarse hacia el año 1730 (Siblin, 2009), en la etapa de Bach como *Cantor et Director Musices* de la Escuela de Santo Tomás de Leipzig (Wolff, 2008). Esta última versión ha sobrevivido a través de dos testimonios: un manuscrito autógrafo del autor titulado *Pièces pour la Luth à Monsieur Schouster par J. S. Bach* y una versión en tablatura francesa (Koonce, 2002)¹³.

Este conjunto consta de seis piezas —“Preludio”, “Alemanda”, “Corrente”, “Zarabanda”, “Gavotas I y II en rondó” y “Giga”— en sol menor y tiene un marcado carácter francés. La elección del preludio como objeto de análisis se debe a su especificidad instrumental (Kühn, 2003), rasgo que permite estudiar con mayor profundidad los procesos de traslación de estructuras de un medio —el lingüístico, propio de la retórica— a otro —el musical—. Además, los preludios se caracterizan por una gran libertad organizativa desde el punto de vista formal que acentúa el carácter conciliador de la retórica musical entre las fuerzas internas de una obra y sus convenciones externas (Bonds, 1991).

Este preludio lo conforman dos secciones bien diferenciadas: el *Prelude* y el *tres viste*, en una disposición que lo adscribe a la obertura francesa —*ouverture*— (Ledbetter, 2009): la primera sección muestra un metro binario, *tempo* pausado, figuras con puntillo

¹² Para las cuestiones generales sobre la *suite*, partimos de un trabajo previo (Martínez Domingo, 2018) sobre la *elocutio* en la zarabanda.

¹³ Winold (2007) habla de una copia más, anónima y de finales del siglo XVIII.

y diseños de *tirata*; mientras que la segunda sección se caracteriza por el *tempo* más animado, el compás ternario y la textura fugada.

Desde el punto de vista de los afectos, la *ouverture* tiene, según Mattheson (1739: ii-xiii, § 141), un carácter noble¹⁴. Además, a la tonalidad de sol menor le corresponde un simbolismo asociado con lo “severo” y lo “magnificante”, de acuerdo con Charpentier (Nattiez, 1990: 125). Así, a través de estos elementos se entreteje una red de asociaciones que toma como punto cardinal la *grandeza* y que orienta la interpretación del discurso musical de acuerdo con un sistema de base convencional, pero que rebasa la referencia meramente introversiva. (Jakobson, 1971).

Y la perspectiva de los afectos es muy relevante, pues permite superar las —supuestas— imprecisiones semánticas de la música. Incluso Vickers (1984), quien critica especialmente la traslación de la *dispositio* a la música¹⁵, no deja de reconocer que las limitaciones del sistema retórico musical proceden del abandono en sus análisis de consideraciones afectivas; y, por lo tanto, cabe deducir que esa es una de las vías más prometedoras para su desarrollo.

El primer número de la *Suite* comienza, como es recomendable en los discursos retóricos, con un *exordium*. Esta fase del discurso tiene como objetivo “captar la atención y ganarse los afectos del público”, en palabras de Azaústre Galiana y Casas Rigall (1997: 73). En la oratoria clásica, esta introducción constaría de dos etapas: la *captatio benevolentiae*, que pretende crear en el público un clima favorable a la escucha, y la *partitio*, que delimita los puntos más importantes por los que discurrirá el discurso del orador. Como se ha dicho, en el campo musical, el *exordium* se estableció como la parte en la cual comienza y termina una determinada melodía que debe anunciar el propósito del músico orador. Por supuesto, también se espera de esta fase que llame la atención del oyente.

Así, es razonable pensar que los dos primeros compases (cc. 1-2.2)¹⁶ asumen la función propia del *exordium*. En el ámbito del *contenido*, presentan los motivos que sirven para construir todo el movimiento: la *tirata* de estilo improvisatorio y el ritmo de *saccadé*. Igualmente, se pueden reconocer los dos hexacordos (re-si bemol y sol-mi bemol) ascendente y descendente, que sirven para trazar el perfil básico de la melodía. En

¹⁴ La *entrée*, con la que se relaciona directamente la obertura francesa, se identifica asimismo con un carácter “noble y majestuoso” (Mattheson, 1739: ii-xiii, § 98).

¹⁵ “Even more questionable, in musical terms, are the sections usually found in the middle of an oration, *confutatio* and *confirmatio*, by which one's opponents' arguments are refuted, and one's own confirmed. Who are the ‘enemies’ in a musical composition?” (Vickers, 1984: 19)

¹⁶ Se sigue la siguiente convención metodológica respecto a las referencias a compases (se corresponde con la adaptación de las normas de la Society for Music Theory (*MTO Author Guidelines*: <https://www.mtosmt.org/docs/authors.html> [13/12/2022]) realizada por el Conservatorio Superior de Música de Valencia). Una indicación que consiste en dos cifras separadas por un punto indica el número de compás y el tiempo de ese mismo compás (45.1 se corresponde con el primer tiempo del compás 45, por ejemplo). Una letra *c* minúscula es la abreviatura de ‘compás’ en sentido gráfico, de espacio entre dos líneas divisorias (cc. 4-8 significa ‘compases del 4 al 8’). La *a* volada antes de una cifra significa ‘anacrusa’.

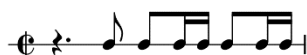
añadidura, en estos compases queda asentada la tonalidad principal de la obra: sol menor¹⁷. Los afectos de la pieza, consecuentemente, quedan definidos, con la tonalidad y algunos de los elementos de mayor carga asociativa —gestos improvisatorios, compás o ritmo con puntillo— dibujando el horizonte de expectativas propio de una *ouverture*.



Ejemplo 1. *Exordium* (cc. 1-2.2).



Ejemplo 2. Hexacordos básicos de la melodía.



Ejemplo 3. Ritmo de *saccadé*.

La segunda de las partes del discurso tratada desde la *dispositio* es la *narratio*. Esta tiene como fin primordial la “exposición clara, verosímil y breve de la causa” (Azaústre Galiana y Casas Rigall, 1997: 73). Debe preparar el terreno a las etapas más puramente argumentativas, aunque también puede contener parcialmente la tesis del discurso y, según Mattheson (1739), debe estar hábilmente conectada con el *exordium*. Asimismo, este teórico considera que esta etapa incluye la entrada de las voces o instrumentos más importantes.

Estas condiciones, a nuestro entender, pueden considerarse satisfechas entre los compases 2.3-27.2; es decir, desde el final del *exordium* hasta el inicio de la segunda sección del “Preludio”. En esta parte, los motivos presentados en el *exordium* se desarrollan de diversas formas, pero siempre se conserva una coherencia en la unión de los gestos más rapsódicos con los de ritmos punteados, lo cual contribuye a acentuar la conexión entre *exordium* y *narratio*. Dicha coherencia motivica también supone el mantenimiento del tono afectivo introducido en el *exordium*. En el siguiente ejemplo se puede observar cómo en la *narratio* se reconocen los elementos presentados en el *exordium* (en azul y rojo se marcan los hexacordos y en verde el ritmo de *saccadé*):

¹⁷ Los ejemplos musicales son una edición propia a partir del manuscrito de Bach (sin fecha).

Ejemplo 4. Elementos del *exordium* en la *narratio* (cc. 10-12).

Tras los primeros estadios del discurso, comienza la parte más argumentativa del trabajo retórico, precedida de la *propositio*. Esta tiene como función la “enunciación de la tesis fundamental que sostiene en el discurso” (López Cano, 2012: 77), aunque todavía no presenta los argumentos que prueban la tesis.

En el caso de la retórica musical, pues, la *propositio* coincidirá con la declamación de los temas principales. Es la apuesta de Couch III (2006), quien apunta a la exposición de la fuga, en la cual aparecen los temas que serán *defendidos* a lo largo del discurso y el modo de enunciación que se utilizará —el contrapunto—; en una analogía total con la *propositio* lingüística.

Consideramos que esta parte abarca los compases ^a28-63.1. Efectivamente, este fragmento cumple las funciones reconocidas por los tratadistas para la *propositio*. Las sucesivas entradas de sujeto, respuesta, sujeto y, una vez más, respuesta coinciden con el propósito de enunciar las tesis fundamentales del discurso de forma clara, sin un tratamiento demasiado profuso ni ornamentado. Del mismo modo, la audiencia es capaz de identificar en esta *propositio* el mecanismo argumental fundamental que utilizará el músico-orador: una fuga caracterizada por lo que se conoce como contrapunto ficticio. Por ende, se presenta un material con menor intensidad afectiva que en otras partes.

Ejemplo 5. Sujeto en la *propositio*.

Tras haberse enunciado la tesis, el orador debe desplegar su potencial argumentativo para defenderla. Este propósito se lleva a cabo en la *confutatio*: la defensa de la tesis. En este momento del discurso se contrastan los argumentos del *rhétor* con las de su adversario. Se alternan, pues, argumentos y contraargumentos.

En el caso del “Preludio”, la *confutatio* comprende los compases 63-175. Coincide, de este modo, con el desarrollo de la fuga. Esto es así porque los pasajes en estrecho, las modulaciones, las mutaciones del sujeto propias de dicho desarrollo alternan con la repetición del tema, trasladando las sugerencias de la preceptiva clásica. Un ejemplo de

ello sería las modulaciones o la falsa reexposición del compás 151, que manipula la tesitura del sujeto-tesis:



Ejemplo 6. Falsa reexposición en la *confutatio*.

Después de la presentación del aparato argumentativo, el discurso debe retomar la tesis principal y, en la medida de lo posible, acentuar su carga afectiva a través de la apelación al *pathos* de la audiencia. En nuestro caso, la *confirmatio* se corresponde con los compases ^a176-208. En este fragmento se produce la reexposición, con las entradas finales del sujeto. Este material temático, que —como ya se ha dicho— constituye la tesis del discurso musical, se reafirma aquí después de haberse probado en la *confutatio*. Para lograrlo, se recoge la tesis con algunas variaciones encaminadas a mover el *pathos* del escuchante.

Tales funciones discursivo-musicales se asignan a episodios como el que comienza en el c. 148 o la falsa entrada en *stretto* del c. 199 (Prindle, 2011), pero destaca el incremento textural en la presentación misma del sujeto en el c. 176, que ahora se interpreta con más voces y, por ende, clarificando la armonía.



Ejemplo 7. *Confirmatio* (reexposición con incremento textural en el sujeto).

La última etapa del discurso retórico-musical es la *peroratio*, “que constituye una recapitulación del discurso y un nuevo intento de conseguir la simpatía de los jueces o de conmover los ánimos del auditorio” (Azaústre Galiana y Casas Rigall, 1997: 74). En este epílogo se puede optar por ahondar en el contenido racional del discurso o en amplificar la apelación al *pathos* del auditorio. Así pues, Thorley (2015) considera que una característica de la *peroratio* es la reafirmación de la tonalidad y de los afectos de la pieza, así como la excitación de las pasiones despertadas por el orador.

Estas características se observan en los compases 209-223 del “Preludio”, donde el pedal de tónica entre el 209 y el 214 subraya la tonalidad y, en consecuencia, sus afectos. Además, en la *peroratio* aparecen diversas figuras musicales que se asocian con

momentos de especial dramatismo (Marín Corbí, 2007). Es el caso del *passus duriusculus*¹⁸ en el bajo (c. 215-220), al que se le suman la *aposiopesis*¹⁹ (c. 218-219) y, ya en los últimos cuatro compases, unos gestos de marcado carácter virtuosístico. De esta manera, la disposición de todos los elementos musicales aspira a incrementar el contenido patético de los afectos; con especial incidencia por parte de las figuras de disonancia, que en la modernidad se benefició de una mayor estima como técnica expresiva (Díaz Marroquín, 2009).

Ejemplo 8. *Peroratio*.

5. CONSIDERACIONES FINALES

A lo largo de este artículo, se han expuesto los presupuestos básicos de la retórica musical y, particularmente, de una de sus fases creativas, la *dispositio*. Consecuentemente, han quedado de manifiesto algunos de los problemas teóricos de este sistema —compositivo, performativo y analítico— que tienen que ver con aspectos tan relevantes como la significación musical, las relaciones entre referencia y estructura o los trasvases intersemióticos.

Asimismo, ha sido posible observar cómo —si bien, en ocasiones, recurriendo al valor explicativo de la metáfora y la comparación—, es factible encontrar puentes entre las partes de la *dispositio* retórica y la música a partir de la propuesta de Mattheson, incluso en obras instrumentales como la aquí analizada. Sin duda, un criterio orientador es la propia forma musical: los momentos retóricos observables en música están íntimamente conectados con ella²⁰. Así, la forma puede actuar como un esquema básico susceptible de ser presentado en términos retóricos. Y es que si uno trata de separarse de ella hay que recurrir al *contenido* como guía (Albrecht, 1978) y ello nos conduce a los dilemas teóricos

¹⁸ *Passus duriusculus*: “[...] a chromatically altered ascending or descending melodic line” (Bartel, 1997: 357).

¹⁹ *Aposiopesis*: “a rest in one or all voices of a composition; a general pause” (Bartel, 1997: 202).

²⁰ Si bien es cierto que es algo que debe ser objeto de discusión (cf. Lupishko, 2016).

que han ido reseñándose. No hay que olvidar, con todo, que los afectos pueden guiar la interpretación de ese contenido, tendiendo puentes entre diferentes sistemas de significación.

Como herencia del siglo XIX, acostumbramos a identificar contenido musical con motivo y, ya que la *dispositio* de la teoría retórico-musical del Barroco depende estrechamente de la lingüística, existe la tendencia a acoplar los motivos a unas estructuras retóricas que devienen moldes. Ello desvirtúa la identidad de esas partes, que deberían ser momentos funcionales. Al advertir estos problemas, aparecen preguntas de interés no solo para la retórica o la *musica poetica*, sino para cualquier fenómeno artístico que beba de las relaciones intermediales: ¿qué funciones del discurso podemos encontrar en una determinada obra?; ¿son inamovibles?; ¿qué criterios pueden ayudarnos a mostrar estas funciones? La indefinición referencial propia de la música y particularmente la instrumental dificulta la modelización de estas cuestiones, pero tal indefinición no supone ausencia de elementos funcionales ni contenidos afectivos. La cuestión es cómo hacer explícitos estos procedimientos y la retórica y el análisis musical ofrecen marcos privilegiados para lograrlo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBRECHT, T. E. (1978). *Musical Rhetoric in Selected Organ Works of Johann Sebastian Bach*. PhD Dissertation: University of Rochester, Eastman School of Music.
- AZAÚSTRE GALIANA, A. Y CASAS RIGALL, J. (1997). *Manual de retórica española*. Barcelona: Ariel.
- BACH, J. S. (sin fecha). “Pièces pour la Luth à Monsieur Schouster”. Disponible en línea: [https://imslp.org/wiki/Suite_in_G_minor%2C_BWV_995_\(Bach%2C_Johann_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Suite_in_G_minor%2C_BWV_995_(Bach%2C_Johann_Sebastian)) [09/12/2022].
- BARTEL, D. (1997). *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- BARTHES, R. (1982). *Investigaciones retóricas*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires.
- ____ (1993). *La aventura semiológica*, R. Alcalde (trad.). Barcelona: Paidós.
- BENT, I. D. (2001). “Analysis”. En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, A. Pople (ed.), n. p. Oxford: Oxford University Press.
- BONDS, M. E. (1991). *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*. Cambridge, MA / London: Harvard University Press.
- BROWN, C. S. (1987). *Music and Literature: A Comparison of the Arts*. Athens / Georgia: University of Georgia Press.
- BUELOW, G. J. (1980). “Rhetoric and Music”. En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, S. Sadie (ed.), 793-803. London: Macmillan.

- ____ (2001). "Affects, theory of the". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford: Oxford University Press.
- BUKOFZER, M. F. (1994). *La música en la época barroca: de Monteverdi a Bach*, C. Janés y J.M. Martín Trianax (trads.). Madrid: Alianza.
- CAMERON, J. (2005). "Rhetoric and Music: The Influence of a Linguistic Art". En *Words and Music*, J. Williamson (ed.), 28-72. Liverpool: University of Liverpool Press.
- CIVRA, F. (1991). *Musica poetica: retorica e musica nel periodo della riforma*. Torino: Utet.
- COMOTTI, G. (1986). *La música en la cultura griega y romana*. Madrid: Turner.
- COUCH III, L. W. (s. f.). "Musical Rhetoric in Three Praeludia of Dietrich Buxtehude". Disponible en línea: <http://hehl-rhoen.de/pdf/Musik/RhetoricArticle.PDF> [19/04/2023].
- ____ (2002). *The Organ Works of Dietrich Buxtehude (1637-1707) and Musical-Rhetorical Analysis and Theory*. DMA Dissertation: University of Cincinnati.
- ____ (2003). *Musical-Rhetorical Analysis and the North German Toccata*. PhD Dissertation: University of Cincinnati.
- ____ (2006). *Musical Logic and Rhetorical Persuasion in the North-German Toccata*. Texas: Texas A&M University.
- DESCARTES, R. (1997). *Las pasiones del alma*, P. Andrade Boué y J. A. Martínez Martínez (trads.). Madrid: Tecnos.
- DÍAZ MARROQUÍN, L. (2009). "La disonancia y otras desviaciones del discurso en la poética literaria, musical y gestual del culto a la Razón (de la norma de Zarlino a la gestualidad de la Zarabanda)". *Revista de Literatura* 71.141, 57-84. Disponible en línea: <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2009.v71.i141.77> [04/03/2023].
- FERNÁNDEZ, E. (2003). *Ensayos sobre las obras para laúd de J. S. Bach*. Montevideo: ART Ediciones.
- FUBINI, E. (2005). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, C.G. Pérez de Aranda (trad.). Madrid: Alianza Editorial.
- GONZÁLEZ VALLE, J.-V. (1987). "Música y retórica: Una nueva trayectoria de la 'Ars Musica' y la 'Musica Practica' a comienzos del Barroco". *Revista de Musicología* 10.3, 811-841.
- GROSS, G. (2006). "Organum at Notre-Dame in the Twelfth and Thirteenth Centuries: Rhetoric in Words and Music". *Plainsong and Medieval Music* 15.2, 87-108.
- HARRÁN, D. (1997). "Toward a Rhetorical Code of Early Music Performance". *Journal of Musicology*, 15.1, 19-42.
- HARNONCOURT, N. (2006). *La música como discurso sonoro: hacia una nueva comprensión de la música*, J. L. Milán (trad.). Barcelona: Acantilado.
- HATTEN, R. S. (2004). *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press.

- HELLER, W. (2014). *Music in the Baroque*. New York / London: W. W. Norton and Company.
- HILL, J. W. (2001). "A Small Selection from among the Many Things that I Still Do Not Know about Baroque Music". *Journal of Music History Pedagogy* 1.2, 113-133.
- HORACIO (2008). *Sátiras, Epístolas, Arte poética*, J. L. Moralejo Álvarez (trad.). Madrid: Gredos.
- JACOBSON, L. (1982). "Musical rhetoric in Buxtehude's free organ works". *The Organ Yearbook* XIII, 60-79.
- JAKOBSON, R. (1971). *Selected Writings*. The Hague / Paris: Mouyton.
- JENSEN, K. B. (2015). "Intermediality". En *The International Encyclopedia of Communication*, W. Donsbach (ed.), 1-3. Chichester: John Wiley & Sons.
- KOONCE, F. (2002). "Introduction". En *The Solo Lute Works*, J. S. Bach, iii-xix. San Diego: Neil A. Kjos.
- KÜHN, C. (2003). *Tratado de la forma musical*. Barcelona: Idea Books.
- LAÍN CORONA, G. Y MARTÍNEZ CANTÓN, C. I. (2022). "Introducción: 'Estas que me dictó rimas sonoras'. Aproximación a las relaciones entre música y poesía". *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 10.2, 331-337. Disponible en línea: <https://doi.org/10.37536/preh.2022.10.2.2007> [09/12/2022].
- LEDBETTER, D. (2009). *Unaccompanied Bach: Performing the solo works*. New Heaven: Yale University Press.
- LÓPEZ CANO, R. (2000). "Bases semióticas para una Neorretórica musical". *Papeles Suelos. Un Blog de Rubén López Cano*, s. n., 59 pp. Disponible en línea: <http://rlopezcano.blogspot.com/p/publicaciones-ruben-lopez-cano-1996.html> [09/11/2022].
- ____ (2008). "Ars musicandi: La posibilidad de una retórica musical desde una perspectiva intersemiótica". *Papeles Suelos. Un Blog de Rubén López Cano*, s. n., 59 pp. Disponible en línea: <http://rlopezcano.blogspot.com/p/publicaciones-ruben-lopez-cano-1996.html> [09/11/2022].
- ____ (2012). *Música y retórica en el barroco*. Barcelona: Amalgama.
- LULL, J., ed. (1992). *Popular Music and Communication*. Newbury Park / London: Sage Publications.
- LUPISHKO, M. (2016). "Music and Rhetoric in the USSR: The Principle of Confutatio in Bach's Music and in the Philosophical System of Yakov Druskin (1902-1980)". *Musurgia* XXII.2, 5-46.
- LUZÁN, I. DE (sin fecha [1737]). *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes basada en la original de Francisco Revilla (Zaragoza, 1737) y la de Antonio Sancha (Madrid, 1789). Disponible en línea: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc6d5q4> [11/12/2022].

- MARÍN CORBÍ, F. (2007). “Figuras, gesto, afecto y retórica en la música”. *Nassarre: Revista Aragonesa de musicología* 23.1, 11-52.
- MARTÍNEZ CANTÓN, C. I. (2022). “El verso sobre la partitura. Enfoques teóricos sobre la musicalización de poesía”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 10.2, 409-432. Disponible en línea: <https://doi.org/10.37536/preh.2022.10.2.1526> [09/12/2022].
- MARTÍNEZ DOMINGO, C. (2018). “El misterio de la Encarnación y J. S. Bach: Relaciones entre retórica musical y la naturaleza de Cristo en la ‘Zarabanda’ de la Suite BWV 995”. En *Escritos y humanismo: Textos sagrados y sus influencias en literatura, cultura e historia*, S. Cohen (ed.), 171-182.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, J. A. (1997). “Estudio preliminar”. En *Las pasiones del alma*, R. Descartes, xvii-liv. Madrid: Tecnos.
- MATTHESON, J. (1739). *El perfecto maestro de capilla*, F. Pascual León (estudio preliminar y traducción crítica). Tesis doctoral: Universidad de Castilla-La Mancha. Disponible en línea: <https://ruidera.uclm.es/xmlui/handle/10578/28836> [29/11/2022].
- MATTHESON, J. Y LENNEBERG, H. (1958). “Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music (II)”. *Journal of Music Theory* 2.2, 193-236.
- MCCRELESS, P. (2002). “Music and Rhetoric”. En *The Cambridge History of Western Music Theory*, T. Christensen (ed.), 845-879. Cambridge: Cambridge University Press.
- MURPHY, J. J. (1989). *Sinopsis histórica de la retórica clásica*. Madrid: Gredos.
- NATTIEZ, J.-J. (1990). *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton: Princeton University Press.
- OEHM-KUEHNLE, C. F. (2000). *Musical Rhetoric in J. S. Bach’s Two-Part Inventions and Implications for their Performance on the Modern Piano*. DMA Dissertation: University of Miami.
- PÁEZ MARTÍNEZ, M. (2016). “Retórica en la música barroca: una síntesis de los presupuestos teóricos de la retórica musical”. *Rétor* 6.1, 51-72.
- PASCUAL LEÓN, F. (2021). *Johann Mattheson, El Perfecto Maestro de Capilla (1739). Estudio preliminar y traducción crítica*. Tesis doctoral: Universidad de Castilla-La Mancha. Disponible en línea: <https://ruidera.uclm.es/xmlui/handle/10578/28836> [29/11/2022].
- PLETT, H. F. (2004). *Rhetoric and Renaissance Culture*. Berlin / Boston: De Gruyter.
- POSADA, A. R. (2019). *Literatura, pintura, écfrasis. Historia conceptual del tópico ut pictura poesis (del escudo de Aquiles al Laocoonte de Lessing)*. Timișoara: Editura Universității de Vest.
- PRINDLE, D. E. (2011). *The Form of the Preludes to Bach’s Unaccompanied Cello Suites*. MA Dissertation: University of Massachusetts Amherst. Disponible en línea: <https://works.bepress.com/danprindle/1/> [05/01/2023].

- RAJEWSKY, I. O. (2011). "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality". *Intermediality. History and Theory of the Arts, Literature and Technologies* 6, 43-64. Disponible en línea: <https://doi.org/10.7202/1005505ar> [09/12/2022].
- Retórica a Herenio* (1997), S. Núñez (trad.). Madrid: Gredos.
- SEPPER, D. L. (2015). "Animal Spirits". En *The Cambridge Descartes Lexicon*, L. Nolan (ed.), 26-28. Cambridge University Press.
- SIBLIN, E. (2009). *The Cello Suites: J. S. Bach, Pablo Casals, and the Search for a Baroque Masterpiece*. New York: Atlantic Monthly Press.
- TAGG, P. (1982). "Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice". *Popular Music* 2, 37-67.
- TATARKIEWICZ, W. (2000). *Historia de la estética*. Torrejón de Ardoz (Madrid): Akal.
- THORLEY, A. J. (2015). *Musical Rhetoric and Performance Practice in Dietrich Buxtehude's Organ Works*. MA Dissertation: University of York. Disponible en línea: <https://etheses.whiterose.ac.uk/9661/1/MA%20Thesis%20-%20A.Thorley%20109053048.pdf> [09/12/2022].
- VENTURA QUINTANA, S. (2019). "Discurso retórico como herramienta para el análisis estructural de la ópera barroca 'La Liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina' de Francesca Caccini". *Notas de Paso* 7, 60-70. Disponible en línea: <http://revistadigital2.csmvalencia.es/wp-content/uploads/2019/03/Article-Sakira-Ventura.pdf> [04/12/2022].
- VICKERS, B. (1984). "Figures of rhetoric/Figures of music?". *Rhetorica* 2.1, 1-44.
- ____ (1988). *In Defence of Rhetoric*. Oxford: Clarendon Press.
- VILLANUEVA, D. (2014). "Comparatismo e iluminación recíproca de las artes: Música y literatura". *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada* 22, 185-193. Disponible en línea: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201422940 [09/12/2022].
- WINOLD, A. (2007). *Bach's cello suites: Analyses and explorations*. Bloomington: Indiana University Press.
- WOLFF, C. (2008). *Johann Sebastian Bach: el músico sabio*. Barcelona: Ma Non Troppo.



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: 10/01/2023

Fecha de aceptación: 03/05/2023

**LUIS EDUARDO AUTE Y LA (POS)MEMORIA
DE LA BATALLA DE MANILA DE LA II GUERRA MUNDIAL¹**

LUIS EDUARDO AUTE AND THE (POST)MEMORY
AROUND THE BATTLE OF MANILA IN WORLD WAR II

Rocío ORTUÑO CASANOVA

Universidad de Alcalá / Universiteit Antwerpen
mrocio.ortuno@uah.es

Resumen: Este artículo revisita la trilogía de obras realizadas por Luis Eduardo Aute en 2012 en torno a su experiencia en la Manila de la posguerra mundial: el cortometraje *El niño y el basilisco*, el disco *El niño que miraba el mar* y el cómic *El niño y el basilisco*. Las obras se presentan como continuadoras de dos tradiciones, la de la producción cultural sobre la memoria histórica en España y la de los testimonios sobre la II Guerra Mundial en Manila. Se pone de relieve la singularidad de estas obras como expresión inmersiva, transmedia y elaborada de la experiencia traumática.

Palabras clave: Luis Eduardo Aute. Canción de autor. Memoria. Trauma. Filipinas. II Guerra Mundial.

Abstract: This article revisits the trilogy of works produced by Luis Eduardo Aute in 2012 about his experience in post-World War II Manila: the short film *El niño y el basilisco*, the album *El niño que miraba el mar* and the comic *El niño y el basilisco*. The works are presented as continuing two traditions, that of cultural production on historical memory in Spain and that of testimonies on World War II in Manila. The singularity of these works as an immersive, transmedia, and elaborated expression of the traumatic experience is highlighted.

Keywords: Luis Eduardo Aute. Songwriting. Memory. Trauma. Philippines. World War II.

¹ Este artículo se ha desarrollado dentro del marco del programa de atracción de talento María Zambrano mediante el que estoy vinculada al grupo GILCO de la Universidad de Alcalá. A la vez, es un resultado de +PoeMAS, “MÁS POESÍA para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea”, proyecto de investigación con financiación del Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2021-125022NB-I00), coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona.

1. INTRODUCCIÓN

La profesora Joyce S. Martin reflexionaba en su participación en el congreso de la Memory Studies Association sobre las particularidades de los estudios de trauma en Filipinas. Para ello, explicaba la implicación de una serie de nociones tagalas en la rememoración y procesamiento del trauma en un país que sufrió la ocupación japonesa y la destrucción completa de Manila durante la II Guerra Mundial². Dos de estos términos eran *tandaan*, que es un verbo que puede traducirse como anámnesis o reminiscencia, y *limot* que tiene el doble sentido de *olvidar*, por un lado, y de recoger algo del suelo, por otro. Literalmente, *tandaan* se refiere a las marcas que un evento deja en una persona, como si fuera una tablilla de cera, apunta Martin, a través de las cuales se pueden evocar recuerdos en un ejercicio de procesamiento y reconstrucción. Además, *tandaan* está ligado a la edad; no en vano el adjetivo derivado de esta palabra, *matandá*, significa anciano. No se trata de un recuerdo literal, narrativo, sino impresionista pero que conlleva un proceso. Por otro lado, el doble sentido de *limot* nos lleva a la paradoja del olvido en uno de sus significados y la recuperación de algo a priori desechado, en el otro.

Me parece importante tener estos dos términos en cuenta junto a otros procedentes de los estudios memorísticos europeos y norteamericanos a la hora de analizar, como se hará en este artículo, la obra multimedia y transmedia sobre la II Guerra Mundial en Manila del cantautor filipinoespañol Luis Eduardo Aute, consistente en la novela gráfica *El niño y el basilisco* (2012c), su versión animada de 21 minutos del mismo título (2012b) y el disco que le sirve en parte de banda sonora, titulado *El niño que miraba el mar* (2012a). La que llamaré la trilogía de *El niño y el basilisco* se pone en valor aquí como obra de creación terapéutica a partir de las declaraciones del propio autor sobre su relación y trayectoria con la pintura y el dibujo que complementan la expresividad de la canción como *voiced (post)memory* (Romera-Figueroa 2020). Esta obra es única en el espacio intermedio que ocupa entre los estudios memorísticos en España, donde se desarrolla, y en Manila, donde surge la experiencia traumática que se rememora y se procesa en un ejercicio de *tandaan*. Además, debido a la corta edad que tenía el autor cuando se desencadena el trauma, parece adecuado pensar en la noción de *limot* y su doble sentido como algo olvidado pero que se retoma a partir de sensaciones muy difusas y se reconstruye a través de la narrativa de los padres. A su vez, los estudios sobre el holocausto europeo y en concreto las obras de Dominick LaCapra, llevan a pensar en la experiencia que Aute tuvo de la II Guerra mundial, tal y como la representa en las obras de las que este artículo se ocupa, como un traumatopismo, un evento que va a definir un desarrollo alternativo en el cantante. De esta manera, y con el objeto de posicionar esta obra de la creación de Aute como un nuevo tipo de expresión artística de la II Guerra Mundial en Manila que bebe mucho de los trabajos memorísticos hechos en Europa pero

² Véase la intervención de Joyce S. Martin en una mesa redonda del III Congreso Anual de la Asociación de Estudios de la Memoria, que tuvo lugar en la Universidad Complutense de Madrid (28-29 de junio de 2019): <https://www.youtube.com/watch?v=bQGBDk0wQDg> (00.19.25-00.27.25) [26/04/2023].

también del sustrato filipino del cantautor y su trauma, argumentaré su singularidad al ocupar un espacio intermedio en género, narrativa y forma de remembranza. Finalmente, se reflexionará sobre la interacción entre memoria y posmemoria, sobre la aportación de la transmedialidad a la expresión del trauma y sobre el papel de los sonidos en la evocación de la guerra y del impacto que tuvo en el autor.

2. LITERATURA Y MEMORIA EN ESPAÑA

Aleida Assmann afirma que “el boom de la memoria refleja el deseo generalizado de reclamar el pasado como parte indispensable del presente” (Hirsch, 2021: 61). En el caso de España, la extensión del fenómeno de la literatura sobre la memoria histórica de la Guerra Civil lo convirtió a principios del siglo XXI en una “moda literaria” (Becerra Mayor, 2015) que hizo ubicua la reflexión sobre la vigencia y la necesidad de reparación de los crímenes cometidos en la década de 1930. Esta reflexión no llega exclusivamente de la mano de la novela, que ha sido el género más estudiado y al que se refería Becerra Mayor al definir esta moda como tal: como destaca Elia Romera-Figueroa (2020: 213), al calor del ambiente que propició la promulgación de la Ley de Memoria histórica de 2007 aparecieron algunas canciones de cantautores que recuperaban la memoria de los vencidos en la Guerra Civil Española. Es el caso de la canción de Ismael Serrano “Al bando vencido” (1998), “Huesos” de Pedro Guerra (2004) o “Los hijos de España” de Luis Pastor (2009), así como libros de poemas, pongamos por ejemplo *Vista cansada* de Luis García Montero (2011), cómics como *Todo 36-39. Malos tiempos* (Giménez, Pinilla, y Martín 2011) e infinidad de películas. Todas estas obras surgen por lo general de una intelectualidad de izquierdas que apoya, frente a la derecha tradicional española, la necesidad de recuperación de la memoria por parte de las generaciones que no vivieron el conflicto, como forma de reparación hacia el bando de los vencidos en la guerra, los cuales nunca tuvieron una conclusión de esta que asignara culpas, como sí la tuvieron los vencidos de la II Guerra Mundial en Europa gracias a los juicios de Nuremberg.

A pesar de esta inclinación ideológica inicial de dicha moda, la tendencia, el ambiente social y por qué no, el éxito editorial, generaron productos culturales que, siguiendo un esquema similar, trataban de otros episodios olvidados y supuestamente traumáticos de la historia de España (Ortuño Casanova, 2015; Colmenero, 2018). Dentro de estos episodios memorísticos alternativos se encontraban dos momentos de la historia de Filipinas que resultaron especialmente atractivos para algunos escritores y escritoras no tan significados en la izquierda o abiertamente conservadores: la revolución independentista de 1896-1898 y la batalla de Manila de la II Guerra Mundial, sobre la que se publicaron varias novelas en la segunda década del siglo XXI (Ortuño Casanova, 2015). Algunos de los autores y autoras que abordaron estos temas eran descendientes de españoles que habían habitado en el archipiélago. A principios del siglo XXI, decidieron retomar la vieja historia de sus antepasados y novelarla. Es el caso, por ejemplo, de Susana Cayuelas, que, a partir de la lectura de una carta de su bisabuelo, quien vivió en

Filipinas durante la revolución de 1896, decide escribir *Cartas desde Manila* (Cayuelas Porras, 2018: s.p.; Torres, 2019: s.p.). También es el caso de Josep Moya-Angeler Mediano y César Mediano Weiker, quienes en su novela *¡Olvidad Filipinas!* recuperan la experiencia de su antepasado Mariano Mediano en la revolución independentista (Moya-Angeler y Mediano Weiker, 2004). Por su parte, Marta Gálatas tenía también familia relacionada con Manila, y en *Dejé mi corazón en Manila* rememora el episodio de la II Guerra Mundial en esta ciudad (2017), como también lo hace la novela *Muerte en Manila de Álvaro del Castaño* (2019). En este caso, Del Castaño narra el evento durante la II Guerra Mundial del asalto por parte de los japoneses al consulado español en Manila que regentaba su abuelo, el falangista José del Castaño³. Un poco especial es la novela *La última de Filipinas*, de Carmen Güell, con título que refiere a la película de 1945 *Los últimos de Filipinas* sobre el episodio de la Revolución filipina muchas veces revisitado en el cine, la televisión y la literatura. En esta obra, la escritora catalana da forma literaria al relato en primera persona y contado de viva voz de Elena Lizárraga, testigo de la II Guerra Mundial en Filipinas (2005).

Aunque los grupos menos progresistas del espectro político español han negado en múltiples ocasiones el derecho y la necesidad de la reivindicación y divulgación de la memoria de los vencidos de la guerra civil alegando entre otros motivos que no vale de nada remover el pasado (Bernecker, 2011: 80, 83, 85-88), a través de las novelas sobre Filipinas sí que se reivindicaron y divulgaron la nostalgia imperial y el recuerdo de la excolonia, emprendiendo un ejercicio de desindividualización de los recuerdos familiares para apropiarse las supuestas hazañas de una nación en tiempos pretéritos. Así, por ejemplo, el libro de Susana Cayuelas comienza con el siguiente prefacio:

Perder Filipinas fue una gran tragedia para España y los españoles. Que después no se independizara, sino que pasara a ser una colonia de Estados Unidos, hace que esta herida sea mucho más profunda. Pero yo, como española orgullosa de mi país, reivindico la gloria que fue que las islas Filipinas fueran una parte de España durante más de trescientos años. No olvidarlo, es una de las causas que me han impulsado a estudiar su historia en el último tercio del siglo XIX (Cayuelas Porras, 2018: 9).

Aquí la autora muestra una identificación de la experiencia personal con la nacional: la historia que cuenta, basada en la experiencia de sus antepasados, pasa a ser una reivindicación del colonialismo español.

3. LA NARRATIVA DE AUTE EN EL CONTEXTO DE LA MEMORIA DE LA II GUERRA MUNDIAL EN MANILA

La postura ideológica de Luis Eduardo Aute difiere, sin embargo, de la de aquellos que reivindican con nostalgia el imperio español y su extensión en el archipiélago

³ Véase el artículo en *¡Hola!*: “Álvaro del Castaño regresa a la escena literaria con *Muerte en Manila*”: <https://www.hola.com/sociedad/20190319139207/alvaro-del-castano-muerte-en-manila/> [26/04/2023].

asiático. Sus escritos recorren un camino contrario: el de la individualización de sus recuerdos frente al archivo histórico institucionalizado, propio del proceso de posmemoria, según Marianne Hirsch (2021: 60), como reivindicación del vínculo personal con ese momento histórico, a pesar de que, como se argumentará a lo largo del artículo, la obra de Aute se encuentra en un punto intermedio entre memoria y posmemoria y enlaza con generaciones anteriores y posteriores.

Comencemos por los hechos: la cruenta guerra Mundial tuvo un oscuro colofón en Manila del que fueron testigos el cantautor Luis Eduardo Aute (Manila, septiembre de 1943 – Madrid, abril de 2020) y sus padres, un barcelonés que trabajaba en la compañía de tabacos de Filipinas y una filipina hija de españoles, que vivían entonces en el archipiélago asiático. Entre febrero y abril de 1945 y en plena huida en desbandada bajo los bombardeos del general McArthur, los japoneses perpetraron una masacre con la población filipina y española presente en Manila y quemaron todo lo que encontraron a su paso, a la vez que las tropas estadounidenses bombardeaban la ciudad⁴. La familia Aute se ocultó en el hospital General de Ermita, en el centro de Manila. Su casa quedó completamente destruida en el fuego cruzado y, según relata el propio Luis Eduardo que le contaba su madre, el niño pasó varios días sin comer y temieron por su vida (Donoso, 2016, s. p.).

Nueve años más tarde se mudaron a España y la familia se instaló en Madrid, quedando difuminado su pasado filipino. Aute alcanzó la fama en España en los años setenta y ochenta por su faceta de cantautor, compositor y más adelante también intérprete de canciones como “Al alba” o “Las cuatro y diez”. Más allá de sus canciones, también desarrolló su arte por medio del dibujo, el cine y la poesía, con particularidades como los *poemigas*, una especie de antipoesía que conecta en ocasiones con la greguería por lo llena de ironía y los juegos de palabras. Entre estos *poemigas* encontramos rastros de su relación con su pasado filipino, por ejemplo, en el titulado “*Magandang gabí*”, que significa ‘buenas noches’ en tagalo, lengua que el cantautor seguía siendo capaz de hablar de adulto a pesar de que nunca volvió a Filipinas desde que se marchara en 1955, con tan solo 11 años⁵. El poema, destacado por Isaac Donoso como uno de los pocos que revelan la filipinidad del autor (2016), reza:

⁴ En la referencia que se hace al evento en el cortometraje *El niño y el basilisco*, se omite la masacre japonesa. Lo único a lo que se hace referencia es al bombardeo estadounidense. En el minuto 00.01.38 aparece un rótulo: “Manila. Febrero de 1945. Las fuerzas aéreas de Estados Unidos bombardean la ciudad”. A continuación, aparece un enjambre de aviones soltando bombas y la ciudad siendo totalmente destruida por dichas bombas. La culpabilización a las fuerzas aéreas estadounidenses, sin dejar de ser cierta, no es la más frecuente. De hecho, en la mayoría de las narrativas en español de la batalla de Manila, se trata a los estadounidenses como libertadores y héroes. El cambio de perspectiva conecta, entre otras cosas, con la ideología izquierdista del autor y su querencia por Cuba.

⁵ Véanse las declaraciones para *Revista Filipina* de Aute (2016: sec. 23, 24) y el vídeo “Aute II. He could speak Tagalog”, tomado del Facebook del Instituto Cervantes de Manila, 2 de noviembre de 2021: <https://www.facebook.com/InstitutoCervantesManila/videos/572355150714265/> [26/04/2023].

Animal de Manila
 sería
 este autómata
 que ya
 soy (Aute, 2017: 160).

La identificación con Manila lo transporta a su infancia. En una entrevista digital respondida para *Revista filipina*, el cantautor recuerda que cuando llegó a Madrid por primera vez se hallaba desubicado por la falta de pertenencia, sus dificultades para escribir en español y el haber sido sacado de su contexto manileño. Así lo afirma: “La adaptación fue difícil, el encuentro con el frío, una escenografía muy distinta, costumbres distintas... clases exhaustivas de gramática y redacción para ingresar en el Colegio de Nuestra Sra. de Las Maravillas. No sabía escribir en castellano pues mi educación fue toda en inglés” (Aute, 2016: sec. 13).

A pesar de no aparecer mucho en su obra, parece que Aute exploraba su vinculación filipina de otras maneras, por ejemplo, con encuentros frecuentes con el poeta Jaime Gil de Biedma, con el que compartía recuerdos del archipiélago. Según afirmaba el cantautor en una entrevista para *La vanguardia*, sus encuentros con Gil de Biedma eran frecuentes, y hablaban de poesía y de Filipinas. Al parecer, idearon un plan para grabar un disco con poemas de Gil de Biedma musicalizados por Aute e interpretados por Pepa Flores, más conocida como Marisol (Bonet, 2015: s.p.). El disco nunca llegó a realizarse, pero Aute compiló una carpeta de los poemas que Gil de Biedma pensaba incluir, corregidos para su adaptación musicada. Entre estos se encontraba “Ha venido a esa hora”:

No vive en este barrio.
 No conoce las tiendas.
 No conoce a las gentes
 que se afanan en ellas.
 No sabe a lo que vino.
 No compra aquí la prensa.
 Recuerda las esquinas
 que los perros recuerdan.
 Ventanas encendidas
 le agrandan la tristeza.
 Corazón transeúnte,
 junto a las casas nuevas
 camina vacilando,
 como un hombre a quien llevan.
 El viento del suburbio
 se le enreda en las piernas.
 La calle como entonces.
 Como entonces ajena.
 Y el aire oscurecido
 la noche que se acerca.
 Cuando dobla la esquina
 y aprieta el paso, sueña

que el tiempo no ha cambiado,
jugando a que regresa.
Luego pasa de largo,
y piensa: fue una época (Gil de Biedma, 2016: 196).

El poema es significativo por la dislocación del sujeto descrito, la desubicación del que se ha trasladado y ha vivido en varias ciudades, experiencia que compartían Gil de Biedma y Aute, en especial al haber vivido ambos en un lugar tan distante de España como es Manila. La sensación de no pertenencia que Aute iba a hacer suya en ese disco que nunca se grabó, devuelve a las declaraciones sobre su infancia y la llegada a Madrid. Esa era, en realidad, la segunda vez que perdía su ciudad natal, tras la destrucción de Manila en la II Guerra Mundial.

El cortometraje *El niño y el basilisco* comienza con un Aute adulto dibujando en su casa que recuerda esa guerra al mirar el mar. El mar se usa como metáfora que une lugares y edades⁶ y que aparecen representadas, además de en la letra de la canción y en la narrativa del cortometraje, en una serie de fotografías de entre las que destacan tres que unen tres generaciones de Autes.

En la primera fotografía del colofón del cortometraje, aparece Luis Eduardo Aute con apenas dos años, sentado en el malecón de Manila, de perfil, mirando el mar. La fotografía, según se afirma en un rótulo, la tomó su padre, Gumersindo Aute, en 1945. En la segunda fotografía aparece Luis Eduardo Aute adulto, en la misma postura y tomado desde el mismo ángulo, sentado en el malecón de la Habana y mirando al mar. Esta, tomada por su hija Laura Aute en 2011, provocó la creación de la canción y la película, según afirma el propio autor, al juntar ambas fotos (Aute, 2016: sec. 17). Ese *juntar ambas fotos* se recrea en la tercera fotografía, una composición de las dos primeras, en las que el engaño visual une La Habana y Manila y los océanos Atlántico y Pacífico. La fusión de los mares implica además un puente temporal entre el niño Aute y el Aute adulto, el basilisco (Imagen 1):

⁶ Dentro del ámbito de los estudios filipinos, Wytan de la Peña había utilizado el término *wansalwara* (de *one salted water*) para proponer una lectura de las literaturas filipinas en combinación, como un todo unido por un solo agua salada. Es decir, que toma prestada la palabra de las islas del sur de Oceanía como metáfora de una lectura archipelágica que aúna todas las literaturas filipinas en diferentes lenguas como un solo corpus (De la Peña, 2009: 79).



Imagen 1. Composición manipulada de las fotografías de Luis Eduardo Aute tomadas en Manila en 1945 y en La Habana en 2011. Fuente: *El niño y el basilisco* (cortometraje, 00:20:22).

Todavía aparecen más fotografías tomadas en Manila, en el mismo malecón: una en la que Aute y su padre están de espaldas, y otra en la que está en medio de sus padres, de frente los tres, dando la espalda al mar y mirando, por tanto, la ciudad destruida (Imagen 2):



Imagen 2. Fotografía de 1945 tomada en el malecón de Manila. De derecha a izquierda, Gumersindo Aute Junquera, Luis Eduardo Aute y Amparo Gutiérrez Répide. Fuente: *El niño y el basilisco* (cortometraje, 00:19:51).

Estas fotografías son las que insertan a Aute en el contexto de la tragedia de modo implícito. La fotografía entre sus padres lo conecta con la imagen que se publica en los apéndices del cómic, en la que aparecen Gumersindo Aute y Amparo Gutiérrez-Répide con los escombros de la ciudad de Manila arrasada (Imagen 3).



Imagen 3. De derecha a izquierda, Gumersindo Aute Junquera y Amparo Gutiérrez-Répide posan en Manila con escombros detrás de la ciudad en ruinas en 1945.

Fuente: Donoso (2016: s.p.).

Miriam Hirsch, al hablar de posmemoria, cuenta cómo aquellos que reciben una “memoria heredada” se aferran a las fotografías familiares para individualizar las estructuras memorísticas políticas y culturales, comunes a un colectivo mucho más grande, que les resultan más distantes (2021: 60). Es la manera que tienen de reivindicar que esa realidad pasada también les afecta a ellos, como prueba de su derecho reivindicativo. Hirsch afirma que “la indexicalidad de esta fotografía es más performativa —está basada en las necesidades y los deseos del espectador— que fáctica” (2021: 95). El conjunto de fotografías presentadas justifica precisamente la presencia de Aute entre aquellas ruinas, aunque no se ve ahí. Él no está en las imágenes de archivo que recrea mediante dibujos en el cortometraje. Tras él solo se ve el malecón, no las ruinas que sí que se ven tras sus padres. Las fotografías son un modo de justificar su presencia allí, como luego recrea en el corto. De esta manera se personaliza la experiencia colectiva de la batalla de Manila.

Volviendo a la conexión entre el Aute niño y el adulto/basilisco, y al simbolismo del mar, en el minuto 00:12:00 del corto se aprecia que el niño mirando al mar ve la aurora, lo que coincide con la letra de la canción que hace de banda sonora, que dice “No es consciente de que incubaba el mal de aurora / Ese mal del animal que ya soy yo”. En la aurora del corto, lo que sale del horizonte no es el sol, sino la cabeza del basilisco. Al final de la película, la escena vuelve a la habitación donde Aute adulto pintaba. En un momento dado, el cantautor se asoma a la ventana y observa el amanecer en el mar. Esta vez, en lugar del sol, lo que se levanta iluminando el día es la cabeza del niño Aute, como reflejo de lo que había pasado con el basilisco y otra vez con el mar uniendo a ambos: basilisco / yo adulto y niño. El cortometraje está lleno de onirismo, y no es de extrañar,

conociendo el surrealismo patente en los poemas y *poemigas* de Aute⁷, pero por medio de este onirismo es capaz de extraer sueños, inquietudes y miedos relacionados con el trauma de la vivencia, de primera o segunda mano, de la destrucción de Manila durante la II Guerra Mundial. Los fantasmas del Aute niño y de los restos de aquella ciudad aun parecen asaltar al adulto en forma de sol tras el mar, en una vinculación entre pasado y futuro que se puede leer en clave de lo que José Colmeiro, en el contexto de la Guerra civil española y su recuerdo, llama *haunting*:

One recurring element used in these works has been the trope of haunting, which underlies the ghostly nature of the past in its ever-returning nature, projecting its shadow towards the present and the future. These haunting narratives thus make visible the disappearances and absences silenced in normative historical accounts, and replicate the process of confronting a difficult past that still needs to be dealt with in the present (Colmeiro, 2011: 30).

La idea de *haunting* coincide con la descripción que hace Aute del origen del corto y la canción. El cantautor afirma que “ese trabajo fue muy importante para mí en cuanto a que me reencontré con mi propia infancia y los fantasmas del paso del tiempo” (Aute, 2016: sec. 17). La canción y el cortometraje no son, por tanto, una forma de desenterrar recuerdos olvidados, sino de sacar a la luz y hacer públicos fantasmas que crean puentes entre el Aute niño —*haunting*— y el Aute adulto —*haunted*—.

Dada la juventud de Luis Eduardo Aute, que tenía año y medio cuando sucedió el bombardeo de 1945, es difícil que recuerde por sí mismo la narrativa de los hechos, sus detalles, las ubicaciones ni sus causas, pero sí los ruidos y las sensaciones, que son, a pesar del desconocimiento original del peligro, parte del trauma. La explicación de las circunstancias límites de esa situación, que parece haber tenido una influencia importante en el ciclo de las tres obras multimedia que publicó en 2012, en pleno fervor de narrativas y productos culturales sobre la Guerra civil española, debió ser transmitida por sus padres, como se desprende del relato que el propio autor hace de su recuerdo de la II Guerra Mundial:

Yo nací en 1943 por lo que *apenas tengo información* de esos años terribles. *Por mis padres* supe que la ocupación japonesa fue más o menos llevadera, *los peores recuerdos* fueron los de la “liberación” por parte de las Fuerzas Aéreas de Estados Unidos. Nuestra casa quedó absolutamente destruida. Durante los 13 días de asedio del bombardeo, nos refugiamos en el Hospital General. Medio hospital fue bombardeado y, por suerte las estancias donde nos refugiábamos quedaron en pie. *Según me contaban* durante esos 13 días no recibí alimento alguno, ni sólido ni líquido por lo que temieron por mi vida (Aute, 2016: sec. 9 [La cursiva es mía]).

⁷ Sobre el tema del surrealismo y el onirismo en Aute, véase la caracterización que José Ramon Trujillo hace de la obra de Aute, apoyándose en Caballero Bonald y en Ernesto Sábato (Trujillo, 2015: 160).

El énfasis en la falta de información y la transmisión por parte de los padres nos ubican en el ámbito de la memoria heredada. Ciertamente, su trabajo se aleja tanto de los realizados en el siglo XXI por generaciones descendientes de testigos de guerras en Filipinas como de aquellas obras escritas por testigos directos de la batalla en torno a los años 1940 y 1950. Me refiero a obras de tipo testimonial, escritas en primera persona pero que van presentando las experiencias de otras personas en crudo, en discurso directo, con el afán de reflejar con toda fidelidad y todo el horror los eventos de esa guerra. Algunos ejemplos de esas narrativas⁸ son la obra de Benigno del Río *Estampas de la ocupación: fragmentos de mi diario de guerra y liberación* (1952), José G. Reyes *Terrorismo y redención* (1947), y el relato de Paz Zamora Mascuñana “Nuestros últimos cinco días bajo el yugo nipón” (1960)⁹. Estas obras pretenden dejar testimonio del horror del trauma sin procesar y se estructuran como un collage de testimonios, listas de personas ejecutadas e incluso de poemas sobre la guerra —como el de Guillermo Gómez Windham que aparece en el texto de Reyes— conectados únicamente por la experiencia de la batalla. Los textos son, por tanto, una modalidad de, por un lado, identificación y confirmación de las penurias vividas en el ataque por la multiplicidad de voces que los autores añaden a la suya, y por otro de *acting out* en el sentido que le da a la expresión Dominick LaCapra. El teórico reinterpreta la noción freudiana de *acting out* como una repetición compulsiva sin elaborar de los eventos vividos de manera que se reviven como si todavía se estuviera en ese pasado, a modo de *flashback* (LaCapra, 1998). Un ejemplo de los horrores narrados por de los Reyes es el siguiente testimonio:

En las ruinas del Dr. De la Paz habría no menos de doscientos o cuatrocientos individuos, de ambos sexos y de todas las edades. Nos acomodamos como mejor pudimos. A eso de las 9 de la noche, dos filipinos, fusil en mano, probablemente “makapilis”, vinieron a vernos. Dos horas después, veíamos que nos tiroteaban desde fuera no sé si aquellos mismos individuos u otros. Luego fueron sucediéndose en el mismo solar explosiones que más me parecían de granadas de mano que otra cosa. Iban cayendo no sé cuántos a juzgar por los gritos que oíamos (Reyes, 1947: 46).

En el caso de Aute es imposible que él mismo pueda generar un relato directo y desnudo de esa guerra que no recuerda conscientemente, es decir, que dé *testimonio* según la definición de Dominick LaCapra de “verbalizar o articular de otro modo el hecho de atestiguar o ser testigo” (LaCapra, 2016: 78). Sin embargo, el evento sí que parece haber dejado un recuerdo traumático tras de sí. Su obra es, en lugar de un testimonio, un relato elaborado a partir de las *tandaan*, de las marcas que la experiencia dejó en él, “como una

⁸ Para más información sobre libros y testimonios de la Batalla de Manila escritos en esa época puede consultarse (Ortuño Casanova, 2018).

⁹ Tres trabajos se han escrito sobre estas obras recientemente: los primeros fueron mi artículo sobre Paz Zamora Mascuñana y el artículo de Axel Gasquet titulado “La narrativa de Benigno del Río” (Ortuño Casanova, 2018; Gasquet, 2018). En 2023 aparecerá el trabajo de Sony Coráñez Bolton “The Ethnology of the Atomic: Gender, Japanese Occupation, US Empire, and the Testimonio Filipino of José Reyes’ *Terrorismo y redención* (1947)” en el volumen editado por Axel Gasquet y por mí para Michigan University Press, titulado *Transnational Philippines*.

tablilla de cera”, sin tener acceso propio a la conexión entre dichas marcas y los eventos reales, solo por medio de las narrativas de sus familiares. De este modo, Aute compone la canción “El niño que miraba el mar” saliéndose de la figura del niño que es él mismo, empatizando con el horror que ha tenido que experimentar y culpabilizándose por lo que ese niño pequeño que aparece en una fotografía familiar sentado de espaldas a la cámara mirando el mar desde el malecón de Manila ha devenido. Así aparece en la primera estrofa de la canción:

Cada vez que veo esa fotografía
 Que huye del cliché del álbum familiar,
 Miro a ese niño que hace de vigía
 Oteando el más allá del fin del mar.
 Aún resuena en su cabeza el bombardeo
 De una guerra de Dragones sin cuartel,
 Su mirada queda oculta, pero veo
 Lo que ven sus ojos porque yo soy él (Aute, 2012a)¹⁰.

En estos versos se hace patente la distancia emocional que se establece con el protagonista de la historia del que hay un desdoblamiento que se materializará en la identificación del adulto con el basilisco. El basilisco es un ser mitológico que mata con la mirada. En el caso de la canción y del corto, la batalla de Manila constituye el punto de inflexión en que el niño deja de ser humano y se convierte en monstruo-basilisco que mira al niño y, por tanto, presuntamente mata lo humano y esa infancia¹¹. La representación de esa especie de renacimiento a partir de la muerte —quizás más relacionado con el fénix que con el basilisco— se representa de manera bastante literal en el corto *El niño y el basilisco*. En él aparece la imagen del niño montado sobre el basilisco saliendo de una vagina gigante que aparece aposentada sobre las ruinas de Manila destruida, que sobrevuelan niño y basilisco tras su renacimiento simbólico (Imagen 4).

¹⁰ Todas las canciones de aquí en adelante se citan mediante transcripción propia a partir de los audios incluidos en sus respectivos álbumes, sin números de página.

¹¹ José Ramón Trujillo interpreta de manera similar la relación entre el niño y el basilisco, centrándose más bien en la edad y la acumulación de experiencias y abordando solo tangencialmente el trauma: “En su cortometraje *El niño y el basilisco*, Luis Eduardo Aute muestra, mediante la escena de la conversión final del autor en basilisco, la transfiguración del adulto frente al niño que contempla el mar con ojos nuevos; se trata de la alegoría del hombre y su mirada contaminada por la vida, cargada de muerte, como la del animal mitológico. La contraposición de ambas miradas es el resultado de una enorme distancia entre la visión pura del niño y la del adulto, llena de experiencia, de búsqueda y de ‘horas de naufragios’” (Trujillo, 2015: 151).



Imagen 4. Imagen del corto de Luis Eduardo Aute *El niño y el basilisco* (minuto 00:15:33).

Esta imagen vinculada al renacimiento conecta con la idea de “trauma fundacional” que Dominick LaCapra define como “traumas que, paradójicamente, se transforman para un individuo o un grupo en unpreciado o intensamente catectizado sustento de la identidad en lugar de ser meros sucesos que plantean la problemática cuestión de la identidad” (LaCapra, 2005: 47). En este caso, la destrucción de Manila determina la identidad del cantautor —no olvidemos que se definía lúdicamente como “Animal de Manila”—, ahora renacido y diferente al niño de antes, de ahí la distancia en la estrofa y de ahí su nueva forma como basilisco.

La voz poética se presenta como un subproducto de aquel niño, un tronco torcido de lo que debería haber sido, y así se define en la misma canción de “El niño que miraba el mar” como el verdugo de ese niño o el “mal de animal” en los versos de la segunda y tercera estrofa, refiriendo a la serie de poemarios *Animal*, y al poema “Magandang Gabi” que veíamos antes:

[...]
 Preguntarle, ensimismado,
 Si descubre a su verdugo
 En mis ojos, reflejado.
 Mientras él me ve mirar
 A ese niño que miraba
 El mar.
 Ese niño ajeno al paso de las horas
 Y que está poniendo en marcha su reloj
 No es consciente del que incubaba el mal de aurora,
 Ese mal del animal que ya soy yo.
 [...] (Aute, 2012a)

El propio Aute explica lo que es el basilisco en la introducción que hacía a la interpretación de la canción de este mismo disco que precisamente se titulaba así, “El basilisco”, cuando la tocaba en directo:

El basilisco es un monstruo mitológico [...] la más común es que tiene cabeza de ave, alas de murciélago cuerpo de ser humano, patas de león y cola de cocodrilo. Realmente un auténtico adefesio, como para asustar a cualquiera. Pero tiene una peculiaridad muy especial y es que es capaz de matar con la mirada, con los ojos, aquello que mira con fijeza, lo fulmina, lo mata. No sé por qué eso me inquieta y me divierte mucho, porque quien más quien menos yo creo que le gustaría tener esa capacidad de poder matar que tiene el basilisco¹².

Pero no es un asesino arbitrario. El basilisco va asociado a una forma de conciencia frente las injusticias y reacción temible ante ellas, que de alguna manera asocia a la salida de su infancia en Manila y a la destrucción de esa ciudad que era la suya. En la canción, lúdica, con ese humor que ya afloraba en la presentación, advierte del peligro del basilisco y su forma *sui generis* de ejecutar la justicia:

Cuidado con la Bestia que dormita en su rincón
 No sea que despierte de su insomnio aletargado
 E imponga su justicia por la vía del Talión
 Sin juez y sin balanza y con la espada del jurado
 Que duerma, que duerma...
 Lejos del aprisco,
 El Basilisco (Aute, 2012a).

Al relatar este cambio identitario a partir del trauma —del vocablo griego clásico para *herida*— en forma de arte escrito, cantado y dibujado, la obra parece conectar también con la idea de traumatropismo que presenta LaCapra en *La historia y sus límites*. El término parece elaborar el de trauma fundacional que ya anunciaba una nueva identidad a partir del trauma, para matizar que la identidad no es nueva, sino que es una discontinuidad de la anterior —en el caso de Aute de ese niño inocente que a partir del suceso se transforma en basilisco— y añadir la plasmación en obra de arte. El *English Oxford Dictionary* define traumatropismo como “Crecimiento o curvatura peculiar de un organismo (esp. De una planta) resultante de una herida” (LaCapra, 2016: 77), lo que se convierte aplicado a los estudios del trauma y según LaCapra, en la sublimación o sacralización de un evento traumático (2016: 84). La sublimación, que se presupone negativa, se da a través del testimonio y deriva en su esencialización como obra de arte. La idea conecta con el mito de orígenes por el procesamiento identitario que sigue al trauma, en este caso como obra de arte.

Según Sigmund Freud, la sublimación es la derivación de las angustias y reconducción de estas a través del arte. En el caso de Aute, el uso del arte como forma de salida del trauma y de evocación se hace explícito en el corto, en el que aparece él mismo pintando. Si por lo general, el “empleo de diversos lenguajes artísticos en una indagación movida por el desasosiego frente a la realidad” es una característica de la obra de Aute (Trujillo, 2015: 152), en este caso, sirven para exponer de manera poliédrica el complejo

¹² Grabación *amateur* de un concierto, proporcionada en YouTube por Loreza Z.: <https://www.youtube.com/watch?v=eZqArtFJScg> [26/04/2023] (00:01 - 0:58).

memoria-posmemoria, al poner cine, pintura, música y poesía en torno a un mismo trauma, que resulta cuádruplemente destilado en arte. El corto en sí mismo aúna pintura —los dibujos los hace el mismo Aute—, fotografía y música, además de la letra de la canción que, discutiblemente, podría ser considerada una forma de poesía¹³, lo que lo definiría como una obra multimedia, es decir, una expresión simultánea de un mismo mensaje utilizando varios medios que conforman la obra completa. Sin embargo, la historia se expande más allá, y suma las canciones del disco en torno al eje de la transición del niño al adulto —incluyendo “Un verso suelto”, y “El basilisco”, además de “El niño que miraba el mar”—, al corto y al cómic, convirtiéndose el conjunto en una obra transmedia, que transmite a través de varios lenguajes y plataformas el mensaje de la letra de la canción / poesía “El niño que miraba el mar”, pero conformando cada una de estas expresiones una narrativa independiente que replica el trauma y le ofrece una nueva perspectiva. Por otro lado, el corto también tiene guiños al lenguaje de los videojuegos, cuando en el minuto 13 del cortometraje, el niño montado en el basilisco va disparando a otros basiliscos que se va cruzando. Todos estos lenguajes aportan recursos a la frustración y la melancolía que LaCapra achaca a la dificultad de transformar el trauma en testimonio (LaCapra, 2016: 63). Estas dificultades están relacionadas con la de expresar el dolor, que rompe el lenguaje y desemboca en un grito (Scarry, 1985). Dominick LaCapra relaciona la dificultad para expresar el dolor con una estética del dolor “comparable a un grito”, según Theodor Adorno, de la que dos representaciones artísticas serían el caballo del “Guernica” de Pablo Picasso y “El grito” de Edward Munch (LaCapra, 2016: 69, 85). La obra multimedia y transmedia deconstruyen la canción “El niño y el basilisco” recomponiendo el trauma en expresión articulada que supera las limitaciones de las palabras dentro de esta estética del dolor.

Además, Aute reconoce el arte pictórico como una forma de terapia, mediante la cual sanar. Así lo dice literalmente en un reportaje para RTVE: “es una excelente terapia. Por lo menos después de una sesión de pintura me siento mucho más relajado, duermo tranquilo, duermo bien” (en Román, 2020: 00:04:06 - 00:04:13). La idea de la pintura como terapia vuelve a aparecer en el documental en su honor dirigido por Gaizka Urresti *Aute Retrato* (2019). Aute se representa a sí mismo al principio del corto y del cómic intentando pintar para evocar, de manera que canaliza sus recuerdos a través de la pintura, en una versión metanarrativa de lo que se cuenta en el propio documental: sus recuerdos de la infancia y la destrucción de Manila pintados por él mismo. Esto es de alguna manera una forma de elaborar el trauma. Es un *working-through* que elabora los recuerdos extrayendo conclusiones acerca de su identidad a partir de estos recuerdos propios y heredados, a diferencia de los libros escritos inmediatamente después de la Batalla de Manila, que repiten sin procesar el evento traumático, de una manera que recuerda al *acting-out*. Es una especie de terapia reconstructiva del evento traumático para elaborarlo

¹³ Sobre este punto, Guillermo Laín recoge un debate en torno a la obra de Joaquín Sabina pero que trasciende, sobre la conveniencia o no de considerar las letras de canciones como poemas (Laín Corona, 2018).

y superarlo, de la manera más inmersiva posible. En esta inmersión participan la palabra, el dibujo y el sonido en general, no solo la música.

4. LOS SONIDOS Y LA MÚSICA

A lo largo del corto *El niño y el basilisco*, además de los compases de la canción “El niño que miraba al mar” y la canción completa en los créditos, se pueden escuchar el sonido del mar, sonido de bombardeos, cantos de gaviotas y pájaros, y los gritos o graznidos del basilisco. Los sonidos van acompañando los momentos de tensión y calma. A partir del minuto 01:38, cuando aparece el rótulo “Manila. Febrero de 1945. Las fuerzas aéreas de Estados Unidos bombardean la ciudad”, comienza un sonido continuo de aviones y bombardeos. Estos recrean lo que J. Martin Daughtry ha llamado *thanatosonics*, que comprenden sonidos relacionados con la guerra y la muerte —Daughtry los aplica principalmente a la guerra de Irak— y provocan estados de intensidad, vulnerabilidad, estimulación, objeción, agresión y miedo, constituyendo una fuente de trauma (2014: 25; 2015: 4-5). el ruido de las explosiones va ambientando la imagen de Manila en su proceso de destrucción por los aviones (2.21). Tras el rótulo “algún tiempo después”, la cámara se mueve de la ciudad destruida a un desfile de tanques a la espalda de un niño sentado en el malecón mirando al mar. Esa Manila destruida es en la que creció Aute. Según el escritor filipino Nick Joaquin (1917-2004):

Incluso décadas después [de la II Guerra Mundial], cuando otros países ya habían borrado las costras y cicatrices de la guerra, Filipinas seguía en las mismas condiciones en las que había quedado después de que los japoneses y los soldados estadounidenses la arrasaran. Y los elementos improvisados de los días de la “Liberación” (las chabolas¹⁴, el jeepney¹⁵, el puente de pontones, las oficinas y teatro instalados en barracones) no habían sido eliminados en un retorno general a las condiciones normales de vida, sino que, más bien, se habían convertido en la norma. No había vuelta a la “normalidad”, por la sencilla razón de que la anormalidad se había convertido en la forma de vida de los filipinos (Joaquin, 1999: xx [traducción propia del original en inglés]).

Con lo que los escombros y la destrucción, aunque no recordara los eventos que la provocaron, tuvieron que ser parte de la vida del niño Aute. Llegamos por tanto a ese término intermedio entre la memoria y la posmemoria que se adelantaba al inicio. A la vez que él experimentó la guerra —aunque no tenga memoria de ello— y los efectos de la misma en el escenario de su infancia, la mayor parte del recuerdo que ha hecho que pueda reconstruir y procesar ese evento viene dado por la memoria de su familia, que Aute extrae, tal y como dice la letra de “El niño que miraba el mar”, del “álbum de fotos familiar” y que conecta con los postulados de Miriam Hirsch acerca del impacto de las narrativas del trauma en la segunda generación de víctimas del Holocausto. Por otro lado,

¹⁴ En el original *barong-barong*, un tipo de chabolas hecho a menudo con madera, a veces de más de un piso, y a veces construidas sobre terrenos húmedos o pantanosos, manglares, o a la orilla de ríos.

¹⁵ Tipo de camioneta militar utilizado como transporte público colectivo en Filipinas.

el cantautor no se había referido en público muy a menudo a este episodio de su vida en los casi sesenta años que separan la vivencia a la que se refiere en la trilogía de la publicación de *El niño y el basilisco*, aunque la trilogía sugiere que es un proceso de gran importancia que ha impregnado su vida. En la comprensión de esta paradoja se encuentra la noción de *limot*, que, como indicaba al principio del artículo, se refiere a la acción de olvidar, pero también a la de recoger algo del suelo. En este caso ambas confluyen dentro de la propia paradoja de los dos significados de la palabra. Aquel evento olvidado y desechado resulta un cabo del que tirar, o si prefiere, algo que recoger del suelo para hablar de la pérdida de la inocencia y de culpabilidades y fantasmas del yo adulto.

A su vez, en la canción y la idea de la posmemoria en la obra de Aute se hace relevante la noción de *voiced postmemories* que Elia Romera-Figueroa, basándose en el estudio de Stephanie Siebuth sobre la expresión del duelo en la posguerra civil española a través de la copla (2014), define como “expresiones de posmemoria manifestadas a través de la música y el sonido que podrían potencialmente contribuir a pasar el duelo de traumas ‘heredados’ o a reaccionar a experiencias colectivas potentes que precedieron nuestro nacimiento” (2020: 2). Romera-Figueroa lo aplica a la canción “Justo” de Rozalén, sobre la guerra civil española, y achaca a la idea de *voiced postmemories* la capacidad de transmisión. Las canciones, según Romera-Figueroa, tienen el poder de permitir que otros verbalicen las letras —en conciertos, por ejemplo—, de manera que se articulan historias que pueden ser cercanas a las experiencias de los oyentes (2020: 207). No sería tanto el caso de Aute en cuanto a la II Guerra Mundial, en un caso algo atípico: si bien evoca recuerdos de la destrucción de Manila, estos recuerdos no son compartidos por una mayoría de la audiencia española para la que lanza el disco, y en cualquier caso no pueden ser entendidos por una mayoría de la potencial audiencia filipina, que no entiende el español. Sin embargo, la idea de la transformación del niño a partir de un evento sí que es algo que puede ser comprendido y transmitido de manera que suscite identificación.

Los sonidos en el corto actúan, pues, como una especie de transición: de la reproducción literal de sonidos de la guerra o *thanatosonics*, a la introducción gradual de los compases de “El niño que miraba el mar” en el minuto 00:12:30 como si fuera la melodía de una caja de música. La melodía se pierde y se recupera en el minuto 00:18:12, tras la dedicatoria “A mis padres”, cuando comienza la canción tal y como la escuchamos en el disco. De la reproducción literal, a la transformación de esos sonidos en una melodía infantil a la articulación de una experiencia elaborada y comprensible por parte del público.

5. CONCLUSIÓN

En este artículo se ha tratado de posicionar la obra de Luis Eduardo Aute sobre la II Guerra Mundial en Filipinas en el contexto de los textos sobre la memoria histórica en España y sobre la Batalla de Manila para destacar su singularidad, y a su vez me he aproximado a ella desde varios aspectos de los estudios memorísticos. Lo cierto es que la

confusa relación de Luis Eduardo Aute con la ciudad de Manila, que conoció arrasada como estaba tras la II Guerra Mundial, hace su obra difícilmente clasificable en términos propios de los estudios memorísticos occidentales. Si bien podemos decir que hay algo parecido al concepto de *haunting* que propone Colmeneiro en cuanto a la proyección del pasado en el presente que se observa en la creación de Aute de 2012, también le atañen los conceptos de *limot* como olvido y recuperación de algo desechado aplicado a esos recuerdos, y de *tandaa* como marca que ha dejado el pasado. Ni siquiera ocupa un lugar cierto entre los testigos directamente afectados y traumatizados por los eventos con recuerdos directos de los mismos, o aquellos que albergan recuerdos heredados, la “generación de la posmemoria” de Miriam Hirsch. A pesar de los rasgos comunes en la expresión del trauma en diferentes contextos —en especial al trauma relacionado con un conflicto bélico—, parece importante recuperar también la individualidad de los términos propios del lugar donde se ha originado este trauma y de la cultura que rememora. Por último, la singularidad de la obra también se relaciona con el uso de múltiples lenguajes o medios para expresar el trauma de manera inmersiva, y para procesarlo. Es un acto performativo que, si bien no se ejecuta con movimientos corporales, abarca varios sentidos y sublima el evento. Luis Eduardo Aute puso de esta manera su polifacético arte al servicio de la exploración de sus recuerdos y para relatar lo que él veía como el origen del Aute de 2012.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS, DISCOGRÁFICAS Y FILMOGRÁFICAS

- AUTE, L. E. (2012a). *El niño que miraba el mar* [CD]. Sony Music / Digipak.
- ____ (2012b). *El niño y el basilisco* [cortometraje de animación]. Producción del autor.
- ____ (2012c). *Luis Eduardo Aute en El niño y el Basilisco*. Madrid: Demipage.
- ____ (2016). “Entrevista electrónica respondida por Luis Eduardo Aute”. *Revista Filipina. Segunda Etapa. Revista Semestral de Lengua y Literatura Hispanofilipina* 3.2, s. p. Disponible en línea: <http://revista.carayanpress.com/page16/styled-5/page76/index.html> [26/04/2023].
- ____ (2017). *Toda la poesía*, M. Munárriz (ed.). Barcelona: Espasa.
- BECERRA MAYOR, D. (2015). *La Guerra Civil como moda literaria*. Madrid: Clave Intelectual.
- BERNECKER, W. L. (2011). “El debate sobre las memorias históricas en la vida política española”. En *Escribir para después. La producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e Hispanoamérica*, J. Reinstädler (ed.), 63-96. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- BONET, J. (2015). “Aute y Gil de Biedma: una historia de Manila”. *La Vanguardia*, 8 de agosto. Disponible en línea: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20150808/54435707854/aute-gil-de-biedma-historia-manila.html> [26/04/2023].

- CASTAÑO VILLANUEVA, Á. DEL (2019). *Muerte en Manila: la terrible matanza sufrida en el consulado de España durante la ocupación japonesa de Filipinas en la Segunda Guerra Mundial*. Madrid: La Esfera de Libros.
- CAYUELAS PORRAS, S. (2018). *Cartas desde Manila*. El Ejido: Letrame Grupo Editorial.
- COLMEIRO, J. (2011). "A Nation of Ghosts?: Haunting, Historical Memory and Forgetting in Post-Franco Spain". *452°F: Revista de Teoría de La Literatura y Literatura Comparada* 4, 17-34. Disponible en línea: <https://452f.com/a-nation-of-ghosts/> [26/04/2023].
- DAUGHTRY, J. M. (2014). "Thanatosonics Ontologies of Acoustic Violence". *Social Text* 32.2, 25-51. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1215/01642472-2419546> [26/04/2023].
- ____ (2015). *Listening to War: Sound, Music, Trauma, and Survival in Wartime Iraq*. New York: Oxford University Press.
- DE LA PEÑA, W. (2009). "¿Dónde se encuentran las letras Fil-Hispánicas en el canon de los estudios literarios filipinos?". *Perro Berde: Revista Cultural Hispano-Filipina* 0, 78-84.
- DEL RÍO, B. (1952). *Estampas de la ocupacion: fragmentos de mi diario de guerra y liberación*. Manila: Editorial no identificada.
- DONOSO, I. (2016). "Luis Eduardo Aute y Filipinas". *Revista Filipina. Segunda Etapa. Revista Semestral de Lengua y Literatura Hispanofilipina* 3.2. Disponible en línea: <http://revista.carayanpress.com/page16/styled-5/page75/index.html> [26/04/2023].
- GALATAS, M. (2017). *Dejé mi corazón en Manila*. Madrid: La Esfera de los Libros.
- GARCÍA MONTERO, L. (2011). *Vista cansada*. Madrid: Visor.
- GASQUET, A. (2018). "La narrativa de Benigno del Río". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 88, 315-36.
- GIL DE BIEDMA, J. (2016). *Las personas del verbo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- GIMÉNEZ, C.; PINILLA, R. Y MARTÍN, A. (2011). *Todo 36-39: malos tiempos*. Barcelona: Debolsillo.
- GÜELL, C. (2005). *La última de Filipinas*. Barcelona: Belacqva.
- GUERRA, P. (2004). *Pedro Guerra - Bolsillos* [CD]. Ariola / BMG España
- HIRSCH, M. (2021). *La generación de la posmemoria: escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid: Carpenoctem.
- JOAQUIN, N. (1999). *Manila, My Manila*. Makati City: Bookmark.
- LACAPRA, D. (1998). "'Acting-Out' And 'Working-Through' Trauma. Excerpt from interview with Professor Dominick LaCapraSHOAH Resource Center". *Yad Vashem*, June. Disponible en línea: https://www.yadvashem.org/odot_pdf/microsoft%20word%20-%203646.pdf [26/04/2023].
- ____ (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión [Colección cultura y sociedad].
- ____ (2016). *La historia y sus límites: humano, animal, violencia*, A. García Ruiz (trad.). Barcelona: Bellaterra.
- LAÍN CORONA, G. (2018). "Sabina ¿no? es poeta". En *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poetas*, G. Laín Corona (ed.), 29-88. Madrid: Visor Libros.
- MEDIANO, L. (2007). *Los olvidados de Filipinas*. Zaragoza: Onagro.

- MOYA-ANGELER, J. Y MEDIANO WEIKER, C. (2004). *¡Olvidad Filipinas!* Barcelona: Inédita.
- ORTUÑO CASANOVA, R. (2015). “Manila existe: Filipinas y la recuperación de la memoria histórica en la novela española”. *Neophilologus* 99.3, 433-448.
- ____ (2018). “Los sonidos de la II Guerra Mundial en Manila: ruido y autorrepresentación en ‘Nuestros cinco últimos días bajo el yugo nipón’ de María Paz Zamora-Masculana”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 44.88, 291-314.
- PASTOR, L. (2009). *La Paloma de Picasso* [CD]. Flor De Jara Música / Altafonte.
- REYES, J. G. (1947). *Terrorismo y redención: casos concretos de atrocidades cometidas por los japoneses en Filipinas*. Manila: Editorial no identificada.
- ROMÁN, M. (2020). “Luis Eduardo Aute”. En *He dicho*, 4 de abril. Disponible en línea: <https://www.rtve.es/play/videos/he-dicho/he-dicho-luis-eduardo-aute/5551848/> [29/05/2023].
- ROMERA-FIGUEROA, E. (2020). “Voiced Postmemories: Rozalén’s ‘Justo’ as a Case Study of Singing, Performing, and Embodying Mourning in Spain”. *Status Quaestionis* 18, 203-2020. <https://doi.org/10.13133/2239-1983/16843> [26/04/2023].
- SANTAMARÍA COLMENERO, S. (2018). “Colonizar la memoria. La ideología de la reconciliación y el discurso neocolonial sobre Guinea Ecuatorial”. *Journal of Spanish Cultural Studies* 19.4, 445-63.
- SCARRY, E. (1985). *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford University Press.
- SERRANO, I. (1998). *La memoria de los peces* [CD]. Polydor.
- SIEBURTH, S. (2014). *Survival songs: Conchita Piquer’s coplas and Franco’s regime of terror*. Toronto: University of Toronto Press.
- TORRES, D. (2019). “Cartas desde Manila, una novela de Susana Cayuelas”. *Sevilla Selecta*, 24 de junio. <https://www.sevillaselecta.es/cartas-desde-manila-una-novela-de-susana-cayuelas/> [26/04/2023].
- TRUJILLO, J. R. (2015). “Luis Eduardo Aute. Una Poética de La Libertad y La Subversión”. En *Volver al Agua. Poesía Completa*, L. E. Aute, 151-186. Madrid: Sial [col. Contrapunto].
- URRESTI, G, dir. (2019). *Aute Retrato* [documental]. Altube Filmeak S. L. / Ayuntamiento de Zaragoza / Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA).
- ZAMORA MASCUÑANA, M. P. (1960). *Cuentos cortos, 1919-1923; y Recuerdos de la liberación, 1945*. Manila: Editorial no identificada.



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: 04/01/2023

Fecha de aceptación: 07/06/2023

CANCIONES URGENTES. LOS HIMNOS DEL ANTIFRANQUISMO ENTRE LA RETÓRICA Y LA *PERFORMANCE*¹

URGENT SONGS. THE HYMNS OF ANTI-FRANCOISM,
BETWEEN RETHORIC AND PERFORMANCE

Sabrina RIVA

Universidad Nacional de Mar del Plata / CONICET
rivasabrina22@gmail.com

Resumen: De la *canción protesta* a la *canción de autor*, la “urgente gramática necesaria” (Alberti, 1941) de la lucha antifranquista de los años 60 y 70, recupera y revitaliza las cualidades “agonísticas” y “homeostáticas” (Ong, 1986) de la tradición oral popular y pondera los folclores regionales, al tiempo que música la poesía de los escritores censurados por el franquismo y hace de dicha expresión artística una declaración de principios. Los jóvenes de la época llevan sus composiciones a aquellos espacios que escapan al control oficial y manifiestan su disidencia tanto en el plano político, adhiriendo a los movimientos revolucionarios y rechazando la dictadura franquista, como en el cultural, enfrentándose a la hegemonía de la *canción comercial*. A propósito de ello, nuestro artículo se centrará en el estudio de tres canciones emblemáticas, intentando pensar cómo se articulan en estas una determinada *retórica del compromiso* y su consecuente llamada a la acción en relación con sus performances.

Palabras clave: Canción de autor. Himnos. Antifranquismo. *Performance*. Retórica.

Abstract: From the *protest song* to the *author song* the “urgently needed grammar” (Alberti, 1941) of the anti-Franco struggle of the 60s and 70s, recovers and revitalizes the “agonistic” and “homeostatic” (Ong, 1986) qualities of popular oral tradition and ponders regional folklore, while adapting music to the poetry of writers censored by Francoism and making of said artistic expression a declaration of principles. The youth of the time, take their composition to those spaces that escape official control and express their political dissidence, adhering to the revolutionary movements and rejecting Franco’s dictatorship, as well as culturally confronting the hegemony of the *commercial song*. Based on this, our article will focus on the study of three emblematic songs, trying to ascertain how a determined *engaging rhetoric* and its consequent call to action, will articulate in relation to their performances.

Keywords: Hymns. Author song. Anti-Francoism. Performance. Rhetoric.

¹ Este artículo es un resultado de +PoeMAS, “MÁS POESÍA para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea”, proyecto de investigación con financiación del Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2021-125022NB-I00), coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Guillermo Lain Corona, entre septiembre de 2022 y agosto de 2025.

1. INTRODUCCIÓN

Alrededor de la polémica que suscitó la entrega del Premio Nobel de Literatura de 2016 a Bob Dylan, se retomó y renovó la discusión sobre el estatuto poético de la canción en el ámbito español. De este modo, nos encontramos en él con planteamientos radicalmente opuestos y con otros que matizan categorías, aceptan la contradicción o defienden la calidad literaria de la canción sin homologarla con la poesía. Si según el título de un artículo reciente de Javier García Rodríguez debemos inclinarnos “Hacia la necesaria integración de la canción de autor en el sistema poético español del último tercio del siglo XX” (2021), para Luis Alberto de Cuenca, en cambio, “lo que hace el cantautor no es literatura”, puesto que el que escribe letras tiene una actitud por fuera de lo literario, “hay una falta de literariedad” (2016: s. p). Por esta misma vía parece desarrollarse la reflexión de David Viñas Piquer, para quien las relaciones entre los cantautores y los poetas obedecen más bien a un cierto tipo de “inercia”. De acuerdo con su razonamiento, “por una cuestión de genealogía cultural, la figura del cantautor queda vinculada a la poesía; pero, por una cuestión de procedimiento creativo, se separa de los poetas de su época y de cualquier época que no estuviera ya dominada por la oralidad. Quizás por eso nunca acaba de quedar del todo claro hasta qué punto le conviene o no la etiqueta de poeta a la figura del cantautor” (Viñas Piquer, 2020: 737). Es decir, se trata de una diferencia de naturaleza. Las letras de canciones pueden tener valor poético, pero no son poesía porque deben procurar sostener una ligazón eficaz con el texto musical —y eventualmente con el espectacular—. Por último, especialistas como Emilio de Miguel evitan las polarizaciones y afirman que la canción, sea “poesía o no, es, desde luego, literatura” (2019: 386). Y partiendo de las consideraciones de Marcela Romano, quien durante años ha pensado a la canción de autor como una *poética alternativa*, creemos junto con ella y María Clara Lucifora que las respuestas a las preguntas respecto de las diferencias entre una letra y un poema o del lugar que ocupan las expresiones orales dentro de la literatura siguen sin ser unívocas. Acaso solo podamos encontrar “respuestas contradictorias en simultáneo, que discuten entre sí y hasta se anulan, o quizá se reúnen y complementan” (Romano, Lucifora y Riva, 2021: 12-13).

La canción que nos interesa analizar en esta oportunidad se caracteriza por la singularidad intransferible de un autor (Romano y Riva, 2018: *passim*), quien es reconocido por el público, pero ingresa en el mundo académico, como es sabido, merced a los fueros propios de este. Además, se produce un *efecto* de identificación entre el que escucha y el que interpreta, que perdura en la memoria sentimental de varias generaciones de españoles, quienes actualizan sus consignas, de acuerdo con las distintas circunstancias de su tiempo histórico. Dicha *canción de autor*, cuyas manifestaciones más contestatarias fueron englobadas bajo la discutida etiqueta de la *canción protesta*, es interpelada por la “urgente gramática necesaria” (Alberti, 1941: 13) de la lucha antifranquista de los años 60 y 70, actualizando las cualidades “agonísticas” y “homeostáticas” (Ong, 1986: 49-51

y 52-54) de la tradición oral popular y recuperando los folclores regionales². No solo produce piezas originales y música la poesía de los escritores censurados por el régimen, sino que esas nuevas textualidades vehiculizan una declaración de principios, que en ocasiones deviene texto colectivo de combate. Inspirados por un movimiento internacionalista —cuyos nombres consagrados son Brassens, Brel, Gainsbourg, Parra, Jara, Sosa, los *folksingers* norteamericanos³, entre otros—, los jóvenes de la época, en su mayoría universitarios o burgueses junto con algunos obreros, llevan sus composiciones a aquellos espacios que escapan al control oficial y manifiestan su disidencia tanto en el plano político, adhiriendo a los movimientos revolucionarios y rechazando la dictadura franquista, como en el cultural, enfrentándose a la hegemonía de la *canción comercial*⁴.

Con respecto a esto último, cabe destacar que el fenómeno musical y político al que aludimos se opone en términos generales a un tipo de canción manipulada por el mercado, el lenguaje superficial y los estereotipos que esta consolida, y en particular para el campo español, a la que Manuel Vázquez Montalbán denomina “canción nacional” (2000: xvi): una manifestación popular próxima a la cultura andaluza en lo que a temas, melodías y fonética se refiere, vinculada con la representación de una España campesina y provinciana, a menudo celebratoria, a la cual se hizo símbolo de la expresión musical de todo el país. Si bien esta posee claros nexos con la poesía popular oral —pasada por el tamiz del neopopularismo lorquiano—, su voluntad ideológica se anuda al *statu quo* de la posguerra, haciendo del nacionalismo y la *majeza* dos de sus coordenadas centrales (Vázquez Montalbán, 2000: xvi). Este *nacional-flamenquismo*, como lo llamó Francisco Almazán (1983), se apropia entonces de la canción popular y del flamenco para promover los ideales del régimen, aliándose durante los 60 con el cine, “en una estrategia de atracción de turismo mediante una cultura de entretenimiento ligero, presuntamente

² La *canción de autor* nacida al calor de las proclamas de los años sesenta ha sido pensada a partir de otras acepciones —*nueva canción*, *canción protesta*, *nueva trova*— asociadas en todos los casos, según Francisca Noguero, a “tres valores incuestionables”: como veremos a lo largo del artículo, a “la oralidad”, “la *performance*” y “la calidad literaria” (2021: 5). Para considerar los orígenes y los protagonistas del fenómeno se puede consultar el ya clásico estudio de Víctor Claudín (1982); para conocer un punto de vista distinto al adoptado en este escrito, en cambio, el texto de Roberto Torres Blanco (2005).

³ Por *folksingers*, nos referimos a Bob Dylan, Joan Baez, Joni Mitchell, entre otros, y por supuesto, a Pete Seeger, quien fue pionero en la recuperación de las composiciones cantadas por los brigadistas internacionales durante la Guerra Civil española, puesto que en 1943 grabó junto a su banda The Almanacs el álbum *Historias del Batallón Lincoln*, con canciones propias y otras transmitidas por los soldados norteamericanos que volvieron de la guerra.

⁴ De la semiótica a la filología, la mayoría de la crítica acuerda en que la *canción comercial*, *de consumo*, *gastronómica* (Eco, 1984) o *ligera* (Miguel, 2019), difiere de aquella señalada por su distinción, la “canción diversa” (Eco, 1984: *passim*) o para nuestro caso la “canción de autor” (Romano y Riva, 2018: 397), por su disímil “exigencia literaria” (Miguel, 2019: 381) e, incluso, por su problemática inserción dentro de la serie artística. Mientras la primera repite esquemas o fórmulas reconocibles como el estribillo, simplifica el registro lírico, apela a “melodías de seducción” y puede considerarse un “producto mercantil” (Bagué Quílez, 2021: 126), la segunda desautomatiza los horizontes de recepción, diversifica el gusto, desarrolla distintas “tecnologías de persuasión” (Romano y Riva, 2018: *passim*) y es abordada como un objeto estético.

desideologizado, que tuvo como protagonista, de nuevo, la música popular y los clichés nacionales” (Laín Corona, 2022: 439-440)⁵.

Por otra parte, recordemos que la *canCIÓN de autor* que estamos caracterizando busca un lenguaje poético propio, adaptando igualmente los versos de aquellos poetas con una sensibilidad afín. De hecho, esta nueva canción presenta numerosos puntos en común con la poesía social española de los años 40 y 50, que más allá de sus diferencias —más historicista e inconformista la de los 40 y de tono más intimista y menor la de los 50—, nace motivada por un decidido deseo de transformar las estructuras sociales. Su actitud crítica y su ideario realista, entonces, es continuado en dicha canción, que “venía a resolver, o cuando menos a sortear”, sostiene Ángel Luis Prieto de Paula, “un problema que mediados los 60 presentaba la poesía social realista: la contradicción entre su pretensión mayoritaria, que requería un lenguaje directo e instrumental, y su muy escasa recepción” (2010: 401)⁶.

Centrados no tanto en “lo que la escritura puede decir”, sino en “lo que ésta hace al decir” (Scarano, 1995: 223), poetas y cantautores construyen una *retórica del compromiso* que concibe a la expresión poética como *un arma cargada de futuro*, un trabajo o acción inscriptos en un aquí y ahora concretos, en la que se reflexiona sobre unos valores éticos proyectados en lo público y cuyos creadores —hombres y mujeres comunes o simples ciudadanos— oscilan entre la exposición de su autobiografía y la colectivización de la enunciación.

La horizontalidad que esto último promueve, asentada en un sistema de creencias compartido, resulta asimismo verosímil gracias al *ethos* que las composiciones construyen, es decir, gracias a “una identidad poética capaz de asumir lo que los versos declaran” (Ballart, 2008: 76). Según las tempranas dualidades aristotélicas, baste con indicar en esta introducción, que examinaremos cómo los sujetos líricos forjados en la

⁵ Como señala Guillermo Laín Corona, en ese contexto se desarrollaron también las propuestas de artistas “que trabajaron sin molestar al régimen y/o adecuando sus obras al mismo tipo de cultura ligera y de estereotipos nacionales” (2022: 439-440), por ejemplo Manolo Escobar y Raphael, junto con las apropiaciones que el propio franquismo operó de autores emblemáticos de izquierda como Antonio Machado, cuya militancia republicana le fue perdonada atribuyéndole cierta distracción provinciana y senil; al menos así lo entendió Dionisio Ridruejo (Machado, 1841: ix). Nótese además que muchas de las composiciones que podríamos considerar bajo el manto de *canCIÓN nacional*, con frecuencia coplas, son empleadas en el documental de Basilio Patino *Canciones para después de una guerra* (1976), obra que mixtura imágenes de archivo de las películas, la publicidad y las proclamas del gobierno creadas durante las distintas etapas del franquismo, con un transparente objetivo paródico-satírico.

⁶ En un exilio interno y censurados por el franquismo, los poetas sociales ya no se enfocaron en las ideas políticas en sí, como lo habían hecho por ejemplo Miguel Hernández y Rafael Alberti durante los años 30, sino que dedicaron sus versos a denunciar las injusticias y el dolor de la posguerra, los problemas de los más humildes y a brindar testimonio sobre la persecución y muerte antes y después de la contienda bélica, la censura y el exilio. De cara a ese nuevo contexto, Gabriel Celaya —y con él otros sociales como Blas de Otero y José Agustín Goytisolo— consideraba a las nuevas tecnologías de la época aliadas en el acceso a la *inmensa mayoría*, puesto que ese objetivo no podía lograrse con una revolución literaria. En ese sentido, manifestaba: “Los recursos técnicos, y en especial la posibilidad de hacer audibles y no sólo legibles nuestros versos, gracias a medios como el micro, el altavoz, la radio, etc., son sumamente importantes y están llamados a revolucionar una literatura que venimos concibiendo desde el Renacimiento bajo el signo de la imprenta, que es como decir de la lectura a solas” (Celaya, 1992: 25).

canción de autor conquistan nuestra confianza —*ethos*—, al tiempo que, acudiendo a la fuerza afectiva que ostenta toda configuración retórica del lenguaje, logran conmovernos —*pathos*—. En este sentido, no debemos olvidar que los versos de las canciones fueron recitados o cantados en conciertos, mítines y demás celebraciones políticas y en algunas transmisiones radiales, reforzando a través de la voz y del cuerpo los alcances de la función perlocutiva y la carga patética del mensaje, dando a la oralidad carácter colectivo. Nuestra indagación se centrará en la “escenografía discursiva” (Maingueneau, 2004: s. p.) y su *dimensión estratégica* procedimental (Amossy, 2010) que da cuerpo a este particular *ethos*. Dentro de los posibles o más restrictivos usos de esta categoría, rescatamos la “vocación interdisciplinaria del concepto” que apunta a “recuperar el polo argumentativo-persuasivo” en el cruce de diferentes epistemes (Ferrari, 2015: s. p.).

En concordancia con las reflexiones sobre la dimensión corporal y sentimental que las canciones ponen en juego, Simon Frith sugiere pensar al acto de escucha como una *performance*, por medio de la cual se *realizan* ciertos valores. Conforme con su teorización, “la música nos proporciona un intenso sentido subjetivo del ser social [...] articula y ofrece a la vez una experiencia inmediata de identidad colectiva” (Frith, 2014: 471). Las formas de reunión, cuyo ejemplo más representativo es el concierto, *dicen* y *hacen* por fuera de lo eminentemente discursivo, significan más allá de los reclamos orales o escritos que planteen (Butler, 2017). En última instancia, en tanto fenómeno de liminalidad (Dubatti, 2017), la canción, al igual que el teatro, “potencia la colectividad en la recepción” (Badía Fumaz, 2022: 347) y nos inscribe, en su faceta más espectacular, dentro de una narrativa cultural más o menos imaginada⁷.

De modo que, nuestro texto se centrará en el estudio de las canciones “L’estaca” de Lluís Llach, “Canto a la libertad” de José Antonio Labordeta y “Para la libertad” de Joan Manuel Serrat, intentando pensar cómo se conjugan en estas una determinada *retórica del compromiso* con el diseño del *ethos* autoral, en relación con algunas de sus *performances* más destacadas. Propone asimismo que el diálogo eficaz entre esos aspectos —retórica, *ethos* y *performance*— es el que permite que una canción devenga himno.

⁷ Si bien en su conocido ensayo *Teatro posdramático* Hans-Thies Lehmann presenta valiosas observaciones sobre la *performance*, nos parece más explicativa y ajustada la propuesta de Jorge Dubatti, quien no coloca como eje organizador de su discurso histórico al drama moderno. El crítico argentino prefiere pensar en una historia que desde sus orígenes contemple lo dramático tensionado con lo no dramático. Es por esto que propone una categorización de los fenómenos teatrales entre “teatro-matriz” y “teatro liminal”. El primero supone una particular disposición de la mirada, “que exige: reunión, *poiesis* corporal y expectación”, es decir, un acontecimiento “en el que artistas, técnicos y espectadores se reúnen de cuerpo presente (el convivio) para esperar... la aparición y configuración de una construcción de naturaleza metafórica, mundo paralelo al mundo, con sus propias reglas, en el cuerpo de los actores” (Dubatti, 2017: 7). El segundo, en cambio, más allá de que la liminalidad también se encuentre en el “teatro matriz”, nos lleva a preguntarnos si se trata de teatro o no. Para Dubatti, el “teatro liminal” posee las características más importantes del “teatro matriz” —según lo planteado con anterioridad, *convivio*, *poiesis* corporal y expectación—, pero a la vez incluye “otras características que, en las clasificaciones aceptadas —el concepto de teatro canónico para la modernidad: lo dramático—, no corresponden al teatro” (2017: 13).

2. “L’ESTACA” DE LLUIS LLACH: EL LEGADO REPUBLICANO Y LA PARTICIPACIÓN COLECTIVA

En cuanto a “L’estaca” de Lluís Llach, esta fue grabada en el año 1968 en la Cara B de un EP integrado por cuatro composiciones, en el seno de la llamada *nova canço* catalana. Miembro del colectivo *Els Setze Jutges*, del cual también formó parte Joan Manuel Serrat, Llach adoptó tempranamente como estos una actitud crítica frente a la situación social y cultural del país y, sobre todo, de Cataluña, apostando por una “nueva canción” que, “creada y cantada por catalanes y en catalán”, “le devolviera al pueblo su propio idioma”, a fin de que este recuperara su identidad, negada por el franquismo (González Lucini, 2008, I: 97)⁸. Las composiciones del grupo fueron pensadas entonces como instrumentos para generar cambios sobre la realidad y la forma de trabajo de este respondió a un acuerdo vital, según el cual todos colaboraban con sus compañeros no solo a nivel creativo, con la escucha y la palabra, sino a nivel organizativo y material.

Sin embargo, de su Verges —Gerona— natal a su consagración como cantautor en el Palau de la Música de Barcelona en 1969, el artista recorre un arduo camino, en el que se encuentra con el protagonista de su canción —el avi Siset—, gracias a quien conoce los avatares del catalanismo y la República, experiencias y saberes que le habían sido vedados, en parte porque pertenecía a una familia burguesa rural y su padre había sido alcalde del franquismo. Si como afirma Ponç Feliu —amigo de Llach y nieto de Siset— “a la mayoría de nosotros nos gustaba ir en bici por el pueblo, pero Lluís prefería irse de pesca al río Ter con mi abuelo y le escuchaba atentamente. Allí, solos, mi abuelo le hacía confidencias que no se atrevía en el café” (Playá, 2014: s. p.), no hay duda de que los diálogos de “L’estaca” están inspirados en estos otros, aunque al no aparecer el nombre y apellido del protagonista, ese abuelo puede ser el de cualquiera, un personaje universal⁹.

En la canción, el “viejo Siset”, aquel que “hablaba / al amanecer, en el portal” (Llach, 1968: s. p.)¹⁰, es el que resguarda la memoria del pueblo y, más aún, es quien encarna la sabiduría popular. Este transmite su conocimiento a otra generación, a la del narrador de la historia, merced al lazo afectivo que han creado, y ambos esperan el advenimiento de un nuevo tiempo histórico, el democrático, simbolizado por el “amanecer”. “¿No ves la estaca / a la que estamos todos atados?” (Llach, 1968: s. p.), pregunta el joven, si no

⁸ Concluida la Guerra Civil, el franquismo instaura una política de uniformación de las costumbres, por la cual se niegan las diferencias de cada pueblo o región y sus respectivos folclores. Se pretende una consciencia de unidad nacional, en momentos en los que España está aislada del resto del mundo. Elevando como estandarte la lengua española y recurriendo a un conjunto de tradiciones castellano-andaluzas, el régimen diseña un estereotipo del *ser español*, caricaturesco en sus manifestaciones *fort export*, en alguna medida aún vigente, que se yergue como medio idóneo para la difusión de la ideología dominante.

⁹ Además, por fuera de la anécdota que origina la pieza, es igualmente destacable que tanto los intelectuales catalanes Josep Maria Espinàs como Maria Aurèlia Capmany leyeron la obra de Llach y le aconsejaron algunas modificaciones, por ejemplo, que cambiara el título de la canción de “La columna” a “L’estaca”, “que tenía un sonido más turbio...”, según la novelista (Riaño, 2017: s. p.); y que —agregamos nosotros— no remitía al vocabulario de la guerra.

¹⁰ Todas las canciones de aquí en adelante se citan mediante transcripción propia a partir de los audios incluidos en sus respectivos álbumes, sin números de página.

logran deshacerse de ella no serán libres, afirma luego. Las palabras son escasas, pero la alegoría ajustada. La estaca es la dictadura franquista y ese “todos” indefinido es el pueblo español. No obstante, quien aporta la confianza en la lucha y el modo en que deben actuar para que la *estaca / gobierno* caigan es nuevamente Siset:

Si tiramos fuerte, la haremos caer.
Ya no puede durar mucho tiempo.
Seguro que cae, cae, cae,
pues debe estar ya bien podrida.
Si yo tiro fuerte por aquí
y tú tiras fuerte por allí,
seguro que cae, cae, cae,
y podremos liberarnos (Llach, 1968: s. p.).

La fuerza ilocutiva de la repetición, tanto de la palabra “cae” como de estos versos que constituyen el estribillo, por otra parte típica de la oralidad, comunica determinación, un posicionamiento y unas convicciones que Siset deja como legado a su joven interlocutor. Él cree en el trabajo colectivo, en que cada uno debe hacer su parte y, en definitiva, en que *la unión hace la fuerza*. Como vemos, la aparición de la metáfora y de los símbolos abona una retórica del compromiso por otros medios, menos explícitos, pero con una capacidad casi inagotable de proyección, en el marco de una situación por demás sencilla: en un presente considerado negativo se pretende cambiar la historia para así cambiar la vida, en pos de alcanzar un futuro próspero (Garí y Meseguer, 1994: 171). La *canción de autor* identifica así una serie de problemas colectivos y negocia con su público y su comunidad unos objetivos con el propósito de resolverlos, difunde aquellas ideas que harán el “cambio posible” (Muñoz de Arenillas Valdés, 2013: 175).

A medida que la composición avanza, se describen las vicisitudes de la lucha. El protagonista advierte que “se (le) están desollando” las manos y que a veces le “abandonan las fuerzas”. En esa circunstancia le pide a Siset: “Repíteme tu canción” (Llach, 1968: s. p.). Es decir, en una suerte de puesta en abismo, este admite que lo que aprendió del viejo es *su canción* y la función de esta es idéntica a la de los cancioneros y romanceros de la Guerra Civil: mantener alta la moral y dar ánimo a la tropa. En este sentido, el rol que el narrador asume hacia el final, una vez muerto el abuelo, es semejante a la concepción que Miguel Hernández posee del poeta. Si para el oriolano “cada poeta que muere deja en manos de otro, como una herencia, un instrumento que viene rodando desde la eternidad de la nada a nuestro corazón esparcido” (Hernández, 2010, I: 473), del mismo modo él toma la posta del que “ya no dice nada” porque se lo llevó “un mal viento”, y suplanta a esa voz “para cantar / el último canto que él (le) enseñó” (Llach, 1968: s. p.); recupera la memoria histórica y no deja que los ideales utópicos sean olvidados.

Pero volvamos ahora al momento en que Llach se consagra como cantautor y en que nace “un mito, una leyenda y un himno, gracias a la dictadura” (Riaño, 2017: s. p.), el 13 de diciembre de 1969. En el concierto en el Palau, Llach le explica a su auditorio que no

puede cantar “L’estaca” porque se lo han prohibido. Para sortear la censura, improvisa una versión instrumental. Lo que sucede después solo puede escucharse en el disco *Ara i Aquí* (1971), único registro de esa jornada, hoy en manos de coleccionistas, pero ha sido difundido por varios cronistas de la época. Mientras el músico toca la guitarra, acompañado por Francesc Burrull al piano, el público canta la canción de pie. Esta apropiación de la misma supone, por un lado, el inicio de un derrotero en el que la autoría se diluye —la canción es adoptada desde entonces por el sindicato polaco Solidaridad, los manifestantes de la primavera árabe en Túnez en 2014, un club de rugby francés y en las protestas de Bielorrusia durante 2020, entre otros—, tornándose difícil establecer según la comunidad de escucha, cuál es la *pieza original* y cuál la *versión* (López Cano, 2011); y, por el otro, un ejercicio de la soberanía popular o, según Butler, un “ejercicio performativo”, una práctica que incluye las manifestaciones de los cuerpos (2014: 55)¹¹.

La música, a pesar de estar en compás ternario, genera un tiempo en dos partes, que puede acompañar la acción de estirar y, cuando comienza el estribillo, esta se *rallenta*, indicando al público que ese es un momento propicio para su participación, cantando, aplaudiendo o moviéndose (Garí y Meseguer, 1994: 174). La letra, al usar fórmulas propias de la oralidad como las repeticiones, las preguntas retóricas y el estribillo —por otra parte, recursos usados también por la canción comercial—, favorece el recuerdo de sus líneas y la intervención activa de los receptores. Pero es sobre todo la propia *performance*, el *ethos* autoral del cantante y la estancia de libre expresión que generaban los conciertos y festivales de música en los 60 y 70, “inexistentes en otras esferas de la vida social”, los que habilitan la posibilidad de “entender este tipo de recitales como mítines políticos” (Gómez Vaquero, 2014: 155) y como espacios para soñar y poner en práctica la tan ansiada democracia.

La representación de la identidad musical del cantautor —o “*persona musicae*” en términos de Philip Auslander (2006: *passim*)—, entidad que media entre los músicos y el acto performativo, conjuga la impresión que el intérprete quiere generar en el público con lo que este espera de él, gestionando esa correspondencia los atributos de autenticidad de la persona en un determinado espacio musical. En el caso de Llach, según los testimonios de época (Riaño, 2007), su disposición y la de sus músicos en el escenario del Palau de la Música, no privilegian el movimiento ni la interacción con la escenografía, que por lo demás es sumamente austera, sino la ejecución de los instrumentos. Este viste de modo sobrio, se coloca en el centro de la escena y transgrede el reglamento de espectáculos, según el cual los artistas no pueden hablar con los espectadores. Por lo que, la seriedad, la convicción y las acciones del cantautor redundan en la construcción de una identidad coherente con el rol que pretende sostener, logrando cumplir con las expectativas de

¹¹ Luego de algunos años, así como la figura del cantautor se pone en jaque, la de su auditorio también. En una entrevista citada por Viñas Piquer, Lluís Llach se lamenta de que la gente ya no iba a sus conciertos “para escuchar, sino para repetir” (2020: 734). El goce estético y la disposición crítica se abandonan y se busca solo la identificación ideológica.

novedad de unos jóvenes que agotaron varios días antes las entradas para el concierto y se abarrotaron luego en el teatro.

Además, en actuaciones posteriores en las que sí pudo cantar, el carácter ritual del canto colectivo lleva a que los espectadores levanten sus mecheros en la oscuridad y se genere mayor intimidad; sin olvidar por ello las consignas políticas, puesto que hacia el final escuchamos que suelen corear la frase “*amnistia i llibertat*”¹². Así, Lluís Llach y su público enfrentan a la dictadura con sus canciones, pero también con sus cuerpos, su *actuación* no se limita a *estar presentes*, sino que, por el mismo hecho de estarlo, esta se realiza; o lo que es igual, sus cuerpos *encarnan* una serie de ideas, traducen en la acción aquello que pregonan.

3. “CANTO A LA LIBERTAD” DE JOSÉ ANTONIO LABORDETA: UTOPIA Y NUEVA CANCIÓN

Con respecto a “Canto a la libertad” de José Antonio Labordeta, esta se registra en el LP *Tiempo de espera*, editado en 1975, es decir, a meses de la muerte del caudillo. Al igual que en muchos otros discos de esos años, por ejemplo, *Este tiempo ha de acabar* (1974) de Elisa Serna o *Al borde del principio* de Adolfo Celdrán (1976), su título es tanto la descripción de un momento histórico como una expresión de deseo. Y por supuesto, responde a la matriz genérica de la *canción de protesta social* por celebrar ideas difundidas desde la Ilustración, como la igualdad y la libertad, y por el tipo de instrumentación empleadas —guitarra y voz—, sus armonías y ritmos, el uso del estribillo, en suma, la facilidad con la que puede memorizarse y el hecho de que pueda ser interpretada por personas sin un gran bagaje musical previo (Martinelli, 2017: 9).

Labordeta, retratado por Manuel Tuñón de Lara como “un aragonés de cuerpo entero, con rotunda consciencia de serlo, cantor y poeta... valor de la cultura española (...) en su hondo sentido de *saber popular* que le daba Machado” (citado por González Lucini, 2008, II: 264) y como “un hombre bondadoso y sencillo” por Fernando González Lucini (1998: 342), no debe *negociar* demasiado su identidad discursiva, puesto que aquellas imágenes de autor cristalizadas en el ámbito institucional y social son similares a las inscriptas en sus versos. La mayor parte de esas instancias apuntalan su imagen como *escritor popular* y, por ende, confieren legitimidad a su palabra. Se trata, no lo olvidemos, de aquel que “unió la tradición cultural aragonesa con la canción protesta y les dio la voz y la palabra tanto en español como en las otras dos lenguas minorizadas habladas en Aragón: el aragonés y el catalán” (Moliné Royo, 2011: 78).

La canción prescinde de regionalismos y marcas contextuales y está cantada en español, se entrega al canto de la libertad, es decir, a la exaltación de un valor republicano

¹² En relación con esto, no citamos una actuación en particular, dado que se puede ingresar el nombre de la canción en Youtube y encontrar allí numerosos ejemplos que ilustran nuestro comentario. Si bien las *performances* introducen variaciones más o menos destacadas, su análisis excede los objetivos de este trabajo.

por antonomasia. Desde su primera línea, anuncia la llegada de un nuevo tiempo histórico, en el que “todos” “veremos una tierra, / que ponga libertad” (Labordeta, 1975: s. p.). El tono profético heredado de los poetas sociales enlaza en esta oportunidad con una propuesta utópica, el encuentro con un mundo mejor, producto de un proyecto colectivo contrario a la censura y al poder estatal. Del mismo modo que Esteban Buch piensa a “La Marsellesa”, podemos decir que la música, en este caso, “concebida como lenguaje de las pasiones, es el símbolo y el instrumento de un orden social utópico donde la emoción subjetiva contribuye de modo armonioso a la institución del colectivo” (Buch, 2001: 24). Así lo confirma, como veremos más adelante, la solicitud popular para que la canción sea el himno de Aragón.

El “hermano” al que el sujeto poético interpela, será el compatriota y el complementario con el que se construirá “el camino / en un mismo trazado”, uniendo esfuerzos “para así levantar / a aquellos que cayeron / gritando libertad” (Labordeta, 1975: s. p.). Por lo que, en esta declaración de principios se manifiesta un reconocimiento solapado de que no inician ese camino, sino más bien lo continúan, ya que por omisión se hace referencia a los caídos en combate durante la Guerra Civil y a los represaliados en la posguerra.

Además, los cambios traerán aparejados la renovación de la vida en sus distintos planos, en los “campos desiertos” crecerán nuevamente “espigas altas / dispuestas para el pan” (Labordeta, 1975: s. p.), tal y como florecerá la experiencia vital detenida y anulada por el franquismo. Pero aquello que se expone en clave alegórica, pronto se revela como consigna política. El narrador denuncia la desigualdad en el reparto de la riqueza entre los que “hicieron lo posible / por empujar la historia / hacia la libertad” (Labordeta, 1975: s. p.), al tiempo que recoge de modo lateral las ideas filosóficas acerca de la historia del marxismo, para el que la dialéctica comporta un esquema evolutivo, que no se clausura en el presente:

Volverán a granar
unas espigas altas
dispuestas para el pan.
Para un pan que en los siglos
nunca fue repartido
entre todos aquellos
que hicieron lo posible
por empujar la historia
hacia la libertad... (Labordeta, 1975: s. p.).

En este sentido, existe la posibilidad de que la “hermosa mañana” aludida en una de las últimas estrofas no sea vista por los involucrados en la causa. Sin embargo, como se considera a la historia una construcción y un proceso, “habrá que forzarla / para que pueda ser” (Labordeta, 1975: s. p.). No importa si se la llega ver, lo verdaderamente relevante es colaborar con la creación de un futuro que otros disfrutarán, pero por el que vale la pena luchar, el ideal. La retórica comprometida de Labordeta apela a las mismas figuras

que Llach, la alegoría y las imágenes que relacionan a la vida y al sujeto con la tierra, y añade un componente apenas más revulsivo que su predecesor, dado que grabó su canción en los albores de la democracia.

Por último, en cuanto a las actuaciones en vivo del cantautor aragonés, es un poco más difícil delimitar cuál fue el concierto que lo consagró, así como determinar en qué momento “Canto a la libertad” devino himno. Como ese “viento” que arranca los “matojos” la canción fue tomando fuerza en las manifestaciones autonomistas de 1978 y en las antitrasvasistas posteriores (Ortega, 1993), sobre todo en su tierra natal, y alcanzó su punto más álgido primero en la investidura del *Honoris Causa* que le otorgara la Universidad de Zaragoza (Ciria, 2010) y luego en las propias exequias del artista (Alonso, 2010)¹³. Si en España durante el siglo pasado fueron frecuentes las disputas respecto de “la construcción, definición y promoción de una identidad nacional mediante proyectos culturales centrados en la música” (Holguín, 2017: 219), el lugar privilegiado que se le ha procurado a esta canción puede pensarse en esa línea. La relación entre lo experimentado y los alcances de la propuesta colectiva planteada se expresan a través del canto, en especial al unísono (Buch, 2001). En consonancia con ello, no es casual que el Partido de Aragón y la Chunta Aragonesista —agrupación en la que Labordeta militó— solicitasen en diversas ocasiones que la composición se transformara en el himno de esa autonomía, pues como indica la carta con la que Nieves Ibeas de la CHA pidió en 2011 esa consideración: “El ‘Canto a la libertad’ fue reclamado como el himno de Aragón, por puro sentimiento. Y como tal fue entonado con emoción por todos los rincones de nuestro País como tributo colectivo emocionado capaz de suscitar una unidad y el sueño de solidaridad” (Citado en Fabre Calomarde, 2015: 43).

4. “PARA LA LIBERTAD” DE JOAN MANUEL SERRAT: LA CULTURA DE LA RESISTENCIA Y LOS USOS DE LA CANCIÓN

En lo que respecta a “Para la libertad”, esta fue grabada por Joan Manuel Serrat en el disco monográfico *Miguel Hernández*, de 1972. Como es sabido y ya hemos mencionado, el cantautor de Poble Sec fue miembro de *Els Setze Jutges* y realizó sus primeras incursiones musicales en el marco de la *nova canço* catalana, al igual que Lluís Llach, pero a diferencia de este, su popularidad, de carácter masivo, rebasó los límites de la península y llegó hasta Latinoamérica. Si bien ambos piensan la canción como un

¹³ De las manifestaciones y ceremonias aludidas, no se encuentran testimonios filmados de circulación masiva de buena calidad, sino algunas referencias por escrito. De cualquier forma, cabe destacar que, en vida del cantautor, cada vez que este entonaba “Canto a la libertad” el público la coreaba de modo similar a la canción de Llach, con la particularidad de que entrelazaban sus manos y las sujetaban en alto. La identidad escénica de Labordeta era una continuación —y viceversa— de sus intervenciones en la esfera política, empleando sobre el escenario vestimentas similares a la de su vida diaria y eventualmente un pañuelo rojo, tocando la guitarra y cantando con gran convicción. En todos los casos, lo que caracterizaba a las *performances* de la canción trabajada era una profunda emoción y sentimiento compartidos, experiencia de los cuerpos que aún pervive en las Fiestas del Pilar que se realizan en Zaragoza cada año, en las que se suele cantar esta composición.

instrumento para cambiar la realidad de su país y una conciencia de clase común los lleva a participar de ese colectivo, según Manuel Vázquez Montalbán, Serrat se distingue porque logra dotar de una lengua a la sentimentalidad del hombre común: “enraizado biológica y socialmente en lo popular”, “él estuvo en condición de encontrar palabras comunicantes para expresarse al nivel de miles y miles de personas” (Vázquez Montalbán, 1984: 29). Por su parte, Antonio Muñoz Molina destaca que Serrat “era uno de los nuestros”, por su pelo largo y por una “juventud adulta” que su generación, aún adolescente, creía “inalcanzable”. Y, sobre todo, sostiene que era el cantautor que los emocionaba, porque cantaba canciones que comprendían, referidas a asuntos que para ellos eran “cruciales”, y “porque siendo tan de (su) tiempo poseía la sabiduría de hacer canciones con historia”, contándoles lo que conocían y aquello a lo que apenas podían darle nombre (citado en González Lucini, 2008: 84).

En consonancia con los cantautores que hemos trabajado hasta aquí, Serrat ha conjugado en su proyecto estético letras propias con la musicación de poesía en lengua catalana y en español¹⁴. En el caso puntual de “Para la libertad”, tanto el disco que le da cobijo como la canción son “una respuesta a la situación en la que surge, si bien esta respuesta debe ser considerada desde un punto de vista estratégico o estilizado” (García Rodríguez, 2021: 17). La elección del poeta de Orihuela y de su poema “El herido”, en el que la canción se basa, por supuesto, no son casuales. En el contexto de la lucha antifranquista, se recupera a Miguel Hernández porque este encarna, como ningún otro, las injusticias de la Guerra Civil, la coherencia ideológica y porque su figura se consolida a lo largo de la posguerra como el símbolo de la resistencia. Difundido de modo clandestino, el cantautor conoce su obra gracias a que en la Universidad Central de Barcelona iban de mano en mano ejemplares de la poesía hernandiana publicados en Argentina. Por lo que, la adaptación de esos versos también implica una apuesta por la divulgación cultural y el trazado de continuidades entre las luchas de los años 60 y 70 con las de los derrotados en la guerra¹⁵.

Del poema a la canción, Serrat realiza al menos tres cambios fundamentales. No respeta el título del texto inicial: “El herido” de *El hombre acecha* pasa a llamarse “Para la libertad”, es decir, se privilegia el motivo por el que se lucha sobre los resultados adversos y la caracterización de un tipo de guerra, suplantando el paratexto por una frase del poema. Excluye el epígrafe que lo encabeza, el cual enuncia “Para el muro de un hospital de sangre” (Hernández, 2010, I: 572), borrando la intención del hablante. Y elige las estrofas de la segunda parte de la composición, omitiendo la descripción de los

¹⁴ Piénsese, por ejemplo, en sus versiones del romancero popular catalán, Joan Salvat-Papasseit, Josep Carner o Pére Quart y, una vez resuelto, hacia 1968, que también cantaría en español, en las de Rafael Alberti, Antonio Machado, León Felipe, Mario Benedetti, José Agustín Goytisolo, Ernesto Cardenal y Luis García Montero, entre otros.

¹⁵ Cabe destacar que Serrat vuelve a Miguel Hernández en 2010, año en el que edita *Hijo de la luz y de la sombra*. Sin embargo, esa recuperación del poeta oriolano desestima su faceta política. Quizá “evocar nostálgicamente el éxito pasado para garantizar un nuevo éxito en el público actual” (Laín Corona, 2022: 445) haya sido una de las ideas centrales alrededor de ese segundo disco.

sangrientos campos de batalla, aquellos “campos luchados” por los que se “extienden los heridos” (Hernández, 2010, I: 572), del primer segmento; desestimando por lo mismo, las causas por las que en la sección final se despliega una declaración de principios, de tenor sentencioso. Suprimiendo un fragmento importante de la obra previa y difuminando el contexto de producción, la canción, entonces, desbarata la “temporalidad narrativa” (Badía Fumaz, 2022: 353), deja de ser un testimonio sobre la Guerra Civil española, pero alcanza validez universal. El cantautor logra generalizar el gesto hernandiano y esa libertad por la que se lucha puede ser la de cualquier pueblo oprimido. De ahí la elevación de esta a *himno*, a uno y otro lado del Atlántico.

“Para la libertad” actualiza uno de los propósitos por el que Hernández compuso su poema, infundir confianza y ánimo en quien lo escucha. Por tanto, el registro lírico se encuentra atravesado por aspectos argumentativo-persuasivos como las repeticiones de estrofas y de ideas, que ayudan a subrayar las convicciones defendidas y a señalar su importancia, y la explicación de las causas por las que se lucha. De modo similar a lo observado en las canciones de Llach y Labordeta, no solo se anima a los receptores a resistir, sino que se tiene plena consciencia de que los sacrificios del presente servirán para forjar un futuro distinto, siempre distinto mientras exista la libertad. Así lo manifiestan las siguientes líneas, cuya primera estrofa constituye el estribillo:

Para la libertad, sangro, lucho, pervivo.
Para la libertad, mis ojos y mis manos,
como un árbol carnal, generoso y cautivo,
doy a los cirujanos.

Porque donde unas cuencas vacías amanezcan,
ella pondrá dos piedras de futura mirada,
y hará que nuevos brazos y nuevas piernas crezcan
en la carne talada (Serrat, 2000: s. p.).

Nuevamente la renovación de la vida se asocia con las vicisitudes de la lucha y con una libertad que, en clave alegórica, permite —como quería Hernández— que se perpetúe la esperanza. Ahora bien, si esta canción logra conquistarnos, es porque junto con el *ethos* discursivo y prediscursivo del cantautor —hombre joven universitario, de extracción social humilde, comprometido con la causa antifranquista—, la ilusión biográfica aún no resuelta de la lírica refuerza la *apariencia de sinceridad*. La identificación entre sujeto lírico y autor biográfico, en términos pragmáticos, se genera porque es el receptor el que completa los espacios en blanco con los datos que posee de su autor, “dando lugar a que la voz que habla en el texto tenga la apariencia de ser un sujeto de la enunciación real” (Badía Fumaz, 2022: 344). En la canción contemporánea, esto funciona también en los casos en los que el sujeto lírico no coincide con el cantante, intensificándose gracias a la presencia del intérprete en el escenario. Esta es una de las razones, por consiguiente, de que la figura de Serrat haya eclipsado a la de Miguel Hernández, y para buena parte de la

audiencia ya no sea posible determinar a quién pertenecen algunas de las letras de sus composiciones.

En cuanto a la dimensión sonora de la canción, recordemos que la música del disco fue arreglada y dirigida por Francesc Burrull, quien logra complementar con eficacia las letras planteadas por Serrat, manteniendo ambos, en cada canción, una notable fidelidad a la sensibilidad y a las ideas de Hernández. Las orquestaciones, de sutiles matices y de un considerable lirismo, registran como novedad la presencia del bajo eléctrico, mientras que la voz de Serrat transmite con intensidad y un dejo de melancolía las penas y pasiones del poeta de Orihuela. La música de “Para la libertad”, que al comienzo parece alivianar el sesgo apelativo de la letra, va evolucionando, y hacia el final aumenta la carga combativa y emocional del canto. Esta presenta un tono diferente al de las otras dos composiciones analizadas, pues es mucho más alegre y gracias a sus cambios rítmicos y de intensidad logra que el espectador, comparta o no las convicciones del cantautor, sea interpelado por sus ideas y su llamado a la acción. De este modo, escapa a la ortodoxia de la *canción protesta* y a algunos lugares comunes de la *persona musicae* que esta convoca, sin dejar de perseguir y alcanzar sus mismos objetivos.

Ante una trayectoria tan vasta como la de Joan Manuel Serrat, resulta difícil elegir una sola presentación en vivo en la que interprete la canción que venimos comentado. Por ende, para finalizar, nos detendremos, aunque sea someramente en otro tipo de *performance*, esta vez aquella que se produce cuando “el oyente de la canción se instala vicariamente en el lugar del emisor, reviviendo —actualizando— con ello la enunciación, siendo él en la recepción el que experimenta lo dicho” (Badía Fumaz, 2022: 344), en un contexto histórico concreto: Argentina durante la última dictadura cívico-militar (1976-1983).

A partir de sus recordadas actuaciones en el programa de televisión *Sábados circulares*, capitaneado por Pipo Mancera, el cantautor catalán fue un asiduo visitante de la región y estableció lazos con el progresismo nacional de los setenta. En efecto, una muestra de ello la constituye el hecho de que su nombre atravesara los cinco tomos de *La voluntad* de Eduardo Anguita y Martín Caparrós, verdadero fresco de la militancia de esos años. No obstante, promediando la década, sus composiciones apenas circularon en los medios masivos, siendo esos militantes revolucionarios los que entonaron sus canciones en los centros de detención clandestina. Son frecuentes los testimonios al respecto, por ejemplo, en la crónica de Natalí Schejtman “Crecer con Serrat”, leemos:

los vecinos de la cárcel de Devoto pudieron haber escuchado algunos conciertos que irradiaba el lugar menos pensado: la minúscula ventana de una celda. Del lado de adentro estaba Liliana Chiernajowsky haciendo escalerita humana con sus compañeras para vociferar su acto de rebeldía: cantar canciones, salir momentáneamente de la cárcel desparramando versos como “Para la libertad, / sangro lucho y pervivo” (Schejtman, 2016: s. p.).

En esta suerte de *reperformance*, la composición se actualiza en la voz de los que antes fueron meros receptores, poniéndose de manifiesto por esta vía el carácter no clausurado de la canción, “siempre en performance” según Javier García Rodríguez (2021: 23). Además, ese canto remedaba algunos de los usos que el propio Miguel Hernández le había asignado a sus versos: dar ánimo a sus compañeros y reforzar las ideas más importantes de la causa. De este modo, la canción logra ser más eficaz que la poesía, “por cuanto los receptores terminaban convertidos a su vez en propagadores o emisores activos” (Prieto de Paula, 2021: 35)¹⁶.

Nexo entre la poesía y las ideas del oriolano y los jóvenes de los 70, Serrat construye una figura de autor joven y comprometido, que posibilita la continuidad del rol político del intelectual propiciado por el poeta. Dado el nivel de condensación del texto inicial, reducido a dos o tres aspectos fundamentales, “Para la libertad” puede recuperarse en otras geografías y en distintos períodos históricos porque canta a valores universales, con los que la mayoría del público puede identificarse, y porque el sentimiento colectivo que genera en quienes la cantan, proviene tanto de la retórica *engagée* y del *ethos* autorral que presenta, como de la apropiación que se hace de ella en la *performance*.

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

Con la mirada puesta en el futuro, las canciones que hemos trabajado en el presente texto cantan la libertad y su búsqueda, esperan un nuevo “amanecer” que conjure los deseos del colectivo, encarnado en el “todos” indefinido de sus distintas manifestaciones, cuya lucha no solo requiere tenacidad y perseverancia, sino que se reconoce como un proceso. El resguardo de la memoria histórica y de los saberes populares exceden el tiempo en que se proyectan sus acciones porque prevalece la defensa de la propuesta utópica, más allá de los resultados inmediatos, y porque las nuevas generaciones tomarán el relevo, así como poetas y cantautores ya lo han hecho. Su retórica despojada presenta símbolos e imágenes asociadas con el pueblo trabajador, como el pan y las manos, y la naturaleza, ligada siempre al imaginario de la libertad, su evolución y sus ciclos. No obstante, la contraposición entre dos momentos históricos y la representación del franquismo se despliegan mediante alegorías, aquellas que les permitieron eludir la censura. Esa sencillez y esa reconcentración conceptual, por otro lado, suponen una escucha activa por parte del público, quien deberá reponer la relación entre las metáforas y su contexto de circulación gracias, entre otros, a las actuaciones en vivo de los cantautores y al *ethos* discursivo y prediscursivo de los mismos.

Si bien la función de estas canciones es dar ánimo a los oyentes, en su mayoría, igual de concienciados que sus autores, la expresión del entusiasmo y la evocación de una

¹⁶ Tal es así, que las canciones de Serrat vuelven a recuperarse en algunas narrativas de hijos de desaparecidos, en las que estas habilitan la catarsis y el vínculo simbólico con los padres muertos. Véase en este sentido los textos *Diario de una princesa montonera. 110% Verdad* de Mariana Eva Pérez y *Aparecida* de Marta Dillon.

identidad común hacen de ellas verdaderos himnos del antifranquismo y, por la modalidad de su decir, de cualquier época y lugar en los que el sentimiento colectivo sea semejante. Son de esta forma extrapolables a otros escenarios porque, en gran medida, la sensación de pertenencia que une entre sí a quienes las cantan no está anclada en la propia composición, sino en la *performance*. Es a partir del encuentro y el *convivio*, desde donde los cuerpos y las voces hacen suyas las ideas y un momento de ocio se convierte en un acto político. Porque esta es, según Rousseau (2012: *passim*), *la armonía más natural* y, por ende, *la mejor* de su designio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DISCOGRÁFICAS

- ALBERTI, R. (1941). *Entre el clavel y la espada (1939-1940)*. Buenos Aires: Losada.
- ALMAZÁN, F. (1983). “Folklore y sociedad”. En *Pueblo que canta*, Víctor Claudín (coord.), 85-93. Madrid: Zero / Asociación para la Música Popular.
- ALONSO, J. (2010). “Multitudinario homenaje en la calle”. *Heraldo de Aragón*, 21 de septiembre. Disponible en línea: <https://www.heraldo.es/noticias/ocio-cultura/2010/09/21/multitudinario-homenaje-la-calle-104131-1361024.html> [02/12/2022].
- AMOSSY, R. (2010). *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Paris: Presses Universitaires de France.
- AUSLANDER, P. (2006). “Musical Personae”. *TDR. The Drama Review* 50.1, 100-119. https://posgrado.unam.mx/musica/lecturas/interpretacion/complementarias/perspectivaFenomenologica/Auslander_Musical%20Personae.pdf [02/12/2022].
- BADÍA FUMAZ, R. (2022). “La poesía en la canción popular actual: hacia un modelo sistemático para su representación”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 10.2, 339-358. Disponible en línea: <https://erevistas.publicaciones.uah.es/ojs/index.php/pasavento/article/view/1672> [02/12/2022].
- BAGUÉ QUÍLEZ, L. (2021). “Toda esta poesía que nunca cabe en un poema: letras, adaptaciones y colaboraciones”. En *Un antiguo don de fluir. La canción, entre la música y la literatura*, M. Romano, M. C. Lucifora y S. Riva (dirs.), 125-153. Mar del Plata: EUDEM / UIMP.
- BALLART, P. (2008). “Una elocuencia en cuestión, o el ‘ethos’ contemporáneo del poeta”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 14, 72-103. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/signa.vol14.2005.6112> [02/12/2022].
- BUCH, E. (2001). *La novena de Beethoven. Historia Política del himno europeo*. Barcelona: Acantilado.
- BUTLER, J. (2014). “‘Nosotros el pueblo’. Apuntes sobre la libertad de reunión”. En *¿Qué es un pueblo?*, A. Badiou et al., 47-67. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

- ____ (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Barcelona: Paidós.
- CELAYA, G. (1992). *Itinerario poético*. Madrid: Cátedra.
- CIRIA, P. (2010). “Labordeta: ‘En este preciso instante creo sinceramente que soy feliz’”. *Heraldo de Aragón*, 23 de marzo. Disponible en línea: https://www.heraldo.es/noticias/aragon/labordeta_este_preciso_instante_creo_sinceramente_que_soy_feliz.html [02/12/2022].
- CLAUDÍN, V. (1982). *Canción de autor en España. Apuntes para su historia*. Madrid: Ediciones Júcar.
- CUENCA, L. A. (2016). “Luis Alberto de Cuenca, ‘perplejo’ con el Nobel de Dylan: ‘es un disparate’”. *Libertad Digital*, 10 de octubre. Disponible en línea: <https://www.libertaddigital.com/cultura/libros/2016-10-13/luis-alberto-de-cuenca-perplejo-con-el-nobel-a-dylan-es-una-locura-1276584472/> [02/12/2022].
- DUBATTI, J. (2017). *Teatro-matriz, teatro liminal. Nuevas perspectivas en filosofía del teatro*. Ciudad de México: Paso de Gato.
- ECO, U. (1984). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- FABRE CALOMARDE, B. (2015). *Nueva Canción aragonesa: tópicos en la obra de José Antonio Labordeta*. Trabajo de Fin de Grado: Universidad de Valladolid. Disponible en línea: https://www.academia.edu/16072359/Nueva_Canción_Aragonesa_Tópicos_en_la_obra_de_José_Antonio_Labordeta [02/12/2022].
- FERRARI, M. (2015). “El pacto *ethico*”. En *IX Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 3 al 5 de junio de 2015. Lectores y lecturas. Homenaje a Susana Zanetti*, V. Delgado, J. A. Ennis, M. Merbilhaá y H. Pas (dirs.), s. p. Ensenada: Universidad Nacional de La Plata / Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación / Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=eventos&d=Jev8643> [02/12/2022].
- FRITH, S. (2014). *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Barcelona: Paidós.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, J. (2021). “Hacia la necesaria integración de la canción de autor en el sistema poético español del último tercio del siglo XX: propuestas teóricas y metodológicas”. En *Entre versos y notas: canción de autor en español*, F. Nogueroles y J. San José Lera (eds.), 15-25. Kassel: Reichenberger.
- GARÍ, J. Y MESEGUER, L. (1994). “Publicitat & música. La metàfora en els nous discursos literaris catalans”. *Catalan Review* VIII.1-2, 161-192.
- GÓMEZ VAQUERO, L. (2014). “De la reivindicación política a la industrial: la cultura en la Transición a través de tres documentales musicales”. *Kamchatka. Revista de análisis cultural* 4, 147-164. Disponible en línea: <https://doi.org/10.7203/KAM.4.4344> [02/12/2022].

- GONZÁLEZ LUCINI, F. (1998). *Crónica cantada de los silencios rotos*. Madrid: Alianza.
- _____. (2008). *Y la palabra se hizo música. La canción de autor en España*. 2 vols. Madrid: Fundación Autor.
- HERNÁNDEZ, M. (2010). *Obra completa*, 2 vols. Edición al cuidado de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany Bay. Madrid: Espasa Calpe.
- HOLGUÍN, S. (2017). "Music and Nationalism". En *Metaphors of Spain: Representations of Spanish National Identity in the Twentieth Century*, J. Moreno-Luzón & X. M. Núñez Seixas (eds.), 219-238. New York: Berghahn.
- LAÍN CORONA, G. (2022). "Versiones de canciones de poemas de la Edad de Plata. Musicalización, recepción y consumo en la posmodernidad". *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 10.2, 433-460. Disponible en línea: <https://doi.org/10.37536/preh.2022.10.2.1546> [02/12/2022].
- LABORDETA, J. A. (1975). *Tiempo de espera* [LP]. Movieplay.
- LEHMANN, H.T. (2013). *El teatro posdramático*. Ciudad de México: Paso de Gato.
- LLACH, L. (1968). *Tercer single* [EP]. Concentric.
- LÓPEZ CANO, R. (2011). "Lo original de la versión. De la ontología a la pragmática de la versión en la música popular urbana". *Revista Consensus* 16.1, 57-82.
- MACHADO, A. (1941). *Poesías completas*, D. Ridruejo (pról.). Madrid: Espasa Calpe.
- MAINGUENEAU, D. (2004). "¿'Situación de enunciación' o 'situación de comunicación'?". *Revista electrónica Discurso.org* 5 (año 3), s. p.
- MARTINELLI, D. (2017). *Give Peace a Chant. Popular Music, Politics and Social Protest*. Vilna: Springer.
- MIGUEL, E. DE (2019). "La canción ligera, la canción de autor, ¿objetos de estudio filológico?". En *Entresiglos: del siglo XX al XXI. Estudios en homenaje al profesor Joan Oleza*, X. Candel Vila (ed.), 377-388. València: Anejos de *Diablotexto Digital* 4. Disponible en línea: <https://www.uv.es/diabltxd/Anejos4.Candel.pdf> [02/12/2022].
- MOLINÉ ROYO, F. (2011). "José Antonio Labordeta y *Cantar i callar*. Reflejo de la verdadera sociedad aragonesa desde la posguerra hasta la actualidad". *Revista de Lengua y Literatura española. Publicación de Estudios Hispánicos de las Universidades de Rumanía*, 78-88.
- MUÑOZ DE ARENILLAS VALDÉS, A. (2013). "Los cantautores difunden la poesía. Poesía y compromiso: la nueva canción en los años 60 y 70 en España". En *Ay, ¡qué triste es toda la humanidad! Literatura, cultura y sociedad española contemporánea*, María Teresa Navarrete Navarrete y Miguel Soler Gallo (eds.), 173-182. Roma: Aracne Editrice.
- NOGUEROL, F. (2021). "Un prólogo entre versos y notas". En *Entre versos y notas: canción de autor en español*, F. Noguerol y J. San José Lera (eds.), 1-12. Kassel: Reichenberger.

- NOGUEROL, F. Y SAN JOSÉ LERA, J., eds. (2021). *Entre versos y notas: canción de autor en español*. Kassel: Reichenberger.
- ONG, W. (1986). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ORTEGA, J. (1993). “Manifestación masiva en Zaragoza por la autonomía plena y contra los trasvases”. *El País*, 23 de abril. Disponible en línea: https://elpais.com/diario/1993/04/24/espana/735602428_850215.html [02/12/2022].
- PLAYÁ, J. (2014). “L’Estaca sigue siendo reivindicativa”. *La Vanguardia*, 29 de octubre. <https://www.lavanguardia.com/musica/20141029/54418370930/estaca-sigue-siendo-reivindicativa.html> [02/12/2022].
- PRIETO DE PAULA, Á. (2010). “La canción de autor y las exequias de la poesía social”. En *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009)*, A. Iravedra y L. Sánchez Torres (eds.), 391-404. Sevilla: Renacimiento.
- ____ (2021). “Literatura y compromiso: La poesía social y su desembocadura en la canción de autor”. En *Un antiguo don de fluir. La canción, entre la música y la literatura*, M. Romano, M. C. Lucifora y S. Riva (dirs.), 19-37. Mar del Plata: EUDEM / UIMP.
- RIAÑO, P. (2017). “‘L’estaca’: el himno que Franco prohibió a España y Llach a la Policía Nacional”. *La Vanguardia*, 30 de septiembre. Disponible en línea: https://www.elespanol.com/cultura/musica/20170930/250724927_0.html [02/12/2022].
- ROMANO, M. Y RIVA, S. (2018). “Signos urgentes: tecnologías de la persuasión en la canción de autor española”. En *Cosas que el dinero puede comprar. Del eslogan al poema*, L. Bagué Quílez (ed.), 395-422. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.
- ROMANO, M.; LUCIFORA, M. C. Y RIVA, S., dirs. (2021). *Un antiguo don de fluir. La canción, entre la música y la literatura*. Mar del Plata: EUDEM / UIMP.
- ROUSSEAU, J.J. (2012). *Dictionnaire de musique*. En *Collection complète des oeuvres, 1780-1789*, vol. 9. Disponible en línea: <https://www.rousseauonline.ch/pdf/rousseauonline-0068.pdf> [02/12/2022].
- SCHEJTMAN, N. (2015). “Crecer con Serrat”. *Revista Anfibia*, 17 de abril. Disponible en línea: <http://www.revistaanfibia.com/cronica/crecer-con-serrat/> [02/12/2022].
- SCARANO, L. (1995). “Poéticas sociales desde el paradigma realista: hacia una revisión del canon”. *Revista del Celehis* 4-5, 217-229. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/400> [05/05/2023].
- SERRAT, J.M. (2000). *Miguel Hernández* [CD]. BMG.
- TORRES BLANCO, R. (2005). “‘Canción protesta’: definición de un concepto historiográfico”. *Cuadernos de Historia Contemporánea* 27, 223-246. <https://revistas.ucm.es/index.php/CHCO/article/view/CHCO0505110223A> [05/05/2023].
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1984). *Serrat*. Gijón: Júcar.

- ____ (2000). *Cancionero general del franquismo 1939-1975*. Barcelona: Crítica.
- VIÑAS PIQUER, D. (2020). “Presencia de la poesía en la canción de autor: el efecto Dylan”. *Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, número extraordinario 7, 727-745. Disponible en línea: <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/4763> [02/12/2022].



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

Fecha de recepción: 11/01/2023

Fecha de aceptación: 30/05/2023

**“QUIERO QUE ESTO SEA UN *HIT*”.
ANÁLISIS DEL DISCURSO *INDIE* ESPAÑOL¹**

**“I WANT THIS TO BE A HIT”.
ANALYSIS OF THE SPANISH *INDIE* DISCOURSE**

Antonio PORTELA LOPA

Universidad de Burgos

aportela@ubu.es

Resumen: En este artículo se traza una panorámica de los elementos más representativos de las letras de canciones del *indie* español. Utilizando las herramientas del Análisis del Discurso y la Poética, se señalan aquellos aspectos que confieren especificidad a este discurso frente a otros estilos musicales. Los aspectos fonéticos y prosódicos revelan una mayor libertad de elección formal, y una mayor audacia en el manejo de figuras de sentido. En el examen del *ethos* se reconstruye el retrato prototípico del locutor, aspecto fundamental porque de él deriva la autenticidad de este discurso y permite entender la poeticidad de estas canciones. Por último, el concepto de comunidad discursiva será clave para entender el universo referencial presente en estas canciones.

Palabras clave: *Indie*. Análisis del Discurso. Poética. *Ethos*. Comunidad discursiva.

Abstract: This article provides an overview of the most representative elements of Spanish indie song lyrics. Using the tools of Discourse Analysis and Poetics, we point out those aspects that confer specificity to indie discourse compared to other musical styles. The phonetic and prosodic aspects reveal a greater freedom of formal choice, and a greater audacity in the use of figures of meaning. In the examination of *ethos*, the prototypical portrait of the speaker is reconstructed, a fundamental aspect because the authenticity of this discourse derives from it and allows us to understand the poeticity of these songs. Finally, the concept of discursive community will be key to understanding the referential universe present in these songs.

Keywords: *Indie*. Discourse Analysis. Poetics. *Ethos*. Discursive community.

¹ Este artículo es un resultado de +PoeMAS, “MÁS POEsía para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea”, proyecto de investigación con financiación del Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2021-125022NB-I00), coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona, entre septiembre de 2022 y agosto de 2025.

1. INTRODUCCIÓN

En torno al año 10 a.C., Horacio aconsejaba a los poetas someter a sus creaciones a una cuidada labor de corrección y un esmerado proceso de pulido continuados en el tiempo: “descartad el poema al que no hayan / muchos días y muchas correcciones / diez veces sujetado y corregido / con perfección de estatua bien pulida” (Horacio, 2012: 97). Dos milenios después, el mismo precepto de la *labor limae* del *Arte poética* subyace en una entrevista donde Christina Rosenvinge declaraba que intentaba aplicar al castellano lo que Leonard Cohen hacía con la lengua inglesa. Las letras de las canciones debían ajustarse al principio “concisión y concreción”, y, para ello, la mejor técnica era la de “depurar, depurar, depurar e ir exactamente a lo que hace falta” (Rosenvinge y Marías, 2022: 4:41). Más allá de lo que estas palabras suponen en el plano creativo, desde el punto de vista lingüístico-estilístico ofrecen algunas claves fundamentales que sirven de pórtico a las próximas páginas. “Al escribir letras”, prosigue la cantautora, “la diferencia respecto a otros tipos de literatura es que la concisión es fundamental, es decir, la longitud de las palabras cuenta muchísimo a la hora de elegir, cuál es la longitud de la sonoridad, el aspecto puramente estético importa tanto o más que el significado” (Rosenvinge y Marías, 2022: 4:55). El uso del término *literatura* por parte de Rosenvinge para designar la parte verbal de las canciones implica una visión netamente artística del mensaje verbal que acompaña al musical, y es representativo del estilo musical en que se le suele etiquetar. Existe en el *indie* una alta concienciación sobre la función poética del lenguaje y una marcada tendencia hacia formas y contenidos identificables como literarios.

En otra entrevista, Nacho Vegas afirmaba con relación a la cercanía de la poesía y las letras de las canciones que “como la materia prima es la misma, ambos lenguajes están interconectados de algún modo” (Barrio y Vegas, 2017), aunque reconocía las particularidades de cada una de las expresiones. Evidencia que, desde un enfoque puramente lingüístico, la labor del compositor y la del poeta están estrechamente unidas. Parten del mismo punto de salida (el lenguaje) y se dirigen a un mismo lugar (el arte verbal). En consecuencia, los recursos y estrategias propias de la poesía forman parte también de la canción, al igual que sucede con otros textos creativos. Así lo resume Martínez Cantón: “el texto de las canciones populares actuales, al igual que el de las canciones populares de otros siglos, puede enmarcarse en el lenguaje poético” (2013: 16).

Un apunte léxico aclara esta cuestión en el aspecto de la recepción: en el ámbito anglosajón, donde sabemos que las letras de las canciones reciben el nombre de *lyrics*, se revela muy tempranamente la recepción poética de estas letras —para el caso del *rock*, puede verse Goldstein (1969)—. Por ello, la importancia del factor sociológico en el consumo de esta literatura no debe ser desdeñada. En España, las prácticas editoriales han sido conscientes puntualmente de este modelo de consumo poético de estos textos. Ya no es infrecuente encontrar libros que recogen las letras de las canciones de artistas como volúmenes de poesía. Editoriales especializadas en poesía como Hiperión han incluido en su catálogo libros como *Antología poética del rock* (Manzano, 2015), que recoge la

traducción de letras de canciones. Pero esta práctica no ha llegado a generalizarse en el ámbito cultural español. Y, cuando se editan volúmenes de un único autor, es más frecuente encontrar libros de canciones de autores *rock* anglosajones como Patti Smith (*Mis mejores canciones 1970-2015*) o Nick Cave (*Letras: Obra lírica completa 1978-2019*). Existen, no obstante, ejemplos como el de Luis Alberto de Cuenca (2019), que dejan ver una interesante apertura editorial.

No pretenden estas páginas, sin embargo, demostrar la autonomía del texto verbal de las canciones como poema (aspecto que ya está siendo tratado con la atención que merece, como se verá), sino delimitar las particularidades de ese uso especial de esa materia prima que comparte con la poesía, y que le confieren al *indie* un valor literario distinto del que puedan tener otros géneros musicales de difusión más amplia. La extensión de este estudio impide hacer un catálogo exhaustivo de recursos, por lo que nos detendremos en los que pueden aportar las diferencias mayores con respecto a otros estilos musicales.

1.1. Sobre la poeticidad de las canciones

El debate sobre la poeticidad de las letras de las canciones comienza a ser fructífero en los estudios literarios (Bermúdez y Pérez, eds., 2009; Gómez Capuz, 2004, 2009; Laín Corona y Martínez Cantón, eds., 2022; Marías Martínez, 2021; Martínez Cantón y Laín Corona, eds., 2021; Noguerol y San José, eds., 2021; Peris Llorca, 2016; Zamora Pérez, 2000). Si bien no se ha hallado consenso en torno a la autonomía de estos enunciados como poemas, puede hablarse al menos de unanimidad en cuanto a la voluntad estética sobre la lengua que forma parte de ellos. Esa particular atención a la palabra en su plano fónico (con relación a lo expuesto por Rosenvinge) es el primer indicio de su vocación artística: si sobre la elección de una palabra operan razones meramente sonoras con objeto de ser insertadas armónicamente en una melodía, entonces, en tanto que discurso literario, deberían aplicarse los métodos de la Poética y la Lingüística para entender cómo funcionan estas concreciones artísticas frente a otros discursos. Ducrot y Todorov señalan la cercanía de ambas disciplinas: “el objeto de la lingüística es la lengua misma; el objeto de la poética un discurso. Sin embargo, ambas suelen apoyarse en los mismos conceptos” (Ducrot y Todorov, 1995: 99). El Análisis del Discurso se presentaría como modelo teórico adecuado, capaz de englobar todas las dimensiones del fenómeno del discurso musical.

La textura lingüística, desde las palabras elegidas a la intención y la forma de estas —ya sea en el poema o en la canción—, forman parte de la misma manifestación lingüística que se sitúa consciente y radicalmente fuera del lenguaje común. Es decir, predomina en ellas la función poética jakobsoniana. Y lo es también por la vocación de construir un mundo semántico y referencial autosuficiente, en sintonía con lo que Cohen argumentaba para delimitar la poeticidad de un discurso: “la poesía es un lenguaje sin negación, la poesía no tiene contrario. Es, como tal, un procedimiento de totalización” (Cohen, 1982: 9). Empleamos el término poeticidad frente al de liricidad, que ha sido de

mayor aplicación en el estudio de las canciones en general (Badía Fumaz, 2022: 342), para referirnos a la dimensión lingüística del fenómeno, tanto en su concreción formal como en su dimensión comunicativa.

Lo expuesto hasta el momento, sin embargo, puede conducir erróneamente a pensar en la autonomía total del texto verbal de la canción: en tanto que discurso, si se prescinde de cualquiera de los elementos que componen el fenómeno musical —junto a la letra, la música, el cantante o el grupo, el público, el contexto— el examen puede resultar parcial e incompleto. Pero, igualmente, en el estudio de las manifestaciones poéticas es infrecuente que se examinen todos los elementos que componen el discurso literario. Baste pensar en las escuelas inmanentistas o en las fenomenológicas. Por ello, más allá de lo intralingüístico, no obstante, deben valorarse holísticamente los aspectos concernientes al género y a la recepción para la configuración definitiva de la poeticidad. Siguiendo a Badía Fumaz (2002), la letra de una canción puede participar de los numerosos mecanismos empleados en los distintos géneros poéticos para generar su poeticidad: desde el carácter monológico hasta la atemporalidad propios de la lírica; de la inserción de una historia al uso de los recursos performativos propios de la poesía narrativa y dramática (Badía Fumaz, 2022: 342-346).

Los recursos discursivos merecerían mayor atención cuando se comparan el discurso poético y el musical. Por ejemplo, en el plano prosódico, se evidencia la cercanía del recitado *hip hop* con la lectura en voz alta de los poemas. Por su parte, la poesía —y especialmente la contemporánea— concede cada vez mayor importancia a los aspectos prosódicos: ha abierto sus puertas a la música, la modulación de la voz, los silencios del sujeto que enuncia... espectacularizando la lectura poética. Estos aspectos performativos merecen ser estudiados en el futuro por su papel en la recepción de estos discursos y la construcción, a través de ella, de los distintos géneros.

Por ello, el estudio desde Lingüística, la Poética y el Análisis del Discurso ofrece una conjunción adecuada para estudiar la especificidad las canciones *indies* que veremos en estas páginas. El examen de los elementos lingüístico-discursivos de las letras de las canciones revela el modo en que se opera la selección sobre el lenguaje (léxico, prosodia, semántica...) en las composiciones elegidas, pero también el papel que desempeña el resto de instancias que intervienen en este fenómeno comunicativo. Todo acto artístico verbal es susceptible de ser categorizado como acto de habla *especial*, si hacemos extensiva a la música la definición que emplea Van Dijk para la literatura. Un texto literario tiene entre sus “funciones comunicativas principales [...] operar un cambio en el conjunto de actitudes del oyente con respecto al hablante y/o al propio texto (o ciertas propiedades de dicho texto)” (Van Dijk, 1987: 182). En el lenguaje en acción de las canciones conviene examinar la configuración de todos los elementos que entran en la comunicación: el locutor, el oyente (en este caso colectivo o individual) y la situación en que se produce esta comunicación. Nos detendremos en las siguientes páginas en algunos elementos representativos que confieren esa poeticidad al texto verbal de estas canciones

desde los distintos planos discursivos, pero antes conviene delimitar qué se entiende por *indie*.

1.2. El *indie*: entelequia o concreción

Los trabajos citados en el apartado anterior trazan un panorama halagüeño en el plano teórico. Parece consolidarse con las últimas aportaciones una teoría general de las letras de la canción popular (tomando el concepto en su acepción contemporánea). Pero comienza a ser necesario que se concreten estudios sobre el discurso de los estilos musicales distintos. Por ejemplo, resultaría interesante examinar las diferencias y las concomitancias entre el discurso del *rock* de las del *hip hop*, del *techno* frente al *punk*: ¿cómo se forma la poeticidad en cada uno de esos géneros? ¿Qué recursos lingüísticos usan con más frecuencia? ¿Cómo se configura la voz enunciativa en cada uno? ¿El universo referencial difiere entre ellos? En estas páginas se responderá a estas preguntas para el caso del *indie*. Se examinará un corpus representativo de letras del *indie* español, a fin de determinar los rasgos específicos que lo caracterizan y las tendencias de uso en los distintos elementos que conforman la comunicación musical de este estilo.

Si hay un término musical resbaloso es el de *indie*. Si bien se usa referido a otros ámbitos artísticos (como el cine o el arte) con cierta seguridad en sus límites, en lo musical ha dado lugar a alguna una discusión terminológica no cerrada todavía. La etiqueta *indie* parece aludir más a aspectos sociológicos o de consumo —o incluso de “negocio”, según Martín Blasa (2012), lo cual tiene algo de paradójico según Barrera Ramírez (2018), dada su naturaleza anticomercial— más que intrínsecamente musicales, ya que no parece haber suficientes argumentos para considerarlo un estilo totalmente independiente de otros como el *pop*, el *rock* o la electrónica, más las innumerables variantes, combinaciones e hibridaciones —incluyendo el flamenco (Barrera Ramírez, 2014)— que pueden darse entre ellas. Por ello lo discursivo es crucial para concretar mejor los difusos límites del *indie*.

El término fue importado de la escena musical británica (con Manchester como capital del movimiento) de los 90, pero conviene recordar que su uso en el ámbito español alude a algo más impreciso en lo musical (Fellone, 2018) y deslocalizado en lo geográfico (Aizpuru, 2017: 297) que en el caso británico. El éxito de su uso en España se debió a la prensa musical especializada (cuyo caso más representativo en España fue la extinta *Rockdelux* junto a *Mundo Sonoro*, o espacios concretos en emisoras como Radio 3 RNE), acompañada del florecimiento de festivales dedicados a esta música, de cuya eclosión sobreviven todavía hoy algunos eventos como el FIB. Lo más representativo de este estilo es que pretendía desarrollarse al margen de las multinacionales discográficas, con canales de difusión más restringidos (al menos hasta la irrupción de las plataformas digitales) y con medios de comunicación especializados.

En la práctica, el espíritu *indie* no ha permanecido al margen de la gran industria, pero esta reclusión hacia una comunidad concentrada y retroalimentada de creadores y

consumidores especializados permite una mayor libertad creativa (siendo valorado, incluso, el amateurismo) y voluntad estética al margen de los gustos masivos. Se define mejor por oposición: en el *indie* cabe todo lo que el *mainstream* permite, pero también todo lo que no permite, tanto en lo musical como en lo lingüístico. No es infrecuente, por ejemplo, que las estructuras de canciones no se ajusten a patrones convencionales, que las melodías se abran a lo disonante o que las letras aborden temas alejados de lo común. El *indie* muestra una clara voluntad de constituirse como arte alternativo, enviando un mensaje que rechaza los dictados de la cultura popular mayoritaria. Y su contenido verbal se acoge a esa misma línea, como se verá.

2. “ESTO SUENA BRILLANTE”.

LA FUNCIÓN POÉTICA DE LA LENGUA *INDIE*

La cuestión ahora es dirimir cómo se articula la función poética en el *indie*. Teniendo en cuenta la anterior premisa, podemos elaborar una poética de este discurso ateniéndonos a los factores formales relativos a la lengua. Se han organizado las siguientes páginas según los usos que se le da al plano prosódico —englobando en él su sentido clásico de “conjunto de las reglas relativas a la métrica” (Ducrot y Todorov, 1995: 209) — y al plano semántico, con especial atención en el uso del sentido figurado del lenguaje (que concretaremos aquí en los tropos y otras figuras de pensamiento), por ser dos de los factores principales en la construcción de la función poética. Existe, como veremos, una atención más acusada en las letras *indies* a las figuras de pensamiento. Este mayor peso del significado del hablante sobre el significado lingüístico —siguiendo la terminología de García Murga (2014: 19)— redundará en el plano semántico confiriendo a estos textos un sentido a veces hermético, más cercanos al misterio de la poesía contemporánea que al de la canción pop. La construcción del sentido, pues, es un camino menos directo en el *indie*, en consonancia con su propia esencia minoritaria.

2.1. Versificación y rima

En el nivel prosódico comienzan a evidenciarse algunas de las particularidades del *indie*, que opera sobre el verso y la rima con mayor libertad que en otros géneros musicales. La rima, como patrón prosódico más usado en la canción popular, puede considerarse como elemento constituyente de la misma. Ciertamente, es altamente improbable encontrar una canción en las radiofórmulas que no base su estructura prosódica en la rima, característica que comparte con las manifestaciones literarias tradicionales. Por otra parte, la rima ha estado muy estrechamente ligada al octosílabo en las manifestaciones populares de literatura española. El *indie* no los desdeña, como prueba el ejemplo rimado que ofrece el grupo El Columpio Asesino. Y acogerse a la métrica popular implica que pueden seguirse también estrofas y estructuras

acostumbradas para él —como ha visto Martínez Cantón (2011)—. En el caso de la canción “Toro” se mezclan cuartetas y pareados:

Vamos hoy a divertirnos
Yo te pintaré un bigote
Necesito un buen azote.
Maraca loca, piano ardiente,
Nunca fuimos delincuentes.
Gafas negras en la noche.
Vamos niño, sube al coche.
Con amigos y extraños
coincidimos en los baños.
Siempre te gustaron largas
Amarga baja, amarga baja
(El Columpio Asesino, 2011: “Toro”).

La prevalencia de la rima consonante permite mantener la coherencia fónica en una musicalidad que contrasta con la voz que enuncia los versos. La melodía se acerca en el plano prosódico al recitado de un poema. Sin embargo, esta entonación adquiere unos matices nocturnos y lascivos, acorde con los contenidos. La aliteración del último verso, basado en una única vocal, es la representación fónica del éxtasis, en un contexto radical hedonista cuyo cénit es explicitado mediante una lúbrica interjección.

El modelo de versificación y de rima que ejemplifica El Columpio Asesino forma parte habitual de las letras de las canciones *indies*, pero en este estilo se ensanchan los horizontes prosódicos, permitiendo otras soluciones menos *radioformulables*. Existen muchos otros ejemplos que muestran la capacidad de adecuación prosódica y de permeabilidad hacia metros cultos, aceptada solo de manera habitual en el caso de la canción de autor. El siguiente ejemplo proviene de uno de los grupos fundacionales de la escena alternativa española, Family, dúo donostiarra de trayectoria efímera pero de enorme influencia con un solo disco publicado. Gran parte del mérito de esa alargada sombra recae sobre sus cuidadas letras, sencillas, aunque de gran calado poético. En ellas se observan metros de origen culto junto a los populares. En el ejemplo siguiente encontramos una estrofa compuesta de tres endecasílabos y un verso de arte menor como cierre:

A veces empapados de verano
los chicos viajan en motocicleta,
entonces a las chicas sonrientes
les estalla el corazón.

Sentados en lo alto del tejado,
la mirada persiguiendo a un automóvil,
pensamos en viajar de madrugada
sin que haga falta hablar
(Family, 1993: “El buen vigía”).

El cierre de arte menor, desigual en las dos estrofas en su reproducción escrita, es fenómeno frecuente en las canciones precisamente por su musicalidad, como ha apuntado Martínez Cantón (2011: 152). No obstante, en la grabación sonora de “El buen vigía” se hace un hiato en el segundo de los versos para adecuarse al isosilabismo. Pero más allá de la longitud de estos versos, este texto demuestra la voluntad de adecuarse a una estrofa y una métrica pertenecientes a la tradición culta de la poesía española, cuyo ejemplo más célebre es el de Gustavo Adolfo Bécquer en sus *Rimas*.

Un aspecto que confiere al *indie* un gran interés desde el punto de vista de la versificación es que puede prescindir de la rima, recurso de difícil encaje en estilos musicales *mainstream*. Continuando con esa misma grabación de Family, se encuentran en ella otros ejemplos de composiciones anisosilábicas, que acercan el texto al versolibrismo:

Más de una vez te he querido abrazar
Por temor a perderte después
Suelo pensar en aquel aviador
Que no pudo evitar el volcán
Desde que el cielo amenaza llover
El aviador sobrevuela el mismo peligro
Y ayer al oírte llorar
Me acordé del calor de la casa de invierno
Los días pasan en alas del buen aviador
(Family, 1993: “El buen aviador”).

Pero los ejemplos de versolibrismo son abundantes, como se puede observar en otros textos seleccionados en estas páginas. Uno de los autores que más ha experimentado con sus posibilidades es Nacho Vegas. La formación y vocación literarias del asturiano lo ha llevado a tensar musicalmente el verso y la rima, utilizando un tipo de versificación que podría calificarse de híbrida: emplea un esquema cercano al versículo en su extensión, pero lo estructura mediante la rima. El resultado prosódico es que la longitud del verso acaba atenuando la rima, como en el caso de “Ocho y medio”:

Miro al techo que hoy ha vuelto a gotear.
Hacía tiempo que no llovía así.
Y cada gota golpeando contra los cacharros de metal
me hace pensar unas veces en sangre y otras veces en ti,
lo que en realidad viene a ser lo mismo
(Nacho Vegas, 2005: “Ocho y medio”).

2.2. El sentido figurado: la hermética semántica *indie*

En esta búsqueda de la poeticidad *indie*, tiene un papel fundamental la construcción del significado del hablante y las operaciones efectuadas sobre el sentido del significado lingüístico. Por ello, también en el uso particular de las figuras de pensamiento y tropos puede individualizarse la especificidad de este discurso, si bien el pop *mainstream* no es

ajeno a ellos. Es en la dificultad de estas y en la voluntad de distanciarse del lenguaje consuetudinario donde se hallan las mayores diferencias en este corpus. De nuevo se debe valorar por oposición esta cualidad: en este discurso cabe la posibilidad de llevar al límite el significado, en contraste con el discurso pop, que, por su vocación masiva, se define por su estandarización y su claridad.

Una canción de Javier Corcobado ejemplifica este particular uso de la metáfora. En el fragmento citado a continuación esta comparece en primer lugar, para ser desvelada unos versos más abajo:

En la longitud de nuestro beso
florece accidentes transparentes.
Ya no hay mañanas ni noches,
ni niebla vistiendo al desnudo sol.
En el parque del invierno
veo a los cisnes tocar un adiós.
Hay coches de choque en las lágrimas,
esas lágrimas que nunca caerán,
y nuestro amor es el único ser
que queda en este mundo destruido.
En el parque del invierno
Veo a los cisnes tocar un adiós
(Corcobado, 1999: “Coches de choque”).

Al manifestarse el término sustituido (“lágrimas”), Corcobado se sirve de la metáfora como antesala de lo referenciado, dotando al texto de un cariz cinematográfico: su cámara comienza con un primerísimo plano (el beso) donde las lágrimas son representadas casi como abstracción, para luego alejar la cámara hacia la total nitidez de la escena. El proceso de despixelación del segundo verso culmina en el séptimo. No es fácil ignorar el resto de tropos que se encuentran en el fragmento. Los “coches de choque”, por ejemplo, tienen una doble lectura. Son el reflejo en las lágrimas (de nuevo la cámara cinematográfica captando el detalle infinitesimal) de los coches de choque reales que podrían estar presentes en el “parque del invierno” que referencia el texto; o son, en cambio, una imagen de corte casi futurista por su entidad cinética. No hay que pasar por alto que ese mismo sintagma encierra otro tropo, un epíteto mediante el cual se muestra la fuerte presencia de la estación del frío, que hace suyo el escenario del texto.

Una incursión en la hipálage puede verse en una canción del primer álbum de Sr. Chinarro. En ella puede verse en qué modo el significado lingüístico es sometido a una máxima tensión mediante la sucesión de tropos —casi congestión, al modo barroco— en la forma de verso libre:

Camino de gatos,
trenzado a la camisa que mece tus nueces,
mi pupila de nube en el ángel de espinas solar,
tu labio amarillo maldice la corriente del niño helado
que muerde la estrella y esconde la mano, tal vez.

Jardín de violetas,
mi virgen japonesa en la arena muerta,
anís de pasteles de lunas perdidas en su despertar,
tan blanca en su cuna es la reina de las olas, se secan sus ojos,
caído en ortigas soy el rey pasmarote,
te acuerdas de mí,
te acuerdas de mí
(Sr. Chinarro, 1994: “Niño helado”).

En “tu labio amarillo maldice la corriente del niño helado”, se produce una hipálage múltiple: al *tú* del discurso se le atribuye la categoría del niño nombrado, y este, a su vez, adquiere la condición del río. Esta mezcla de figuras de pensamiento y tropos es un procedimiento que marca la totalidad de la escritura del autor sevillano, caracterizada por un hermetismo cuya génesis puede rastrearse en el surrealismo poético español. En “Campanario” es patente la influencia de Vicente Aleixandre o el Lorca de *Poeta en Nueva York*:

Polvaredas blancas en los campanarios,
hierba en el tejado, llovizna de sal,
un collar de estrellas sobre mi cintura,
vas a romper aguas al arenal.
Quema mi sonrisa, mira serpentinatas,
bailan las agujas de la catedral,
huirá la noche entre hilos de plata,
afilando el roce contra ti
(Sr. Chinarro, 1994: “Campanario”).

Las imágenes, la personificación, la sustantivación y adjetivación inesperadas hacen de la obra del Sr. Chinarro un compendio de imágenes surrealistas, más encaminadas a la evocación que a la claridad. De igual audacia trópica, pero de mayor claridad, puede calificarse por otra parte la obra de Joe Crepúsculo. Bebe directamente de lenguajes himnicos, como demuestra el siguiente fragmento:

Las aguas del pozo en invierno están calientes.
El rocío de la mañana
se sustenta y mantiene en las plantas.
El sol levanta, va a ponerse en el mar.
Sacaban los vientos de sus tesoros
la riqueza de la providencia
(Joe Crepúsculo, 2008a: “Los cuatro elementos”).

Las imágenes presentes adoptan la forma de una composición mosaica cuyo conjunto devuelve una panorámica de la perfección mecánica del mundo, acaso trascendida por lo numinoso.

3. “ACTORES POCO MEMORABLES”. EL *ETHOS* *INDIE* O LA PARRESÍA DEL DESENCANTO

En todo acto de comunicación la construcción de la imagen del enunciador es fundamental para la comprensión del texto, tanto de su sentido como de su intencionalidad. En el *indie*, esta imagen también es susceptible de ser aglutinada en una serie concreta de rasgos que materializan una imagen distinta de los otros discursos de la cultura popular actual. La inscripción del yo, por ejemplo, no es exclusiva del *indie*, pero sí la imagen que el receptor espera: el *ethos indie* se aleja, como veremos, del que se transmite desde las opciones creativas *mainstream*. En el sujeto discursivo *indie* se trasluce una visión del mundo, de la cultura, de la actualidad que imprimen un cariz distinto a este discurso, y es donde se debate un aspecto crucial: el de la autenticidad de esta música. Será más fuerte cuanto mayor sea la cercanía entre el sujeto discursivo (el artista, el sujeto empírico) y el locutor (aquel que habla en las canciones, equiparable al *yo lírico* de la poética). A ello se une la reivindicación, como exponen Calvo y Bejarano, de un “conjunto de saberes y atributos reputacionales [...] como vehículo para afirmar su naturaleza independiente” (2020: 38).

En los ejemplos seleccionados existe una tendencia a mostrar al locutor *indie* como un ser alternativo, crítico y esencialmente individualista. Se encuentra en la estirpe de la parresía de corte cínica tan acusada en el *punk*, con la diferencia de que la mayor atención al lenguaje en el estilo que estudiamos en estas páginas. El *ethos indie* transmite la apariencia de fiabilidad ateniéndose a ese principio parresíaco que cristaliza en lo lingüístico en una cierta tendencia al sarcasmo y la ironía, muchas veces refrendado en lo prosódico con modulaciones del canto o recitado. Debe ser genuino y auténtico, por su oposición al *mainstream*. Y eso es algo que se verá en el siguiente apartado, pues cimienta también la comunidad discursiva que se engendra en este intercambio: se espera que se retraten los modos de vida alternativos, incluyendo en ellos los aspectos negativos de la existencia, la sociedad o el arte.

Esto establece una indisoluble relación entre el *ethos* y la forma poética del mensaje. La mayor *conciencia poética* que muestra el *ethos indie* no es casual, si, como Cohen, convenimos en que “existe sin duda una relación íntima entre ‘burguesía’ y ‘proseidad’” (Cohen, 1982: 253). Lo poético aquí es lo contracultural, lo que marca distancias con la burguesía, pero también con lo vulgar, en su sentido etimológico y horaciano. Por eso el *ethos indie*, en aras de encontrar esa “fiabilidad del locutor” (Calsamiglia Blancafort y Tusón Valls, 2015: 182), tiende a abrazar la totalidad y el patetismo, y a rechazar tomar partido y la neutralidad, siguiendo con los términos de Cohen (1982: 253).

Para ilustrar este enfoque, partimos de un fragmento de “Actores poco memorables” de Nacho Vegas. La canción se estructura a modo de pasarela teatral por donde desfilan las distintas formas de desencanto en la vida contemporánea española. El locutor va describiendo personajes marginales, neuróticos o al límite, y oscilan entre lo autodestructivo y lo ridículo:

Les presento a Andrés, vive solo en Madrid
Compra el ABC y escribe sonetos en latín.
Usa bisoñé y su mejor amigo es un calcetín
Que pone en su mano izquierda
Cuando quiere que alguien le comprenda
(Nacho Vegas, 2014: “Actores poco memorables”).

Los personajes parecen estar a la deriva, signados por un sentimiento de fracaso: “Por allí viene Marián, divorciada y liberal / Tuvo algún amor, pero quién los quiere hoy si hay Vandal / Le echa vodka al té y se siente culpable si no va a votar”. Hasta el momento, el locutor se sitúa en la distancia: parece adoptar la posición de un *speaker* o un histrión apático y, al mismo tiempo, empático, impresión que refuerza la entonación del canto y el uso del adjetivo “adorable” del estribillo: “Hay gente tan adorable como actores / poco memorables trabajan en mi película”. Hay que abandonarse a la mediocridad de la vida, porque cada individuo representa inconscientemente una obra de escasa calidad. El *gran teatro del mundo* calderoniano parece haber degradado en los *teatros de mala calidad* del poema “Agorafobia” de Francisco Fortuny (1985). Pero el golpe discursivo definitivo se produce cuando el propio locutor pasa a formar parte de esa obra. Vegas consigue así que el *ethos* esté fuera de toda duda:

Por ahí llega Nachín con otra lúgubre canción.
Se cree especial pero no lo es, miradlo bien.
Es medio maricón y se meaba en la cama hasta los diez.
Este es su ratín de gloria,
no empañemos una bella historia hablando de él
(Nacho Vegas, 2014: “Actores poco memorables”).

Otro recurso para la construcción del *ethos* se funda en tomar distancias con la realidad, y, en ese proceso, el sarcasmo se yergue como la actitud crítica más amarga al mundo que nos rodea, como sucede en una canción de León Benavente. El título, “Tipo D”, alude a una de las categorías de conducta del modelo de personalidad de cinco factores ideado por McCrae y Costa. Marcados por la ansiedad y el estrés, los individuos pertenecientes a este tipo se caracterizan por su inhibición social, que con frecuencia deriva en la depresión (Juárez García, Merino Soto y Neri Uribe, 2018). No es casual, por otra parte, que estas características formen parte frecuentemente del discurso *indie* (Arenillas Meléndez, 2020: 11). El fragmento siguiente trata de ilustrar esa ansiedad mediante una estructura anafórica compuesta de los múltiples frentes y acontecimientos sociales que sobrestimulan y desorientan al individuo:

Quiero ser alemán.
Quiero ser liberal.
Quiero dar y recibir.
Quiero ser occidental.
Quiero ser Norma Jean.

Quiero ser el Watergate.
Quiero ser la vía alternativa
Porque de esta estoy seguro que os cansaréis.
Quiero hablar con propiedad.
Que me acojan los Bardem.
Quiero ser el tipo de persona que convierte tu dinero
en la ley
(León Benavente, 2016: “Tipo D”).

El hecho de que la anáfora se construya mediante un verbo volitivo y con elementos tan dispares refuerza la idea de ansiedad, que derivaría de la sobreabundancia de elementos ante los que habría de situarse el sujeto contemporáneo. En este retrato del *da sein* en la contemporaneidad asoma la posición del enunciador con respecto al mensaje, que otorgará al *ethos* de Benavente el carácter parresíaco consciente de su discurso: “Quiero ser fanático. / Quiero un cargo público. / Quiero ser clásico. / Quiero hablar sucio”. Junto a esta pincelada, otro indicio de autorreferencialidad sarcástica se halla en un verso que funciona a modo de estribillo (en realidad, un interludio musical es el verdadero estribillo), que acaba por convertir la canción en un metadiscurso: “Quiero que esto sea un *hit*” (León Benavente, 2016: “Tipo D”). El hecho de que, efectivamente, sea su canción más celebrada no implica paradoja alguna: el público conoce y participa del juego discursivo. Y esto será fundamental para el siguiente apartado.

Mediante la fuerte presencia del yo en el discurso, y utilizando la misma estructura anafórico-volitiva, se construye la canción “Maricas” de Los Punsetes, donde se retrata al locutor inmerso en una melancolía vital de corte nihilista. La parresía adquiere aquí toda su condición original de método discursivo encaminado a revelar lo absurdo de la vida (y de la muerte):

Quiero morir en una discoteca llena de maricas.
Quiero morir bebiendo vino a morro de una barrica.
Quiero morir en el preciso instante en que lo diga una chica.
Quiero una muerte tonta de esas que nadie se explica.
Y pasaría a formar parte de un ingente colectivo,
gente que ya no trabaja en laborables ni en festivos
(Los Punsetes, 2008: “Maricas”).

El mismo título de la canción resulta ser marginal en el resto del contenido, ya que solo aparece en el primer verso. La intención principal no es otra que la liberación del sujeto, emancipándose de los discursos institucionales (“Quiero cantar canciones guarras en brazos de la muerte. / [...] / Quiero morir en una conferencia frente al ponente”) para materializar el desengaño: “Se supone que la vida no es tan estridente. / Mamá está equivocada y los libros mienten” (Los Punsetes, 2008: “Maricas”). El *ethos indie*, en los ejemplos de estas páginas, se constituye paradójicamente: su fiabilidad como enunciador se cimienta sobre su propia inseguridad, falibilidad y subjetividad. De ahí su cercanía con

el discurso lírico. Un tema de Klaus & Kinski cristaliza esta idea personificando el concepto de la duda, cuya extensión alcanza esferas sociales muy diversas:

La duda abre todas las casas de tu población
y malogra la cosecha del melocotón
La duda nunca dice nada y siempre lleva razón.
La duda arrasa en los premios de la televisión.
Ay de mí, si tengo que elegir.
Ay de mí y de ti.
Si lo que te quiere hacer dudar no te deja pensar
Si para poderte decidir tienes que discutir
qué opciones hay,
posiciones hay,
posibilidades hay
(Klaus & Kinski, 2012: “La duda ofende”).

El lamento del enunciador se construye mediante los mismos principios de inseguridad de los ejemplos vistos anteriormente. La solución ante lo inestable del mundo pasa por el cinismo, la angustia o el relativismo. No parece, en todo caso, que el *ethos indie* sea constructivo, aunque, sin proponer soluciones, sí puede llegar a aceptar la caótica vorágine vital. Esto acerca el discurso a un estoicismo contemporáneo (desposeyéndolo del objetivo final de la felicidad), patente en una canción de Astrud:

Me ha vuelto a pasar,
siempre se me olvida que
todo da lo mismo.
Me he dejado ir
y me he puesto a valorar alternativas.
Voy a cambiarme el reloj de mano
para no olvidarme más,
ya no se me olvida más.
[...]
Todo da
Todo da
Todo da lo mismo
Nada depende de ninguna decisión
(Astrud, 2004a: “Todo da lo mismo”).

Lo curioso de este locutor estoico es que la distancia que toma respecto a los acontecimientos no se encamina a moldear un sujeto de gran fortaleza mental frente a los avatares de la vida, y no es, como promulga el estoicismo, libre de vivir conforme a los propios principios. El *ethos indie* parece encontrarse, una vez más, a gusto en una procelosa corriente vital.

4. “ESTA NOCHE SOLO CANTAN PARA MÍ”. UNIVERSOS DE REFERENCIA Y COMUNIDAD DISCURSIVA

En todo discurso de vocación popular, el concepto de comunidad (más que de receptor), se yergue como el factor determinante para la construcción de sus distintos patrones y moldes. Este proceso se concreta en lo que Maingueneau (1984) denominó “comunidad discursiva”, y, dentro de ella, en la categoría de “comunidad de espacio mediático” (Beacco, 1999, citado de Charaudau y Maingueneau, 102). El concepto permite explicar el funcionamiento de la producción discursiva como un *continuum*: los productores de discurso tienen en cuenta para construirlos a los receptores, que premodulan (el término es nuestro) el discurso en función de sus intereses, su nivel educativo, sus ideologías, sus instancias (la prensa especializada, por ejemplo), su espectro sociológico o las esferas culturales que frecuentan determinado grupo de receptores. En resumen, una comunidad discursiva comparte un mismo universo referencial, y deben tener, además, la misma competencia. Solo así se consigue que los enunciados logren comunicarse con éxito. Pero, a su vez, los productores de discurso modifican también ese universo referencial, engendrando un uróboro discursivo necesario para la construcción de los géneros. La música no es una excepción.

Este apartado estará dedicado al componente referencial por la importancia que tiene para delimitar discursivamente el *indie*. Dada su voluntad minoritaria, el universo referencial alternativo está poblado de datos culturales restringidos, y adopta dos vías en principio antagónicas que encuentran aquí una coexistencia pacífica: una, la cultura alternativa en general (y todas sus variantes contraculturales, desde el malditismo hasta lo *trash*, desde lo *kitsch* al *punk*); la segunda, la alta cultura (especialmente la literaria, pero también la cinematográfica o la artística). No está ceñido temporalmente, como puede pasar en el *pop* o en géneros urbanos, cuyas referencias mantienen una mayor dependencia de la actualidad. El universo referencial *indie* bebe de cualquier época y, en consecuencia, la intertextualidad será uno de sus recursos predilectos. Las referencias seleccionadas aquí formarían parte de manera improbable del discurso *pop* o *rock* masivo, y es este intercambio simbólico el que cimienta esta comunidad discursiva. En definitiva, la tendencia deliberada al hermetismo que se ha visto anteriormente se acompaña también de esta restricción referencial. Si retomamos la canción “Tipo D”, se observará que contiene referencias poco asumibles en una canción *pop*: Opus Dei, Watergate, los Bardem, debates electorales... Lo mismo podría aducirse para los ejemplos de Nacho Vegas vistos hasta el momento. Y es que, en palabras de Calvo y Bejarano, “el alejamiento del *mainstream* incorpora un esfuerzo continuado de resignificación de determinados saberes y conocimientos estéticos” (2020, 44).

Hidrogenesse dedicó íntegramente el disco *Un dígito binario dudoso* (2012) al matemático Alan Turing (en la contraportada se lee “Recital para Alan Turing (1912-1954)”). Su capacidad visionaria, su inteligencia y las vicisitudes por las que tuvo que pasar por su homosexualidad (fue condenado a la castración química), convierten la

canción “El beso” en un himno que repara la memoria de un héroe. Conviene apuntar que el disco fue publicado en 2012, un año antes de que se le concediera el perdón real otorgado por la Reina Isabel II de Inglaterra, pero la canción ya menciona la campaña previa que lo motivó:

Despierta, Alan
Despierta, Alan
El sueño profundo ya se ha terminado
Han solucionado la contradicción
El gobierno pide ser perdonado
Y se ha retractado Mr. Gordon Brown.
Despierta, Alan
El príncipe ha abdicado
Y te ha besado
Despierta, Alan
El oráculo se ha callado
Despierta, Alan
Dios se ha acabado
(Hidrogenesse, 2012: “El beso”).

El minimalismo electrónico al que se amolda la letra evoca los primeros tiempos de la computación, una arcadia electrónica en la que se puede encuadrar la obra del matemático. Este fondo sonoro confiere una atmósfera onírico-digital que se remata con un cariz autológico, metamusical:

Esta canción es un beso
Para despertar
A Alan Turing
(Hidrogenesse, 2012: “El beso”).

El acercamiento entre lo contracultural y la alta cultura engendra curiosas aleaciones en este estilo musical. Un ejemplo se encuentra en el otro proyecto de Genís Segarra, uno de los componentes de Hidrogenesse. En “Nuestros poetas” (Astrud, 2004b) se enumera un nutrido catálogo de poetas españoles, pero aquí el universo referencial poético es sometido a una operación contracultural a través de la desmitificación, la parodia y la burla. La degradación de la calidad poética española es, a juicio de Astrud, total:

Qué malos son, qué malos son,
Qué malos son nuestros poetas.
[...] Sólo hay que leer las cartas
que Guillén mandó a Salinas,
O escuchar a Gil de Biedma
Leído por Carod-Rovira... para verlo.
[...] Sólo hay que mirar las fotos,
están en las hemerotecas.
Dámaso Alonso en El Pardo
Y Luis Cernuda en Acapulco.

[...] Ferrater el desgraciado,
Gimferrer el pervertido,
los hermanos Machado,
el drogadicto y el maltratador.
San Juan de la Cruz
Y Santa Teresa de Jesús
(Astrud, 2004b: “Nuestros poetas”).

La actitud nuevamente parresíaca denuncia a los mayores poetas de la literatura española no solo por sus calidades poéticas, sino también por sus cuestionables personalidades. La supuesta inmoralidad de sus vidas privadas, no obstante, se observa desde el prisma de una indignada ironía: “Tanta metáfora y tan poca vergüenza todos ellos”. Teniendo en cuenta el ejemplo anterior de Astrud visto en estas páginas, puede convenirse que el *ethos* que se proyecta de manera general en la obra de Astrud está marcado por una ética *sui generis*. Pero, volviendo a esta canción, el hecho de que se estructure mediante una nómina de poetas indica la voluntad netamente literaria divergente en tres actitudes: poética, metapoética y antipoética.

Siguiendo con las referencias literarias, una canción de Nacho Vegas muestra claramente los procesos de mitificación que se operan en la cultura alternativa, donde los creadores minoritarios parecen tener mejor suerte que los institucionalizados:

Nunca fui en nada el mejor
Tampoco he sido un gran amante
Más de una lo querrá atestiguar
Pero si algo hay capital
Algo de veras importante
Es que me voy a morir
Y cuando digo voy es voy
Lo he pasado bien
Y casi conocí en una ocasión
a Michi Panero
Y es bastante más de lo que jamás
Soñaríais en mil vidas
(Nacho Vegas, 2014: “El hombre que casi conoció a Michi Panero”).

Contrasta el trato a Michi Panero con el que le concedía a los poetas Astrud. Aparece claramente mitificado en la canción, sin duda ayudado por su condición de antihéroe (su aparición en *El desencanto* y su relación con la Movida son cruciales en este proceso). Y quizá también por su escasa obra, por cierto. Junto a esta contramitología, la mitología clásica también tiene cabida en el *indie*. María Rodés decide participar de la incesante reelaboración discursiva sobre la que se construyen los mitos. Elige para ello a las Pléyades:

Andan juntas por el cielo
Sin separarse jamás
Como niñas asustadas

Fueron víctimas de Orión
Él se encaprichó de todas
Preso de su juventud,
Y abrumado por su encanto
Sin cesar decidió
siete años sin parar,
Sin parar de escapar.
¿Hacia dónde? No lo sé,
Pero hay que correr.
Alguien las convirtió en paloma
Para ayudarlas a escapar.
Ellas volaron hacia el cielo
(María Rodés, 2018: “Pléyades”).

Su labor como mitóloga trasciende el dato culturalista al revelar su conocimiento sobre la historia de las *heptásteras* y reelaborar su historia. La irrupción puntual de la primera persona (“Yo solo puedo ver seis”) convierte la locutora directa del mito, como los mitólogos antiguos.

Continuando con la Antigüedad Tardía, una mención a San Agustín articula una composición de Joe Crepúsculo. “Ama y haz lo que quieras” toma directamente su título del célebre “Dilige et quod vis fac” (Agustín de Hipona, 2009). La letra, sin embargo, va más allá de la cita en el paratexto, y está pincelado con algunas ideas de la teología agustiniana tamizada con la luz contemporánea:

No se accede a la verdad
sino a través del amor
y una vez al año
es lícito hacer locuras.
Pero el alma desordenada
lleva en su culpa la pena,
el pasado ya no es
y el futuro no es todavía
(Joe Crepúsculo, 2008b: “Ama y haz lo que quieras”).

“Verdad”, “amor” o “alma” proviene del léxico del de Hipona, y serían formas a través de las cuales alcanzar la Gracia, término central en su teología:

Por eso ama y haz lo que quieras [...]
Cuando estés en Roma
compórtate como unos romanos,
y nadie podrá ser libre
hasta que lo sean los demás
(Joe Crepúsculo, 2008b: “Ama y haz lo que quieras”).

El amor y la libertad, parte nuclear e inseparable del pensamiento agustiniano, van de la mano también en la letra de la canción, y en el último fragmento citado se retrata la cuestión del libre albedrío sobre el que se pronunció el santo: que solo actuando mediante el amor a los demás el hombre puede ser libre, idea que ocupa los dos últimos versos del fragmento citado.

Continuando con referentes más recientes, se encuentra en una canción de Biznaga una de las ideas provenientes de la antropología que mayor fortuna ha tenido en las últimas décadas. Se trata de los *no-lugares*, concepto acuñado por Marc Augé (2017). La canción de Biznaga alude a la desubicación permanente en la que se ha sumido el sujeto contemporáneo:

Siempre en transitoriedad.
De no-lugar en no-lugar,
Acelerada soledad.
El metro es un no-lugar,
La M30, un no-lugar;
La T4, un no-lugar;
La pantalla, un no-lugar.
De no-lugar en no-lugar,
Siempre en transitoriedad
De no-lugar en no-lugar,
Va del Lidl al Primark
(Biznaga, 2020: “No-lugar”).

La extensa enumeración de no-lugares y los distintos ámbitos en los que se encuentran parece persigue plasmar el perpetuo sentimiento de extraterritorialidad en que se desarrolla una vida humana en ellos y se traduce, en consecuencia, en una radical extemporaneidad. Queda sintetizada en una antítesis totalizante: al gimnasio, lugar de salud (y, por lo tanto, asociada a la vida), le sigue el cementerio. El estribillo manifiesta un macabro juego de la oca:

Su vida es un no-lugar,
La oficina, un no-lugar;
El gimnasio, un no-lugar;
El cementerio, un no-lugar.
De no-lugar en no-lugar...
(Biznaga, 2020: “No-lugar”).

También en los referentes musicales puede delimitarse la comunidad discursiva *indie*. Las numerosas intertextualidades que se dan en este universo discursivo exceden el propósito representativo de estas páginas, pero seleccionamos uno por la unidad musical que representa: “Esta noche solo cantan para mí” (2007), de La Casa Azul. En el texto se nombra una extensa nómina de nombres propios que, aunque pertenecientes a estilos alejados del *indie*, tienen en común que son grandes voces femeninas del *jazz* o el *soul*:

Esta noche Blossom canta para mí.
Esta noche Nina canta para mí.
Esta noche Kirsty canta para mí.
Esta noche sólo cantan para mí.
Esta noche Karen canta para mí.
Esta noche Dusty canta para mí.
Esta noche Astrud canta para mí
(La Casa Azul, 2007: “Esta noche solo cantan para mí”).

Blossom Dearie, Nina Simone, Kirsty Anna MacColl, Dusty Springfield, Astrud Gilberto acontecen en un acto de recepción aislado. Pero, por otra parte, la deixis concede una intemporalidad que conduce a la inclusión de la audiencia. De este modo, la canción celebra comunitariamente el acontecimiento estético único e íntimo que supone escuchar música:

Esta noche Blossom canta para mí,
Y me lleva de la mano hasta París.
Desde Verve hasta Fontana y Daffodil
[...] Esta noche Nina canta para mí
Y hace que por un momento sea feliz,
Desde Colpix hasta Phillips sin dormir.
Esta noche Nina canta para mí
(La Casa Azul, 2007: “Esta noche solo cantan para mí”).

La sensación de código compartido para una misma comunidad discursiva queda refrendado al citar la nómina de casas discográficas especializadas, en un nuevo caso de autorreferencialidad musical. Se dirige a una minoría que comparte ciertos códigos musicales no masivos, fenómeno que podría resumirse en dos versos de Joe Crepúsculo: “Esto es música para adultos que no puedes comprender / Como yo antes no podía comprender” (Joe Crepúsculo, 2017: “Música para adultos”).

La relación del *ethos* y la comunidad receptora del discurso *indie* puede ir más allá de lo meramente referencial. En “Una persona sospechosa” de Los Punsetes (2019) se señala la importancia de compartir no solo datos culturales, sino también códigos de conducta o actitudes que apuntan a una mayor cohesión de la comunidad discursiva ampliándola también a comunidad consuetudinaria:

Dime que nunca has copiado.
Que nunca has engañado a tu pareja
y que nunca has robado
en un supermercado.
Dime que no te drogas.
Que no te pones trompa.
Dime que no has dicho nunca estando borracho
que tú controlas.
Dime que nunca mientes,
Y que no te arrepientes

de las decisiones que te han llevado a ser como eres
Dime que no tienes dudas
Sobre ninguna cosa
Confirmaré que eres una persona sospechosa
(Los Punsetes, 2019: “Una persona sospechosa”).

El estribillo, que es un acto de habla indirecto en toda regla por cuanto invita a ser falible e imperfecto sin usar el imperativo, engendra en sí mismo una contraética a modo de sentencia socrática con la que se cierra este repaso: “No eres de fiar si no haces algo mal” (Los Punsetes, 2019: “Una persona sospechosa”).

5. CONCLUSIONES

Se ha perseguido en estas páginas hacer extensiva a la música la máxima de Vicente Aleixandre “poesía es comunicación”. La materia verbal de *indie* (y otros géneros cantados) participa de los mismos principios y recursos poéticos, si bien, como se ha visto, su modo de creación comporta un particular uso del repertorio y un examen distinto de los actores que entran en juego en este discurso. De ahí que, para dar cuenta de manera global, haya sido necesario conjugar la Poética y el Análisis del Discurso. Conjuntamente, han permitido tener en cuenta la construcción del sentido a través de los recursos intralingüísticos, junto al contexto y al proceso de recepción. En esta última se ha visto el valor que tiene la comunidad discursiva en la creación y configuración de un estilo musical, de manera análoga a los géneros discursivos exclusivamente verbales. Aunque estas páginas se han detenido en el *indie*, el andamiaje teórico empleado puede ser aplicado otros estilos musicales.

Se ha comprobado que, al definirse este estilo musical por la libertad creativa, su discurso sufre variaciones en varios de sus planos. Así sucede en los planos fónico y prosódico, donde se ha apuntado la tendencia a usar formas métricas menos convencionales. También en el plano semántico se ha evidenciado la mayor tensión a la que se somete el sentido, y la mayor audacia en el uso de tropos y figuras de pensamiento. Es aquí donde recae el mayor peso de la poeticidad de estas canciones.

Si bien se debe tener en cuenta que el discurso *indie* es —felizmente— variado en cuanto a sus sujetos discursivos, se ha perseguido encontrar ciertas líneas frecuentes en la construcción del *ethos*, ya que aquí se debate la autenticidad de un discurso que reclama modos de cultura —en su sentido lotmaniano— alternativos y genuinos. De ahí que universo referencial y *ethos* se encuentren en estas canciones tan íntimamente ligados y gocen de una gran coherencia.

Aunque puntualmente se ha hecho referencia a aspectos paraverbales y musicales, estas páginas han estado centradas en estudiar las particularidades del mensaje verbal. Tras su examen, es posible afirmar que los estilos musicales, los géneros, también pueden diferenciarse según el contenido, estructura y universo referencial de sus enunciados lingüísticos. No obstante, sería preciso tener en cuenta además los aspectos

performativos, junto a otros aspectos paraverbales como la imagen física que proyecta el artista (desde las portadas hasta los *videoclips*) o el contexto concreto en el que se produce la enunciación (el concierto o la grabación sitúan la experiencia estética en distintos planos comunicativos, engendrando “actos de habla especiales” en cada caso). La valoración de estos elementos completan globalmente la comprensión de un fenómeno comunicativo como este. Y ese es un camino que está todavía a medio recorrer.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA. VV. (2010). [Número monográfico sobre] “Rock español. Poesía & imagen”. *Litoral: Revista de la Poesía y el Pensamiento* 249.
- AGUSTÍN DE HIPONA (2009). In *Epistolam Ioannis ad Parthos*, Tractatus 7, 407-409. Disponible en línea: http://www.augustinus.it/latino/commento_lsg/omelia_07_testo.htm [30/12/2022].
- ARENILLAS MELÉNDEZ, S. (2020). “Indie y masculinidad en la música popular española: el rock alternativo de Los Bichos”. *Géneros* 9.1, 1-24. Disponible en línea: <https://doi.org/10.17583/generos.2020.4609> [08/03/2023].
- AUGÉ, M. (2021). *Los No Lugares: espacios del anonimato*. Madrid: Gedisa Editorial.
- BADÍA FUMAZ, R. (2022). “La poesía en la canción popular actual: hacia un modelo sistemático para su representación”. *Pasavento: Revista de Estudios Hispánicos* 10.2, 339-358. Disponible en línea: <https://doi.org/10.37536/preh.2022.10.2.1672> [30/12/2022].
- BARRERA RAMÍREZ, F. (2014). *Hibridación, globalización y tecnología: flamenco y música indie en Andalucía (1977-2012)* Tesis doctoral: Universidad de Granada. <http://hdl.handle.net/10481/34210> [30/12/2022].
- ____ (2018). “Un ejemplo de oxímoron en música: el *indie* en España, una escena comercial”. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 30, 169-178.
- BARRERO, M. Y VEGAS, N. (2017). “Nacho Vegas: la idea, la poesía y la canción”. *El Cuaderno: Cuaderno Digital de Cultura*. Disponible en línea: <https://elcuadernodigital.com/2017/06/01/nacho-vegas-la-idea-la-poesia-y-la-cancion/> [09/12/2022]
- BEACCO, J.-C. (1999). “L’actualité des sciences astronomiques dans les quotidiens: le gai savoir”. *L’astronomie dans les médias. Analyses linguistiques de discours de vulgarisation*, J.-C. Beacco (ed.), 199-226. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- BERMUDEZ, S. Y PEREZ, J., eds. (2009). [Número monográfico sobre] “Spanish Popular Music Studies”. *Journal of Spanish Cultural Studies* 10.2.
- CALVO, K., Y BEJARANO, E. (2020). “Creatividad, autonomía y autenticidad: un estudio de los músicos indie en España”. *Methaodos. Revista de Ciencias Sociales* 8.1,

- 37-49. Disponible en línea: <https://doi.org/10.17502/m.rcs.v8i1.333> [30/12/2022].
- CALSAMIGLIA BLANCAFORT, H., Y TUSÓN VALLS, A. (2015). *Las cosas del decir: Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.
- CHARADEAU, P. Y MAINGUENEAU, D. (2005). *Diccionario de Análisis del Discurso*. Madrid: Amorrortu Editores.
- CAVE, N. (2020). *Letras: Obra lírica completa 1978-2019*. Barcelona: Libros del Kultrum.
- COHEN, J., & MOUTON, S. G. (1982). *El lenguaje de la poesía: teoría de la poeticidad*. Madrid: Gredos.
- CUENCA, L. A. DE (2019). *Canciones completas (1980-2008)*. Madrid: Reino de Cordelia.
- FELLONE, U. (2018). “Los difusos límites conceptuales del indie español de la segunda mitad de los 90: post-rock vs. tonti-pop”. *Etno: Cuadernos de Etnomusicología* 12, 258-282.
- FORTUNY, F. (1985). *De la locura metódica*. Málaga: Diputación de Málaga.
- GOLDSTEIN, R. (1969). *The Poetry of Rock*. New York: Bantam.
- GÓMEZ CAPUZ, J. (2009). “Las letras de canciones de pop-rock español como textos poéticos: un modelo alternativo de educación literaria para E.S.O. y Bachillerato”. *Tonos Digital: Revista de Estudios Filológicos*, 17. Disponible en línea: <https://www.um.es/tonosdigital/znum17/secciones/estudios-8.htm> [30/12/2022].
- _____. (2004). “La poética del pop: los recursos retóricos en las letras del pop español”. *Anales de Literatura Española* 17, 49-72. Disponible en línea: <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2004.17.03> [30/12/2022].
- HERNÁNDEZ BEJARANO, E. (2020). *La independencia imaginada. Una sociología del indie en España*. Tesis doctoral: Universidad de Salamanca. Disponible en línea: <http://hdl.handle.net/10366/144493> [30/12/2022].
- HORACIO (2012). *Arte Poética*, J. A. González Iglesias (ed. y trad.). Madrid: Cátedra.
- JUÁREZ-GARCÍA, A.; MERINO-SOTO, C. Y NERI, J. (2018). “Adaptación y validez de la Escala de Personalidad Tipo D (DS-14) en una muestra mexicana”. *Liberabit: Revista Peruana de Psicología* 24.2, 321-339. <https://doi.org/10.24265/liberabit.2018.v24n2.11> [30/12/2022].
- LAÍN CORONA, G. Y MARTÍNEZ CANTÓN, C. I. (2022). “Introducción: ‘Estas que me dictó rimas sonoras’. Aproximación a las relaciones entre música y poesía”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 10.2, 331-337. Disponible en línea: <https://doi.org/10.37536/preh.2022.10.2.2007> [30/12/2022].
- MAINGUENEAU, D. (1980). *Introducción a los métodos de análisis del discurso: problemas y perspectivas*. París: Hachette.
- _____. (1984). *Genèses du discours*. Bruxelles: Mardaga.
- MANZANO, A. (2015). *Antología poética del rock*. Madrid: Hiperión.

- MARÍAS MARTÍNEZ, C. I. (2021). “Canciones epistolares al padre: el ‘Romance de la plata’ de Christina Rosenvinge”. *Ínsula* 900 [Número monográfico sobre “En voz alta. Poesía y música en la tradición hispánica”], 24-26.
- ____ (2011). “La pervivencia de esquemas métricos tradicionales en las canciones pop españolas”. *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada* 9, 145-162. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/rhythmica.13085> [30/12/2022].
- MARTÍNEZ CANTÓN, C. I., ed. (2013). [Sección monográfica de] “Métrica y ritmo del moderno verso cantado”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 22, 11-181. Disponible en: <https://doi.org/10.5944/signa.vol22.2013> [30/12/2022].
- MARTÍNEZ CANTÓN, C. Y LAÍN CORONA, G., eds. (2021). [Número monográfico sobre] “Nuevos cauces de la poesía en la música popular española, y su recepción”. *Bulletin of Contemporary Hispanic Studies* 3.1.
- MARTÍN Balsa, J. (2012). “Nación Indie: la música independiente como modelo de negocio”. *Odón* 3, 58-59.
- NOGUEROL, F. Y SAN JOSÉ, J. F., eds. (2021). *Entre versos y notas: canción de autor en español*. Kassel: Reichenberger.
- ORIHUELA, A. (2013). *Poesía, pop y contracultura en España*. Córdoba: Berenice.
- PÉREZ PASCUAL, Á. (1994). “La poesía y el rock”. *Pliegos de la Ínsula Barataria: Revista de Creación Literaria y de Filología* 1, 137-151.
- PERIS LLORCA, J. (2015). “Las Canciones de La Habitación Roja en el contexto del rock independiente español de los años 90. Nostalgia de la solidez en la cultura de masas”. *Forma: Revista D’estudis Comparatius: Art, Literatura, Pensament* 11, 131-148. Disponible en línea: <https://www.raco.cat/index.php/Forma/article/view/294998> [30/12/2022]
- ____ (2016). “El rock independiente español y las prácticas poéticas contemporáneas: estrategias autoriales en la cultura de masas”. *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura* 32.1, 141-158.
- ROSENVINGE, C. Y MARÍAS, C. (2022). “PoeMAS: Christina Rosenvinge. Cuadernos y canciones”. *La UNED en la 2 de TVE*, 22de abril. Disponible en línea: <https://canal.uned.es/video/63e0d85e61d0d21ba7005456> [30/12/2022]
- SMITH, P. (2015). *Mis mejores canciones 1970-2015*. Barcelona: Lumen.
- ZAMORA PÉREZ, E. C. (2000). *Juglares del siglo XX: La canción amorosa, pop, rock y de cantautor. Temas y tópicos literarios desde la dialogía en la década 1980-1990*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

DISCOGRAFÍA

- ASTRUD (2004a). *Performance*. Barcelona: Sinnamon Records / Austrohúngaro.
- ____ (2004b). *Todo nos parece una mierda* (EP). Barcelona: Sinnamon Records.
- BENAVENTE, L. (2016). *2*. Madrid: Dro.

- BIZNAGA (2020). *Gran pantalla*. Reno: Slovenly Recordings.
- CASA AZUL, LA (2007). *La revolución sexual*. Madrid: Elefant Records.
- CHINARRO, SR. (1994). *Sr. Chinarro*. Madrid: Aquarela Discos.
- COLUMPIO ASESINO, EL (2011). *Diamantes*. Madrid: Mushroom Pillow.
- CORCOBADO, J. (1999). *Corcobator*. Recordings from the other size.
- CREPÚSCULO, J. (2008a). *Escuela de zebras*. Barcelona: Producciones Doradas.
- ____ (2008b). *Supercrepus*. Madrid: El Volcán Música.
- FAMILY (1993). *Un soplo en el corazón*. Madrid: Elefant Records.
- HIDROGENESSE (2012). *Un dígito binario dudoso*. Barcelona: Austrohúngaro.
- KLAUS & KINSKI (2012). *Herreros y fatigas*. Jabalina Música.
- RODÉS, M. (2018). *Eclíptica*. Barcelona: Satélite K.
- PUNSETES, L. (2008). *Los Punsetes*. Madrid: Gramaciones Grabofónicas.
- ____ (2019). *Aniquilación*. Madrid: Mushroom Pillow.
- VEGAS, N. (2005). *Desaparezca aquí*. Albacete: Limbo Starr.
- ____ (2014). *Resituación*. Madrid: Marxophone.



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

Fecha de recepción: 05/01/2023

Fecha de aceptación: 09/03/2023

ESTATUS Y CONCEPTO DE LO POÉTICO EN EL RAP, EL *TRAP* Y LA MÚSICA URBANA. EL CONTEXTO ESPAÑOL¹

STATUS AND CONCEPT OF POETIC IN RAP, TRAP, AND URBAN MUSIC. THE SPANISH CONTEXT

Álvaro LUQUE AMO
Universidad de Córdoba
alvaro.luque@uco.es

Resumen: En este artículo se aborda el género musical del rap y sus derivaciones actuales, el *trap* y la música urbana, para analizar el concepto y el estatus de lo poético en los artistas españoles que pueden adscribirse a estas modalidades. El corpus elegido se divide en dos periodos: por un lado, se estudia el rap surgido en España en los años noventa y asentado en la primera década del siglo XXI; por otro, se analizan dos variantes que aparecen o se desarrollan después de 2011, el *trap* y la música urbana. Gracias a esta división, en estas páginas se demuestra cómo la concepción de estos artistas a propósito de lo poético cambia de un periodo a otro. Esto ayuda a entender tanto la idiosincrasia de estos géneros musicales y las diferencias que existen entre ellos, siempre en el contexto español, como también el vínculo que puede encontrarse entre poesía y música actual.

Palabras clave: Rap. *Trap*. Música urbana. Poesía. Literatura española contemporánea.

Abstract: This article studies the musical genre of rap and its current derivations, trap, and urban music, in order to analyse both the concept and the status of the existing poetic genre among Spanish artists who can be ascribed to these modalities. The chosen corpus is divided into two time periods: on the one hand, we study the rap that began to be practised in Spain in the 1990s and developed in the first decade of the 21st century; on the other, we analyse two new modalities that appeared or developed after 2011, namely trap and urban music. Thanks to this division, these pages show how the artists' conception of the poetic changes from one period to the next. This helps to understand both the idiosyncrasies of these genres and the differences that exist between them, always in the Spanish context, as well as the link that can be found in the literary genre of poetry and current music.

Keywords: Rap. Trap. Urban Music. Poetry. Contemporary Spanish Literature.

¹ Este trabajo se ha realizado bajo el patrocinio de una Ayuda para Contratos Juan de la Cierva-formación concedida por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (FJC2019-040570-I). Es, además, un resultado de +PoeMAS, "MÁS POESÍA para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea", proyecto de investigación con financiación del Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2021-125022NB-I00), coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona, entre septiembre de 2022 y agosto de 2025.

1. INTRODUCCIÓN

Ha existido siempre, formulada en algunos géneros como la ópera en Italia y Francia, la zarzuela en España o el musical en Estados Unidos, una estrecha relación entre música y poesía desde sus orígenes. Darío Villanueva remarca lo consabido de esta idea cuando señala que “la vinculación más natural y genuina entre música y poesía se da en los orígenes de la lírica cuando el poema era canción. Ese maridaje nunca dejará de producirse hasta el hoy de los multitudinarios conciertos de los llamados cantautores” (Villanueva, 2014: 190). En el ámbito español, por ceñirme al espacio que nos ocupa, poetas principales del siglo XX como Juan Ramón, Manuel Machado o Cernuda explicitan esta idea en sus obras, y Lorca, cuyos vínculos con el cante jondo son conocidos, se define como músico en una entrevista de 1933 realizada por Pablo Suero: “Porque yo ante todo —afirma— soy músico” (García Lorca, 2017: 169).

Pese a esta proximidad, el siglo XX subraya la distancia entre música y literatura a partir de aquel fenómeno que Tim Blanning ha resumido en *El triunfo de la música* (2017). Para Blanning, acontecimientos como “la secularización y la correspondiente sacralización de la cultura, la revolución romántica, el ritmo cada vez más acelerado de la innovación tecnológica y la irrupción de la cultura juvenil en la segunda mitad del siglo XX” determinan que la música pase a ocupar “el primer puesto entre todas las artes, por lo que a categoría, influencia y recompensas materiales respecta” (Blanning, 2017: 521). Desde el campo de los estudios literarios, George Steiner ya propone una idea parecida en la temprana fecha de 1970 cuando, en *Lenguaje y silencio*, asegura:

El disco de larga duración ha revolucionado el arte del ocio. La nueva clase media de la sociedad opulenta lee poco, pero oye música con placer de conocedora. Donde antes estaban los estantes de la biblioteca hay ahora filas de álbumes orgullosos, esotéricos, y los elementos del equipo de alta fidelidad. Comparado con el disco, el libro de bolsillo es una cosa efímera, de la que se prescinde alegremente. No llega a constituir una verdadera biblioteca. La música es hoy el hecho axial de la cultura profana (Steiner, 2003: 46).

En las décadas que siguen a 1970 no solo se confirma tal idea, sino que se refuerza, sobre todo a raíz de la aparición de Internet y, más aún, de sucesivas plataformas musicales de éxito mundial: MySpace, SoundCloud, Youtube o Spotify, entre las más importantes. Frente a la literatura, en muchos momentos incluso frente a las manifestaciones cinematográficas —tal y como sugiere Blanning—, la música se ha convertido en el arte hegemónico del presente.

Si algo caracteriza a la música de la segunda mitad del siglo XX y primeras décadas del XXI, sin embargo, es que los géneros más exitosos combinan música y letra, y que precisamente los géneros instrumentales tienen un menor apoyo entre el público —a excepción, quizás, de modalidades como la electrónica—. Esta circunstancia, en la que

no profundizan ni Blanning ni Steiner, pone en cuestión la independencia de la música como arte triunfante y ratifica la necesidad de analizar los vínculos entre ambas artes en el nuevo contexto. Por ejemplo, si se alude al colectivo destacado por Villanueva, los cantautores, es sabida la influencia que poseen los grandes poetas de la tradición española, tales como Bécquer, Machado o Lorca, en los grupos de cantautores de los años 70 y en los rockeros de los años 80.

Este vínculo entre poesía y música popular se vuelve más evidente tras la aparición del rap en los años 70 y 80 del pasado siglo, en Estados Unidos, y su asentamiento y exportación a Europa a lo largo de los años 80 y 90. Se han encargado de demostrarlo, en el contexto norteamericano y entre muchos otros, Alexis Pate (2010), con su monografía *In the Heart of the Beat: The Poetry of Rap*, y sobre todo Adam Bradley (2009), en *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop*, en donde examina minuciosamente esta relación. En el contexto francés, también muy proclive a este tipo de acercamientos, destacan la monografía de Julien Barret (2008), *Le Rap ou l'artisanat de la rime*, y el artículo de Magali Nachtergaele (2020), "Le rap, une poésie de performances". En el ámbito español, y además de un temprano artículo de Santos Unamuno (2001), tienen un gran interés los estudios de Pujantes Cascales (2009), "La retórica del rap. Análisis de las figuras retóricas en las letras de Violadores del Verso", y Martínez Cantón (2010), "Innovaciones en la rima: poesía y rap". En los últimos años, además, se multiplican los acercamientos a artistas interdisciplinarios, como ocurre en el caso de Gata Cattana (Martín Villarreal, 2020; Pinilla Alba, 2022).

Esta bibliografía demuestra que, en el ámbito académico, tanto en el contexto internacional como nacional los vínculos entre rap y poesía —y, por extensión, lo literario— están tratados y asumidos. La posición desde la que se afronta este artículo es, en cambio, más precavida, pues si bien se privilegia el diálogo entre ambas manifestaciones artísticas, tengo como principal objetivo analizar la concepción poética que puede encontrarse en los artistas del rap, del *trap*, y de la música urbana, desde lo que pueden considerarse sus inicios en España hasta el momento presente. En el caso del rap, y como se comprobará a lo largo del trabajo, la presencia de lo poético de forma explícita en muchas de sus letras ayuda a entender la propia consideración que los raperos tienen de sí mismos, lo que repercute en el mismo diálogo de esta modalidad musical con la poesía y pone de relieve el debate que debe sostenerse en el ámbito hispánico acerca de la verdadera posición del rap y la música urbana en el sistema literario moderno².

En este artículo me voy a centrar en un contexto —el español— en el que puede rastrearse de forma relativamente sencilla los orígenes del rap y del *trap* y, sobre todo, datar el momento en que se produce una ruptura en el conjunto de la música urbana, cuando una etiqueta empieza a ocupar el espacio de otra. En este desplazamiento, o eso

² Sí debe matizarse previamente que, por lo general, los artistas estudiados no tienen una concepción ni cerrada ni uniforme del género poético. En muchas ocasiones, por ejemplo, se identifica poesía con literatura en general. Este es el motivo de que se prefiera hablar en este trabajo de *lo poético* —casi como sinónimo de lo literario, como ocurría en el sistema literario occidental previo al siglo XIX— en vez del género lírico o poesía. Con un recorrido mayor, se podrá discutir y ampliar esta idea.

es lo que voy a intentar argumentar a lo largo de las siguientes páginas, tiene una importancia considerable la idea de lo poético que sostienen estos músicos. Dividiré este acercamiento en dos partes: en la primera, analizaré la evolución de esta idea entre los primeros artistas y grupos de rap en España, entre 1994 y 2011; en la segunda, trasladaré este análisis a los artistas que surgen sobre todo a partir del año 2011 y se engloban en lo que voy a denominar *trap* y música urbana. El corpus principal estará formado por artistas y grupos vinculados al origen de la música rap, como es el caso de CPV, Violadores del Verso, Tote King y Nach; otros asociados al *trap* como PXXR GVNG y Dellafuente; y finalmente los relacionados con la etiqueta de música urbana, como C. Tangana y Rosalía. En las conclusiones del trabajo recogeré y discutiré algunas de las ideas más importantes expuestas en esta introducción.

2. LO POÉTICO EN LOS ORÍGENES DEL RAP EN ESPAÑA (1994-2011)

En 1989, Mc Randy proclama con dos versos de su canción “Hey pijo” el asentamiento del rap en España: “El hip hop por fin está aquí / ni tú ni nadie lo vais a destruir” (Mc Randy, 1989)³. La canción, además, se convierte en el primer *hit* de rap en España, el primer tema que puede definirse como superventas. Si bien la trayectoria de este rapero es breve, solo cinco años después, en 1994, un colectivo de raperos radicado en Madrid publica el primer disco de larga duración de la escena española, *Madrid, Zona Bruta*, y lo hace con el nombre de CPV: El club de los poetas violentos. Se trata de la culminación de un proceso que se inicia en los años ochenta, cuando la influencia anglosajona convierte Torrejón de Ardoz —en donde se ubica una base militar norteamericana— y Madrid en los primeros núcleos de desarrollo de este tipo de música.

Sobre esta presencia norteamericana en los inicios del rap en España, así como de la importancia de lugares concretos como la discoteca Stones, se ha escrito mucho; en medios generalistas, como *El País*⁴, pero también en obras especializadas, como hacen Francisco Reyes y El Chojín en *25 años de rimas: un recorrido por la historia del rap en España* (Reyes y Edjang, 2010). Este influjo, y la aparición de grupos como DNI o Jungle Kings, conduce a muchos investigadores a situar el origen de esta modalidad musical en los años ochenta. En este trabajo, sin embargo, y sin profundizar en cuestiones historiográficas, voy a elegir la fecha de 1994, con la publicación del citado disco de CPV, como momento en el que el rap empieza a tener una verdadera exposición —un público más o menos real, unos artistas con conciencia genérica clara— en España. A partir de esta fecha, aparecen colectivos e individualidades de verdadera importancia en las principales ciudades del país. Sucede así en Barcelona, Valencia, Alicante o Sevilla, y en el caso de esta última, por ejemplo, el proceso es similar al de Torrejón, con la base norteamericana de Rota y la conexión Cádiz-Sevilla como eje fundamental.

³ Todas las canciones se citan en adelante mediante transcripción propia a partir de los audios incluidos en sus respectivos álbumes, sin números de página.

⁴ Por ejemplo, el artículo de Joseba Elola (2008): “La base americana contagió el rap”.

Debido a esta última circunstancia, he dividido el segundo punto en cuatro subsecciones condicionadas por el criterio geográfico. En una época en la que todavía no se ha democratizado Internet, y tratándose de un género musical con evidente arraigo en lo urbano, resulta de interés comprobar cómo los principales artistas evolucionan y se relacionan entre ellos condicionados por las ciudades que habitan. Las cuatro localidades de las que parto, Madrid, Zaragoza, Sevilla y Alicante, ilustran —junto con grandes ausentes como Barcelona, Valencia o Bilbao— el asentamiento del rap en España, y sus principales artistas me permiten profundizar en la consideración de lo poético sostenida por estos primeros raperos.

2.1. El Club de los Poetas Violentos: CPV y su legado

Reinterpretando el título español de la película de Peter Weir, *El club de los poetas muertos*, cinco jóvenes, entre los que más tarde iban a destacar los nombres de Frank-T, Supernafamacho, El Meswy o Jota Mayúscula, cambian la historia del rap español con un nombre —el de su formación, CPV— que directamente alude a lo poético. Con el citado *Madrid, Zona Bruta* (1994), graban el primer disco o LP del rap español —se habían publicado anteriormente *EP* y recopilatorios— y patrocina el surgimiento de la primera discográfica dedicada a este tipo de música, Zona Bruta. En este trabajo, además, se muestra de forma explícita la consideración que estos artistas tienen de lo lírico. En la primera canción, titulada “Rimadero”⁵, Supernafamacho define su poética: “Técnica poética genéticamente aplastante, ríete de Dante / Lo que tienes delante es técnica poética y genéticamente aplastante” (El Club, 1994). Una forma de entender el rap que El Meswy corrobora: “Soy compositor, predicador del horror / el mejor rimador del mayor imperio lírico del cual yo siempre he sido el honor” (El Club, 1994). Este tono desafiante, con aderezo claramente humorístico, va a resultar una constante en todo el disco. En “Mente”, El Meswy prosigue: “Si estas rimas te parecen demasiado sorprendentes / solo te diré que las creé en una tarde solamente / la técnica de rima la empleo sabiamente / tanto que si Lorca o Machado o Quevedo o Cervantes me hubiesen visto antes / la lengua castellana estaría construida con argot de la calle” (El Club, 1994). Son, como se ve, comparaciones hiperbólicas, pero sirven para entender su consideración de lo literario: estos raperos tienen una técnica poética, un modo determinado de producir arte de la palabra, y esta, aunque apoyada en el “argot de la calle”, no es muy diferente de la que poseen los grandes autores de la literatura española.

Dos años después, en 1996, personas cercanas al grupo fundan Zona Bruta, la citada discográfica, en cuyo seno no solamente editan el segundo disco de la banda, *La saga continúa 24/7*, sino que además publican el primer trabajo del que a la postre iba a ser otro de los grupos más representativos del rap madrileño: VKR, Verdaderos Kreyentes de la Religión del Hip Hop. Este colectivo posee una calidad musical inferior a la de CPV,

⁵ Años más tarde, este tema daría título a El Rimadero, el programa radiofónico con más alcance del rap español, emitido en Radio 3 y dirigido por el ya fallecido Jota Mayúscula, DJ de CPV.

pero sus alusiones al cultivo de una *ars poetica* son constantes. El quinto tema del disco, publicado en 1996 con el título *Más ke dificultad*, se titula “La puta poesía” y posee un estribillo en el que se muestra una concepción del rap como materia poética: “Y sufrirás las malditas poesías, / y se te quedan todas mis melodías / Y sufrirás las malditas poesías, / y la rima es lo único que respiras” (Verdaderos Kreyentes, 1996). En un tema posterior, “El creador”, Poison vuelve a retar al oyente: “para enseñarte que todo lo que hago es solo de un creador, / con un lenguaje editado por toda academia que enseñe poesía, / dicto las letras agrupadas en palabras / claras como el agua de una fuente de Andalucía” (Verdaderos Kreyentes, 1996). La contundencia es similar a la expuesta antes en el caso de El Meswy, hasta tal punto que, en el estribillo, concluye: “¿Cómo un poeta puede escribir en verso, verso, / como esos cantantes que hacen pop?”. Y se responde: “no hay canto sin encanto, / poeta sin poesía, / no hay noche sin un día / no hay rima... sin creador” (Verdaderos Kreyentes, 1996).

Esta actitud predomina en la primera década del rap en España. A finales de los años 90, el rap crece exponencialmente y son numerosos los discos aparecidos entre 1995 y 2000 que pueden considerarse influyentes en su evolución. Siguiendo la veta iniciada por CPV, Frank T, antiguo miembro del grupo, graba en 1998 su primer disco, *Los pájaros no pueden vivir en el agua porque no son peces*, cuya decimosexta canción se titula “Poesía dedicada a los oprimidos” (Frank T, 1998). Ocurre de forma similar con El Chojín, artista muy cercano a CPV que va a resultar determinante en el surgimiento de lo que voy a llamar *rapero-poeta*. En un tema de su primer disco, *Mi turno* (1999), El Chojín se describe “actualizando los viejos conceptos del verso con un estilo nuevo” (El Chojín, 1999), y en uno de los discos del colectivo 995 declara que “estoy enfermo de juventud, peor síntoma, la rebeldía / No quemo papeleras, escribo poesía” (El Chojín, 2003). Su obra, no obstante, no solo es de interés por la explicitación de esta concepción poética del rap, sino que esta última se puede encontrar también en su propio estilo de rapear, un estilo hablado, que constantemente rompe la estructura del ritmo y abunda en el a capela —lo que refuerza el papel de la palabra, aquí sin acompañamiento instrumental—. En estos mismos años, un grupo como Los trovadores de la lírica perdida ejemplifica el carácter general de esta concepción, y otro rapero relacionado con el sello Zona Bruta, en donde publica sus primeros discos, continúa la estela del rapero-poeta inaugurada por El Chojín. De nombre Zénit, abre su segundo disco, *Torre de babel* (2006), con un título revelador: “Soy... Poeta” (Zénit, 2006).

2.2. “Soy un poeta y para mí la primavera no existe”.

Violadores del Verso (Kase.O) y la escena zaragozana

Mil novecientos noventa y ocho es una de las fechas más importantes para la historia del rap en España. Un año antes, el grupo 7 Notas 7 Colores —en el que destaca Mucho Muchacho, considerado uno de los mejores raperos del país— publica su primer disco, *Hecho, es simple*, que por su temática explícita y estética callejera supone un antes y un

después en el rap hispano. Y solo unos meses después, ya en 1998, unos jóvenes de Zaragoza asentados en el panorama *underground* editan sus primeras grabaciones profesionales bajo el nombre de Violadores del Verso. El sintagma es lo suficientemente claro, entre sus componentes destaca la figura de Líriko, y en lo que supone la segunda grabación del grupo, un EP titulado *Violadores del Verso presentan a Kase.O: Mierda*, se incluye un tema, con el título de “Mierda”, que se ha convertido en la disputa rapera —*beef*, en inglés— más importante del género. Este *beef* es protagonizado por Kase.O, rapero que da nombre al EP, y tiene como contendiente a Metro, maestro de ceremonias de Geronación, grupo conocido en los años noventa. Se trata de un tema histórico en el rap español por tratarse de la primera ocasión en que un rapero señala a otro de forma tan directa y, sobre todo, por la contundencia del ataque diseñado por Kase.O. Este introduce su canción con una fórmula clásica: “¡Oh! Calíope, Augusta entre las musas / Haz florecer el jardín, trae la rima...” (Violadores del Verso, 1999a). Encomendándose a Calíope, se acoge a la diosa de la poesía épica, y a lo largo de la canción el tono es el propio de este tipo de composiciones clásicas, grandilocuente y recargado. Kase.O hace referencia en varias ocasiones a su estilo poético, “Mira mis métricas / mis rimas parecen importadas de Sarajevo”, así como a los tropos de la literatura clásica: “Y salí de casa en busca de aventuras trepidantes / los horóscopos prometían cambios excitantes”; “Yo puedo amar mejor que Romeo / pero una musa al museo ya no es objeto de deseo” (Violadores del Verso, 1999a). En el segundo tema, de nombre “Balantines”, explicita esta autoconfiguración como poeta:

Ballantines como forma de vida,
 vida perdida por la mujer y la bebida,
 he perdido el rumbo, pero soy feliz con soledad, jazz y whisky.
 Pienso si alguna vez llegué a tener amigos;
 sólo Jesucristo con el Diablo se peleaban por hablar conmigo.
 Tú escucha lo que es aún más triste:
 soy un poeta y para mí la primavera no existe (Violadores del Verso, 1999a).

“Soy un poeta y para mí la primavera no existe”, Kase.O inaugura con estos versos hedonistas y decadentistas una de las carreras más sólidas del rap español. Considerado generalmente el mejor letrista de la escena, en los discos que publica con Violadores del Verso su estilo y sus referencias se dejan guiar por este ánimo. En “Solo quedar consuelo”, perteneciente a *Genios*, dibuja su intención: “Como un ángel desterrado vine del cielo a la tierra / en mi maleta el pecado original y un destino / ser celestino de rimas y ritmos”; “Noches en vela, poetas sin sueño, / hasta que la rima por fin como un perro huele a su dueño” (Violadores del Verso, 1999b). Y en una de las canciones más emotivas de su trayectoria, recogida en el disco de R de Rumba —su productor— con el título de “Javat y Kamel”, culmina este autorretrato: “Bebí del biberón de Cicerón y de Virgilio, / Hoy soy poeta con emoción a domicilio” (Kase.O *apud* R de Rumba, 2004).

Este componente poético late, también, en los rapeos de artistas posteriores. Xhelazz, un MC de gran influencia en otros letristas, acostumbra en sus canciones a utilizar juegos

de palabras, paradojas o epigramas, y asume esta concepción de Kase.O desde el comienzo: “La poesía es mi esposa, la tristeza mi amante, / gracias a un encanto literario seduzco a las dos con mis frases” (*Xhelazz apud R de Rumba*, 2004). De modo parecido sucede con Rapsusklei, rapero con una trayectoria larga y exitosa, que en 2004 publica una maqueta con el título de *Poesía básica* y da a entender su concepción de su obra como poesía de otro tipo, quizás menor. También con Sharif, vinculado a este último y quien se convierte en uno de los ejemplos más representativos de la figura del poeta-rapero. Sharif ha desarrollado una larga carrera, con varios grupos y en solitario, y sus últimos discos poseen una gran carga lírica. La concepción que tiene de lo poético, sin embargo, le impide autoconsiderarse poeta: “Respeto demasiado la poesía —sostiene en una entrevista— como para definirme poeta” (Sharif *apud* Aranguren, 2018: s. p.).

Como una evolución todavía más descarnada de este rapero-poeta, un zaragozano de orígenes polacos, Rafael Lechowski, publica en 2007 un disco —todavía con el nombre de su anterior grupo, Flowklórikos, aunque ya lo graba en solitario— titulado *Donde duele inspira*, en el que reúne canciones con un registro notablemente lírico. En el tema más celebrado del álbum, Lechowski escribe: “Puedo creerme Dios si escribo un nuevo verso, / pero dime, ¿quién soy yo en proporción al universo?”. Tras lo que sentencia: “Mi musa es una brisa de humo gris / represento al mundo entero, pero solo creo en mí / Poeta y dramaturgo taciturno de la urbe/ dibujando nubes de humo con los dos dedos en uve” (Flowklórikos, 2007). La carga poética se incrementa en las obras posteriores de Lechowski, que además va ofreciendo de sí mismo una imagen cada vez más oscura, de artista recluido y centrado en su obra, hasta que en 2016 publica *Quarcissus: el arte de desamar*, un disco plenamente literaturizado en el que una voz femenina recita versos al tiempo que Lechowski combina un tono igualmente poético con otro más propio del rap. La obra está tan cerca de lo poético-literario que la propia división del disco se establece en actos —literatura dramática—, un diario y una carta —literatura autobiográfica—. Alberto Buscató incide en el carácter literario del disco: “La última obra de Rafael Lechowski, *Quarcissus: el arte de desamar*, es una de las pocas que pasarán a la historia de la literatura como cúspide de un movimiento. Estando indudablemente vinculada con el hip hop, supera en belleza y calidad cualquier obra de este género y, sin ser literatura exactamente, forma ya parte de esta” (Buscató, 2019).

2.3. Tote King y la escuela sevillana

Al tiempo que el rap crece en Madrid, Barcelona y Zaragoza, en el sur del país tiene lugar una reacción vinculada directamente con el sello Zona Bruta. Me refiero a la consolidación de Zatu, del grupo SFDK, y la Mala Rodríguez, raperos con una larga trayectoria previa que publican sus primeros álbumes con la discográfica madrileña. El tercer largo de SFDK se titula *2001 Odisea en el lodo* (2003), en un evidente homenaje a Kubrick, e incluye un tema con el nombre “El lyricista en el tejado” que posee un estribillo

elocuente: “Eh! Poeta, ¿te sientes olvidado?, un lyricista en el tejado / Solo, piensa en mí qué más da, echa a volar / ¡Escúchela! La ciudad respirando” (SFDK, 2003).

Un tercer rapero gana relevancia en la capital andaluza a principios de siglo; llamado Tote King, este publica junto a su hermano, Shotta, *Tu madre es una foca* (2002). En este disco, de gran repercusión en la escena del momento, incluyen un tema titulado “Poesía urbana” en el que rapean: “Sólo se trata de poesía urbana / H.I.P H.O.P en llamas” (Tote King & Shotta, 2002). Esta poesía diferente, urbana, es definida en otra ocasión por Tote King como “poesía viva, alegría del día a día” (Tote King, 2008), pero más allá de esta identificación entre rap y poesía, en la producción de este rapero tienen especial interés sus habituales referencias metaliterarias. Tote, que llegó a cursar Filología inglesa, publica en 2020 una suerte de autobiografía con el título *Búnker: Memorias de encierro, rimas y tiburones blancos*, prologado por Enrique Vila-Matas, escritor asentado en el canon literario español. En uno de sus temas más referenciales —dedicado precisamente a Vila-Matas y construido a partir de una técnica de *name-dropping*—, escribe: “Hay referencias literarias en mis letras desde siempre / porque el mundo es una mierda y yo lo veo con otras lentes”. Y también: “Hablo de Bolaño sin suerte / no de Robert Langdon para imberbes / grito Pedro Páramo bien fuerte / de Harold Bloom diciéndote qué leerte / de Ivo Andrić ganando el Nobel hablando de un puente” (Tote King, 2013). Este uso de los guiños literarios resulta significativo, además, porque dibuja un determinado mapa literario: “Solo creo en relatos de Edgar Allan Poe, niño / Menos Tekken 4 y más leer Daniel Defoe, niño” (Tote King, 2004).

El propio hermano de Tote, Shotta, continúa esta estela al publicar el disco *Flowesia*, combinación de *flow* y poesía, y un amigo sevillano del primero, Juaninacka, firma una canción que resume perfectamente este vínculo: “Poesía del hombre pobre”. Quinto tema de su largo *Luces de neón* (2006), en él canta: “Testigo mudo, como una flor en el desierto / soy una prueba cuando lo que me rodea esta muerto / pasión al desnudo, un crudo sentimiento hecho de cobre / soy la poesía del hombre pobre” (Juaninacka, 2006).

2.4. Nach, el rapero-poeta

Alicante es una ciudad de menor tamaño que las anteriores, pero en ella también se establece una sólida tradición rapera —con artistas como Nach o Arma Blanca— y trapera —con Kidd Keo o Yung Sarria—. En el año 2000, el primer rapero mencionado publica su ópera prima, *En la brevedad de los días*, todavía bajo el nombre artístico de Nach Scratch. En este trabajo presenta letras de una intensidad lírica considerable, e incluso graba una suerte de oda a la palabra en forma de recitación a capela, pero en él todavía no se aprecia su estilo posterior, que hará de Nach el rapero más cercano al ámbito poético. En algún tema, no obstante, deja clara su poética: “Nueva era, mi poesía callejera seguirá aquí cuando muera”; “Espíritu poético es lo que el Hip-Hop me brinda” (Nach Scratch, 2000).

En 2003, Nach publica *Poesía difusa*. El contenido se corresponde exactamente con el título: la letra gana en complejidad, los versos están más cargados, las rimas son más contundentes. En el segundo tema, expone la propuesta —“Yo te dedico mi poesía mezclada en tu melodía” (Nach, 2003)—, y, con un tono claramente romántico, se dibuja a sí mismo:

Yo vi la belleza en las cabezas de las bestias
y sentí la tristeza entre las luces más intensas
Yo me encontré con la muerte y la besé
Viajé a través del universo y ya regresé
Ahora todos dicen: “Nacho, eres gran poeta,
Eres quien mejor nos muestra la vida oscura e inquieta del planeta”.
Gran poeta, gran poeta, ese es Nacho, nuestra gran arma secreta (Nach, 2003).

Esta autoconsideración se conforma como una de las vetas principales del trabajo. En la séptima canción desarrolla esta idea: “Lo que motivó el comienzo / Fue que las vidas que presencio no merecen el silencio / Fue porque el hip-hop apareció del amor entre poesía y ritmo / Y por las aguas de ese río mi vida fluyó” (Nach, 2003). Este amor entre poesía y ritmo —que alude a un tópico no documentado, según el cual las siglas R.A.P., en inglés, responden a la conjunción de *Rhythm And Poetry*— marca la obra musical de Nach a lo largo de toda su trayectoria. En el siguiente disco, se dice a sí mismo: “El mundo es tuyo, plásmalo en poemas” (Nach, 2005). Y en *Un día en suburbia* (2008) incorpora una canción, “Sr. Libro y Sr. Calle”, en la que desarrolla el tópico de las armas y las letras:

Salí al encuentro de los dos maestros que siempre tuve,
si dictaban sus lecciones ahí estuve,
obtuve *cum laudes*, sentí el fraude de la existencia
y pude salir del paso aunque el ocaso casi arrasó mis virtudes.
La ciudad y las palabras me hablan
a todas horas, ¿dónde paran estas neuronas?
a solas con un libro, él me dio consejos,
y la calle los reflejos para salvar el pellejo (Nach, 2008).

Este diálogo entre poesía y rap va a ser tan relevante en su producción, que en 2016, y en la editorial Planeta, publica *Hambriento*, su primer poemario, que supone la constatación del papel ejercido por Nach como rapero-poeta de las letras españolas.

3. LO POÉTICO EN EL *TRAP* Y LA NUEVA MÚSICA URBANA (2011-2021)

Aún debe llevarse a cabo un estudio pormenorizado en el contexto español sobre la importancia que plataformas como Youtube o Spotify han tenido en el desarrollo de la nueva música, así como para las relaciones de esta con otras artes, pero no hace falta realizar un análisis detallado, sin embargo, para saber que en la primera década del siglo

XXI, con la progresiva democratización del uso de Internet, la forma de crear, reproducir y escuchar música experimenta una notable transformación, que es extensiva a la escena de las letras urbanas y fundamental para entender su desarrollo.

Existe un claro consenso, por otro lado, en considerar que a finales de la primera década y principios de la segunda del siglo XXI surge un nuevo sonido en el contexto estadounidense —conocido, es sabido, como la cuna del rap— que rápidamente se exporta al contexto europeo, siendo España, precisamente, uno de los primeros países —sobre todo en relación con el ámbito hispánico— en los que este sonido empieza a tener eco. Me refiero a lo que generalmente se ha definido como *trap* y en otras ocasiones ha sido llamado *música urbana*. Sin espacio para desarrollar una diferenciación entre rap y *trap*, me remitiré a las palabras de Jon I. García (2018) para definir el segundo en contraposición al primero. El *trap* como etiqueta tiene así una dimensión social y otra artística⁶. Desde la primera perspectiva, como lleva a cabo Jon I. García (2018: 13-15), hay que vincular el *trap* con la pobreza de determinadas zonas suburbanas de Estados Unidos, en las que es habitual la delincuencia, la venta y consumo de drogas o la prostitución. Todos estos elementos forman el ideario de la cultura *trap*, que no puede desvincularse de su origen callejero y su desarrollo en zonas concretas como la ciudad de Atlanta. En segundo lugar, se encuentra el sonido, que en muchas ocasiones es el elemento que permite entender esta evolución de rap a *trap* —pues el ideario descrito no se diferencia, a fin de cuentas, de lo que puede encontrarse en variantes de esta música, como es el caso del *gangsta rap*—. Este sonido, que empieza en la instrumental, se caracteriza por estar más próximo al propio de la electrónica, con un uso determinado del 808⁷, acompañado de sintetizadores y percusiones dobladas, así como de un ritmo más acelerado. Sirva esta definición como descripción general de una diferenciación más amplia y de mayor recorrido. De hecho, todavía existe un gran debate acerca de lo que significa verdaderamente el *trap* y la más amplia etiqueta de música urbana. Esta última se emplea para hacer referencia a aquellos grupos y artistas que, normalmente desde el *mainstream*, emplean sonidos muy cercanos al *trap* y al rap, cruzados con otros propios del reggaetón o el *dembow*⁸. Para establecer unos límites aclaratorios, consideraré, en la

⁶ A semejanza de García, Ernesto Castro, autor del estudio sobre *trap* español más extenso hasta la fecha, distingue entre la dimensión social y la artística del nuevo sonido, si bien prefiere incidir en las diferentes polémicas que ha habido a propósito del término (Castro, 2019: 21-45).

⁷ Jon I. García describe muy bien este sonido: “Una pieza sin la que no podríamos hoy en día hablar del sonido del *trap* es el Roland TR-808, más comúnmente conocido como ‘808’. El compositor 808 fue una de las primeras cajas de ritmos programables. Fue puesta a la venta por primera vez por Roland Corporation en el año 1980, y pese a que contaba con más sonidos -hasta 12- y facilitaba el uso de los controles, aún guardaba una calidad de sonido que le era poco fiel al de una batería real. Dos años después de su lanzamiento descubrimos el primer hit producido con un 808, corresponde al cantante de R&B, Marvin Gaye y lleva por título ‘Sexual Healing’” (García, 2018: 20).

⁸ Acuñado en el contexto anglosajón en los años 70 y 80, el término cobra popularidad en España a raíz de una reivindicación de C. Tangana —a propósito de la salida de su disco *Ídolo*— que le sirve para distinguirse del ya rutilante término *trap*. Suele emplearse para referirse al conjunto de géneros o modalidades vinculados a un sonido de origen negro, pero que hoy en día se mezcla con sonidos de procedencia latina: a saber, hoy en día música urbana sirve para englobar desde el *rap*, el *RnB*, el *trap*, hasta el reguetón, el *dembow*, ciertos sonidos cercanos a la bachata o el neoflamenco.

línea de García, que el *trap* es aquella variante del rap en la que conviven tanto la forma de la nueva música como un contenido vinculado a los elementos descritos —delincuencia, armas, drogas, etc.—; en la música urbana, por otro lado, se pueden englobar todos los músicos que, a partir de artistas como C. Tangana, aprovechan la evolución del rap hacia sonidos más comerciales.

Lo que realmente resulta de interés para este trabajo es un cambio de paradigma respecto a lo poético que puede localizarse en los nuevos artistas surgidos de este contexto y que quizás, o esa es mi hipótesis, se revela como una de las diferencias más iluminadoras entre una modalidad —el rap de los años noventa y principios de siglo— y otra —el *trap* y la nueva música urbana.

3.1. “*Fuck raperos poetas*”. Corredores de Bloque, PXXR GVNG, Yung Beef y el nacimiento del *trap* en España

Dieciséis años después del primer disco de CPV, en 2010, surge en Madrid el colectivo Corredores de Bloque, cuya trayectoria es crucial en la evolución de la nueva música en España. Con un sonido marcadamente noventero, heredado de la escena madrileña emergida a comienzos del XXI —en la que destacan grupos como Perros Callejeros o Hermanos Herméticos—, estos artistas continúan una línea determinada, cercana al rap más suburbano, y entre ellos se distinguen M. Ramírez, Markes o D. Gómez, fundamentales en el desarrollo del *trap*.

Uno de estos raperos, que por aquel entonces responde al nombre de D. Gómez, graba en 2011 una canción que resume las ideas principales del nuevo pensamiento. El tema se llama “Swing” y, gracias a la utilización de la paradoja y la ironía —pues está clara su pertenencia a este género musical—, se conforma como un tratado contra los raperos. Allí D. Gómez declara: “*fuck raperos, pirris con swing, / clásicos de barrio, fock’ da’ shit, / que le jodan al flow, kinky boys, / como Makinavaja, jodiendo toys*” (D. Gómez, 2011). A lo que añade: “me río de sus pintas y de sus pibas, / me río de la ropa ancha de esos *killas*”. Su ideario está expuesto con claridad: D. Gómez no se siente representado por ciertos rasgos asociados frecuentemente al rap de esta época; a saber, la ropa ancha de los raperos, el carácter gremial del movimiento en España o directamente la forma de rapear de sus grandes figuras. A ella contrapone una estética que se podría relacionar con lo quinqu —de ahí la palabra “pirri”, homenaje a uno de los actores más célebres de este subgénero cinematográfico— y que encuentra más cercana a las vivencias de los habitantes del extrarradio español. A su vez, concluye el tema de una forma elocuente: “Yo fumo esta mierda y me olvido de todo, / Corredores de Bloque, codo con codo, / amamos el dinero y esas tetas, / *fuck raperos poetas*” (D. Gómez, 2011). Este verso final, con el que efectivamente comienza este epígrafe, es ilustrativo de lo que va a representar el concepto de poesía para algunos artistas surgidos a partir de 2011. D. Gómez hace referencia a la excesiva carga lírica de las letras —y también a su alejamiento de los

códigos callejeros— de estos raperos enumerados arriba, de los que se distancia de forma muy clara.

Al tiempo que surge Corredores de Bloque en Madrid, un grupo de jóvenes radicado en Granada empieza a recorrer Europa, a impregnarse de los sonidos de otros escenarios, como Londres o Marsella, para acabar fundando el colectivo Kefta Boys. De este grupo van a surgir músicos tan emblemáticos como El Mini, Khaled o Yung Beef, y sobre todo el germen del que va a ser considerado el gran grupo del *trap* español, que capitaliza su surgimiento y es capaz de introducirlo en un momento muy temprano —en relación, por ejemplo, con el contexto hispánico— en España: PXXR GVNG.

La música *trap* en España, el sonido y también su estética, nace entre 2012 y 2013. Un buen precedente son los temas en solitario de Yung Beef, punta de lanza de Kefta Boys, pero el inicio del movimiento no se produce realmente hasta que, entre 2012 y 2013, tienen lugar tres acontecimientos: un *beef* entre un colectivo de Barcelona, Team Volar, y Corredores de Bloque; la salida de una *mixtape* de Kaydy Cain —nuevo nombre de D. Gómez— con el título de *Trvp Jinxx*; la aparición del primer trabajo de Yung Beef, *ADROMIFCMS*; y finalmente la creación del colectivo PXXR GVNG, formado por los propios Kaydy Cain y Yung Beef, a los que se suman Khaled y el productor Steve Lean.

En este subgénero del rap, que empieza a crecer exponencialmente gracias a Internet, las ideas son parecidas a las expuestas por D. Gómez, y en varias ocasiones se repite este desprecio por el rapero-poeta. En un tema de 2015, en colaboración con Yung Beef, El Mini rapea: “¡Tu poesía de mierda no me dice nada! / mientras suenan estos temas, niñas se quedan preñadas” (El Mini *apud* Yung Beef, *Strap Wars*, 2015). En el primer y único disco de PXXR GVNG, también de 2015, el Mini vuelve a expresar una idea parecida: “*Fuck* estos raperos, hermano / Les vamos a quitar la comida, les vamos a robar las cadenas / Esto va de puta’, cocaína y drogas, *fuck* tu poesía de mierda, *bitch!*” (Pxxr Gvng, 2015). En ese mismo disco, Khaled, por su parte, señala: “Estamos dejando la basura que se queme / *Fuck* poetas, yo quiero un Mercedes y un BM” (PXXR GVNG, 2015).

Como se puede comprobar, todos estos versos dialogan directamente con la canción de D. Gómez fechada en 2011; el rap más lírico es, así, despreciado, y reemplazado por un rap que muestra una mayor cercanía a la realidad vivida en los barrios más humildes de España.

Lo anterior, no obstante, no quiere decir que en las letras de estos traperos no exista una voluntad poética. El mejor ejemplo para ello es el propio Yung Beef, considerado generalmente como el mejor trapero que ha habido en España y cuyas canciones han sido una influencia determinante para el desarrollo de esta modalidad. Su primer trabajo, a la postre convertido en saga, posee un título tan lírico y filosófico como *All this ratchets on me, I can't feel my soul* [Todas esas chonis encima de mí, no puedo sentir el alma], y en la última canción de ese disco canta: “Mami, en los libros lo llaman nihilismo / en la calle, que todo te da lo mismo” (Yung Beef, 2013). En la primera canción ya expresa una idea parecida, en la que asimila muy bien la distinción entre alta y baja cultura, y recuerda al tópico de las armas y las letras: “Mis *rachets* te echan mal fario / Me dicen: pa’ ser una

rata tienes buen vocabulario” (Yung Beef, 2013). En general, su obra está trufada de imágenes muy líricas. En “Effy”, canción de la tercera parte de la saga *ADROMICFMS*, canta: “Mami, no le he dicho a nadie que te quiero / Mami, papi tiene el corazón de hielo / Lo que yo siento es mucho peor que los celos / Cuando pienso en ti, se muere un ángel en el cielo” (Yung Beef, 2018a). Y en un disco reciente se dibuja a sí mismo:

I'm runnin' shit como Forrest
 De adolescente era un romántico, hacía dinero de las flores
Critical widow, la calle está haciendo ruido
 Te hice mujer, bebé; aunque no te vea, no te olvido
 Estamos bebiendo vino, el dinero se fue como vino
 Primero, el segundo fue tu vecino
 Pila de oro, puta, llámame el Vellochino (“Parental Advisories”, *El Plugg 2*, 2021).

La referencia clasicista al mito del vellocino de oro o su autorretrato como un romántico son elementos que inciden en el tono culturalista y lírico de muchas canciones de Yung Beef. En otro tema, describe su propio estilo: “Ya ni escribo, esto es *freestyle* / Sale natural, agua de manantial” (Yung Beef, 2018b). Se trata, en suma, de un lirismo popular, sugerido, envuelto en una jerga de calle que parece ocultarlo todo, pero que no es sino la coraza de un arte verdaderamente poético.

3.2. De Crema a C. Tangana: una transición significativa

En octubre del año 2015, justo cuando PXXR GVNG cosecha un mayor éxito y acaba de grabar su único disco con la discográfica Sony, C. Tangana, que había dejado momentáneamente la música, sorprende con un trabajo de cinco temas, titulado *10/15*, en el que propone un nuevo sonido. Las instrumentales empleadas proceden de un trabajo previo, firmado por el célebre rapero Drake, y el modo de rapear, así como el carácter de las bases, anuncian un poderoso cambio. Tangana acaba de culminar una transición desde su época juvenil, cuando escribe bajo el apelativo de Crema, hasta su momento actual, y llevarla a cabo en ese momento no es un hecho arbitrario, pues, como advierte Jota, el cantante principal de Los Planetas, la influencia de Yung Beef en todos los artistas del momento es más que notable⁹.

Lo llamativo de esta transición es que permite observar la evolución del concepto de poesía enunciado antes. En sus primeros discos, el todavía Crema muestra una asunción de lo poético muy similar a la de los raperos expuestos en el segundo apartado de este trabajo. Así escribe:

⁹ En una entrevista de 2018, Jota acusa directamente a C. Tangana de copiar a Yung Beef: “La cosa de C. Tangana es que copia a Yung Beef. Es super listo para copiar a Yung Beef y es de los primeros que se ha dado cuenta de que eso es potente” (Villuendas, 2018).

Que le follen al principio
 soy un poeta visceral de profesión desde el inicio y...
 con un elogio sé que el mundo sería mío
 pero paso, prefiero la calle y morir de frío
 Mira, “Placer de porno” es la ley
 la mejor pluma que ha escrito en España desde Hemingway
 [...] Y puercos en la calle pían
 He flipao con Chéjov y he corrido de la policía
 Esa es mi teoría
 Fuera las hostias en la cara y aquí dentro poesía (Crema, 2009).

Las referencias literarias —puramente canónicas, como las de Chéjov y Hemingway—, la actitud ante lo poético y la asunción del tópico armas/letras acercan al joven Crema a la concepción de la poesía que tienen los raperos previos.

En obras posteriores, las letras cambian: se pierde retoricismo; aparecen anglicismos y jerga propia del género; el lenguaje se vuelve más callejero. Es justo el momento, en torno a 2011, en el que Crema pasa a llamarse C. Tangana, y el estilo que emplea en sus canciones recuerda al de los referentes mencionados antes para D. Gómez: Perros callejeros, Hermanos Herméticos o Elio Toffana. Al mismo tiempo, se mitiga el carácter referencial de las letras; hay guiños a autoridades, pero en muchas ocasiones el lirismo está sugerido. En “Bésame mucho”, con una base relajada y un videoclip veraniego, C. Tangana rapea: “Muerto Kant, murieron los profetas / Mi fe ciega, de dos en dos y tú callabas / Y yo en el uno, en la medida / Como un buda, con cuatro mentiras nobles en duda” (C. Tangana, 2012). Hay en estas líneas alusiones no solo a la filosofía —C. Tangana cursó esta carrera en la Universidad Complutense— y al pensamiento budista, sino también a la literatura española clásica, pues “de dos en dos y tú callabas” refiere al pasaje de las uvas del Lazarillo.

En 2017, publica *Ídolo*, con bases que remiten directamente al sonido *trap* y cuyo éxito muestra el alcance de esta modalidad en España. En este disco, la forma de entender las canciones se acerca al pop, con letras breves y sencillas, y más entonación por parte del artista. Aunque el tono general es de celebración, contiene algunos temas oscuros que destacan por su lirismo, como ocurre con “Otro hombre”: “No temo al dolor, sólo temo al error / El dueño de tu miedo tiene tu control / La voz de otro hombre nunca fue mi voz / Aquí dentro sólo estoy yo” (C. Tangana, 2017).

Esta forma de lirismo sugerido protagoniza su último disco, *El Madrileño* (2021), en el que nuevamente registra otro tipo de sonido, muy diferente al de sus obras anteriores, para crear una atmósfera cercana a las letras populares y el romancero español. Esto conecta a Tangana con la poesía española del XX, lo que puede observarse claramente si se acude a los paratextos, entre los que destaca un texto que el propio artista publica en Instagram, a raíz de la salida del disco:

Antes de pillar Covid, en el último pedo que agarramos Santos Bacana y yo, salió la clásica discusión en torno a “puchito el vendido” vs “puchito el artista”. Me enseñó el texto de Machado, “El poeta y el pueblo”, y me dijo que él pensaba que el año que viene este debate se pasaría de moda definitivamente. Que el pueblo hable¹⁰.

Que Machado sea quien guíe a C. Tangana en su nueva empresa y que, al final de este párrafo, el artista se identifique como poeta —porque hace hablar al pueblo—, ofrece una idea lo que sigue pensando acerca del papel del rapero/trapero/músico. Se trata de la culminación de una trayectoria en la que se ve muy claramente el paso del rapero inicial, poeta visceral, al músico último, poeta del pueblo.

3.3. Dellafuente canta a Lorca y Rosalía a San Juan de la Cruz: la poesía popular en la música urbana

Si en Granada se desarrolla uno de los colectivos esenciales para la evolución del *trap* en España, como es Kefta Boys, a comienzos de esta segunda década del XXI aparecen numerosos artistas de esta ciudad vinculados con la nueva corriente, entre los que destaca Dellafuente. Con un sonido mucho más cercano al flamenco y al mestizaje, es el primer artista del nuevo movimiento que acude directamente a fuentes populares —como se señalaba a propósito de C. Tangana—, y este rasgo es precisamente el que le va a dar un espacio concreto dentro de la escena.

Lo popular, aparte de condicionar el estilo de Dellafuente, está presente en su concepción de lo poético, pues Lorca aparece en varias ocasiones a lo largo de su obra, normalmente para explicar su forma de hacer música. En “Rancio”, una canción de 2015, declara: “Cojo letras populares pa’ hacer temas populares. Federico García Lorca era mi primo; yo le llamo Fede” (Dellafuente, 2018). Apenas unos días después, en un tema que titula “Jaleo”, Dellafuente añade el “Romance de la luna, luna”, que abre el *Romancero gitano*, y lo combina con un pequeño estribillo de una canción popular adaptada por Lorca e interpretada por La Argentinita, “Anda jaleo”: “Anda jaleo, jaleo, jaleo, jaleo-leo / Ya se acabó el alboroto, ahora empieza el tiroteo” (Dellafuente, 2018). El perfecto ensamblaje del octosílabo con la instrumental de rap y la asunción de la atmósfera lorquiana llevada a cabo por Dellafuente —que modifica ligeramente la letra original— arrojan luz sobre la capacidad del rapero para hacer suya la poesía popular española.

En 2016, Rosalía irrumpe en el panorama español. Aunque su carrera comienza antes, su música se populariza gracias a una colaboración con C. Tangana, y desde ese momento su fama crece de forma exponencial¹¹. En ese trayecto, va de un estilo más cercano al flamenco clásico en sus inicios a una mixtura que va volviendo más compleja, más

¹⁰ El conocido crítico Diego A. Manrique recoge las palabras de C. Tangana en un artículo de *El País* (Manrique, 2021).

¹¹ Rosalía es una de las pocas artistas de la música actual en tener bibliografía propia. Por ejemplo, los citados trabajos de Rocío Badía Fumaz y Martha Asunción Alonso, o el artículo de Mateo Terrasa Rico (2021), “El framing y la construcción de estrellato en la era digital. Estudio de caso: *El mal querer* de Rosalía en la prensa escrita española (2018-2020)”.

cercana a ritmos propios de música negra y latina —tanto rap o *trap*, como reguetón—, a medida que avanza los años. Antes de que esto último ocurra, y todavía en su primera etapa (2017), Rosalía publica un tema que se vincula directamente con esta empresa de Dellafuente por recuperar los clásicos de la poesía española. El elegido en este caso es San Juan de la Cruz, de quien adapta el “Cantar del alma que se goza de conocer a Dios por fe”, con el famoso estribillo de “Aunque es de noche”, que da nombre a la propia canción. Como es habitual en la primera etapa de su carrera, el estilo de Rosalía se acerca al flamenco puro, con una instrumental que combina los acordes de la guitarra clásica con unas palmas enlatadas —que anticipan el sonido de *El mal querer*, su álbum de 2018—, pero lo llamativo es que, como sucede con Dellafuente, apenas se percibe el origen poético de la pieza, en un proceso de adaptación que muestra la cercanía, en definitiva, entre épocas y también entre artes.

Rocío Badía Fumaz (2021) ha publicado recientemente un artículo en el que analiza este influjo de San Juan en Rosalía, y Martha Asunción Alonso (2021) rastrea, en un capítulo de libro dedicado a la artista y publicado también en *El País* con un elocuente título —“Rosalía rima con poesía”—, muchos de los guiños literarios que pueden encontrarse en sus letras. La lista de autores es larga: Lorca, Juan Ramón, Miguel Hernández, San Juan... Lo destacable es que lo poético, en definitiva, no se manifiesta de forma tan explícita como sucedía en épocas anteriores, sino que hace acto de presencia por medio de homenajes, adaptaciones, guiños y, en suma, una forma de asumir la tradición poética que, en vez de incidir en el aspecto metapoético o autoconfigurativo —como sucedía sobre todo en la época previa—, cala en la propia configuración de las letras.

4. CONCLUSIONES

Pensaba Juan Ramón Jiménez, o eso sostuvo en *La soledad sonora* (Jiménez, 1981: 59), que la música no es otra cosa que “la hermana” de la poesía. En nuestra época, después del Nobel de literatura concedido a Bob Dylan, el surgimiento de los *Cultural Studies* y la ampliación de perspectivas en los estudios literarios, este pensamiento sobre los vínculos entre música y literatura se encuentra tan asentado como lo estaba entre los poetas modernistas. No obstante, en diversos ámbitos —el académico, a veces, incluido— sigue existiendo una separación muy clara entre disciplinas, de modo que resulta valioso acudir a los propios textos, canciones y declaraciones de los protagonistas para entender su poética.

En este trabajo se ha podido comprobar cómo existe, entre los raperos españoles de los años 90 y primera década del XXI, una autopercepción de sí mismos como poetas. Los matices que se encuentran en sus propias etiquetas son variados: he recogido aquí cómo se habla de “poesía urbana”, “poesía difusa”, “poesía básica” o “poesía viva”. Todas estas denominaciones manifiestan una diferenciación que los propios artistas establecen entre la poesía canónica y la suya propia, pero, a pesar de esta leve matización,

su forma de entender la música se muestra en estrecha relación con su concepción de lo poético.

Con la aparición de Internet y el surgimiento de nuevos artistas, propios del *trap* y la música urbana, esta concepción cambia, y la poesía se identifica con un tipo de sonido anticuado, pasado de moda, superado. Esta nueva concepción no impide, sin embargo, la existencia de un fuerte vínculo entre lo poético y el rap, el *trap* y la música urbana, principalmente por dos razones. En primer lugar, porque este movimiento de reacción en contra de los —llamados por mí— raperos-poetas no hace sino reafirmar el vínculo que existe entre esta modalidad musical y la poesía; si algunos artistas se ven impelidos a marcar diferencias entre su música y la anterior es precisamente porque lo poético ocupa un espacio importante en la concepción de este género. En segundo lugar, los raperos y traperos pertenecientes a esta nueva ola musical también muestran en sus letras una carga lírica evidente, así como homenajean en muchos casos la tradición poético-popular española.

Lo anterior demuestra, en definitiva, que hay un cambio evidente en la forma de entender lo poético por parte los artistas del *trap* y la música urbana, cuyas obras se desarrollan a partir de la segunda década del nuevo siglo, respecto a los primeros raperos aparecidos en España, surgidos en la última década del XX y asentados en la primera del XXI. Este cambio, sin embargo, no corta los lazos que estas dos artes hermanas, por decirlo con palabras de Juan Ramón, mantienen, de tal modo que para entender la idiosincrasia del rap y del *trap*, y también su evolución, debe comprenderse el fuerte componente poético que anida en ellas. A su vez, y posiblemente este sea el elemento más importante, se corrobora que para definir el espacio de la literatura española contemporánea es necesario indagar en otras manifestaciones discursivas, situadas habitualmente al margen del canon literario, como las que proponen estos artistas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DISCOGRÁFICAS

- ARANGUREN, A. (2018). “Sharif: ‘Respeto demasiado la poesía como para definirme poeta’”. *El Correo*, 25 de julio. Disponible en línea: <https://www.elcorreo.com/on-extra/musica/sharif-respeto-poesia-20180726083320-ntrc.html> [05/03/2023].
- ASUNCIÓN ALONSO, M. (2021). “Rosalía rima con poesía”. *El País*, 8 de marzo. Disponible en línea: <https://elpais.com/babelia/2021-03-07/rosalia-rima-con-poesia.html> [05/03/2023].
- BADÍA FUMAZ, R. (2021). “Intertextualidad e intermedialidad poético-musical: formas de pervivencia de san Juan de la Cruz en la canción popular actual”. *Bulletin of Contemporary Hispanic Studies* 3.1, 67-82.
- BARRET, J. (2008). *Le Rap ou l'artisanat de la rime*. Paris: L'Harmattan.

- BLANNING, T. (2017). *El triunfo de la música. Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad*. Barcelona: Acantilado.
- BRADLEY, A. (2009). *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop*. New York: Basic Books.
- BUSCATÓ, A. (2019). “Quarcissus: clásica, ancestral y moderna”. *Hiphoplifemag*, 8 de mayo. Disponible en línea: <https://hiphoplifemag.es/quarcissus-el-arte-de-desamar/> [05/03/2023].
- CASTRO, E. (2019). *El trap. Filosofía millennial para la crisis en España*. Madrid: Errata Naturae.
- CREMA [C. TANGANA] (2008). *Agorazein* [Álbum]. Es Tao Chun Go.
- C. TANGANA (2012). *LOVE'S* [Álbum]. Autoeditado.
- ____ (2017). *Ídolo* [Álbum]. Sony Music.
- DELLAFUENTE (2018). *Recopilatorio 2 (2013-2018)* [Álbum]. Autoeditado.
- D. GÓMEZ (2011). *Rock & Fly* [Álbum]. Autoeditado.
- ELOLA, J. (2008). “La base americana contagió el ‘rap’”. *El País*, 25 de mayo. Disponible en línea: https://elpais.com/diario/2008/05/25/cultura/1211666402_850215.html [05/03/2023].
- EL CHOJÍN (1999). *Mi turno* [Álbum]. Fonomusic / Revelde Discos.
- ____ (2003). “Vigila tu espalda friend”. En *995 Competición* [Álbum]. BOA.
- EL CLUB DE LOS POETAS VIOLENTOS (1994). *Madrid zona bruta* [Álbum]. Yo Gano / Superego.
- FLOWKLÓRIKOS (2007). *Donde duele inspira* [Álbum]. Estilo Hip-Hop / Divucsa.
- FRANK T. (1998). *Los pájaros no pueden vivir en el agua porque no son peces* [Álbum]. Zona Bruta.
- GARCÍA, J. (2018). *Historia del Trap en España. Desde los orígenes hasta nuestros días*. Bilbao: Edición del Autor.
- GARCÍA LORCA, F. (2017). *Palabra de Lorca: declaraciones y entrevistas completas*. Barcelona: Malpaso.
- JIMÉNEZ, J. R. (1981). *La soledad sonora*. Madrid: Taurus.
- JUANINACKA (2006). *Luces de neón* [Álbum]. Fiebre Records.
- MANRIQUE, D. A. (2021). “C. Tangana se lanza a la conquista del planeta”. *El País*, 7 de enero. Disponible en línea: <https://elpais.com/gente/2021-01-06/c-tangana-se-lanza-a-la-conquista-del-planeta.html#:~:text=Antes%20de%20pillar%20covid%2C%20en,se%20pasar%20C3%ADa%20de%20moda%20definitivamente> [05/03/2023].
- MARTÍN VILLARREAL, J. P. (2020). “‘Ante un folio en blanco jurando bandera’: feminismo y política en la obra de Gata Cattana”. En *Literatura y política: políticas de la literatura*, C. Moyano Arellano et al. (ed.), 129-144. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- MARTÍNEZ CANTÓN, C. I. (2010). “Innovaciones en la rima: poesía y rap”. *Rhythmica* 8, 67-94. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/rhythmica.13095> [05/03/2023].

- MC RANDY (1989). “Hey pijo”. En *Rap'in Madrid* [Álbum]. Ariola / Sony Music.
- NACHTERGAEL, M. (2021). “Le rap, une poésie de performances”. *Itinéraires* 2020-3/2021, s. p. Disponible en línea: <https://doi.org/10.4000/itineraires.9369> [05/03/2023].
- NACH SCRATCH (2000). *En la brevedad de los días* [Álbum]. Revelde / Fonomusic.
- NACH (2003). *En la brevedad de los días* [Álbum]. BOA.
- ____ (2005). *Ars Magna / Miradas* [Álbum]. BOA.
- ____ (2008). *Un día en Suburbia* [Álbum]. Universal Music Group.
- PATE, A. (2010). *In the Heart of the Beat: The Poetry of Rap*. Lanham: Scarecrow Press.
- PINILLA ALBA, S. (2022). “El legado poético de Gata Cattana para el feminismo cultural”. *Poéticas. Revista de Estudios Literarios* 14, 107-131. Disponible en línea: <https://www.poeticas.org/index.php/poeticas/article/view/215> [05/03/2023].
- PUJANTE CASCALES, B. (2009), “La retórica del rap. Análisis de las figuras retóricas en las letras de Violadores del Verso”. *Tonos Digital* 17, s. p. Disponible en línea: <https://www.um.es/tonosdigital/znum17/secciones/estudios-15.htm> [05/03/2023].
- PXXR GVNG (2015). *Los Pobres* [Álbum]. Sony Music.
- REYES, F. Y EDJANG, D. A. [EL CHOJIN] (2010). *RAP. 25 años de rimas. Un recorrido por la historia del rap en España*. Madrid: Vicerversa.
- R DE RUMBA (2003). *Reunión / Sistema R.A.P.* [Maxi-Single]. BOA / Rap Solo.
- ____ (2004). *R de Rumba* [Álbum]. BOA / Rap Solo.
- SANTOS UNAMUNO, E. (2001), “El resurgir de la rima: los poetas románicos del rap”. En *Acti del XIX Convegno Associazione ispanisti italiani*, A. Cancellier e R. Londero (eds.), 235-242. Padua: Unipress.
- SFDK (2003). *2001 Odisea En El Lodo* [Álbum]. Zona Bruta.
- STEINER, G. (2003). *Lenguaje y silencio*. Barcelona: Gedisa.
- TERRASA RICO, M. (2021). “El *framing* y la construcción de estrellato en la era digital. Estudio de caso: El mal querer de Rosalía en la prensa escrita española (2018-2020)”. *Doxa Comunicación* 32, 381-404. Disponible en línea: <https://doi.org/10.31921/doxacom.n32a18> [05/03/2023].
- TOTE KING (2004). *Música para enfermos* [Álbum]. Superego / Yo Gano.
- ____ (2008). *T.O.T.E.* [Álbum]. BOA.
- ____ (2013). *El tratamiento regio* [EP]. Sony Music.
- TOTE KING & SHOTTA (2002). *Tu madre es una foca* [Álbum]. Superego / Yo Gano.
- VERDADEROS KREYENTES DE LA RELIGIÓN DEL HIP-HOP (1996). *Más ke difikultad* [Álbum]. Zona Bruta.
- VILLANUEVA, D. (2014). “Comparatismo e iluminación recíproca de las artes: música y literatura”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 22, 185-193. Disponible en línea: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201422940 [03/05/2023].
- VILLUENDAS, J. (2018). “Los Planetas: ‘C. Tangana es superlisto para copiar a Yung Beef. Es el mérito que tiene’”. *ABC*, 28 de junio. Disponible en línea:

https://www.abc.es/cultura/abci-planetas-tangana-superlisto-para-copiar-yung-beef-201806280841_noticia.html [05/03/2023].

VIOLADORES DEL VERSO (1999a). *Violadores del Verso presenta: Kase.O – Mierda* [Maxi-Single]. Avoid Records.

____ (1999b). *Genios* [Álbum]. Avoid Records.

YUNG BEEF (2011). *ADROMICFMS* [Álbum]. Autoeditado.

____ (2015). *Strap Wars* [EP]. La Vendición.

____ (2018a). *ADROMICFMS IV* [Álbum]. La Vendición.

____ (2018b). *Grandes Clásicos* [Álbum]. La Vendición.

ZÉNIT (2006). *Torre de Babel* [Álbum]. Zona Bruta.



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

Fecha de recepción: 07/02/2023

Fecha de aceptación: 06/09/2023

ARTÍCULOS

**LEER *EL CORTESANO* HOY.
NOTAS SOBRE LA SUBJETIVIDAD MODERNA**

READING *THE BOOK OF THE COURTIER* TODAY.
NOTES ON MODERN SUBJECTIVITY

Juan Carlos ABRIL
Universidad de Granada
jca@ugr.es

Resumen: El mundo renacentista de la corte que surge en la Edad Moderna responde a la conocida Transición entre el feudalismo y el capitalismo, siglos XVI-XVIII. La figura del cortesano sintetiza los valores de las nuevas formas, esos modos de relacionarse, pensar, sentir y vivir inherentes a la época. El paso del teocentrismo al antropocentrismo podría también acrisolar este cambio. Existe una correspondencia entre *El cortesano* de Castiglione y *El príncipe* de Maquiavelo. Nuestro trabajo pretende contextualizar no solo esta nueva subjetividad, sino que a través de su simbología nos vamos a acercar sobre todo a una manera de mirar y entender esta ideología emergente entonces, y que solo se comprende hoy desde su contextualización. A través de diferentes estudios históricos, relaciones filosóficas y conceptualizaciones antropológicas, y con una base discursiva que analiza la óptica sacralizada propia del momento, observaremos la Edad Media desde dentro para desembocar en la Modernidad, coligiendo así a este nuevo personaje prototípico.

Palabras clave: Modernidad. Subjetividad. *El Cortesano*. Castiglione. Transición. Mérito.

Abstract: The Renaissance world of the court that emerged in the Modern Age responds to the well-known Transition between feudalism and capitalism, XVI-XVIII centuries. The figure of the courtier synthesizes the values of the new forms, those ways of relating, thinking, feeling and living inherent to the period. The shift from theocentrism to anthropocentrism could also reflect this change. There is a correspondence between Castiglione's *The Book of the Courtier* and Machiavelli's *The Prince*. Our work aims not only to contextualize this new subjectivity, but also, through its symbolism, to approach, above all, a way of looking at and understanding this then emerging ideology, which can only be understood today through its contextualization. Through different historical studies, philosophical relations and anthropological conceptualizations, and with a discursive basis that analyses the sacralized viewpoint of the time, we will observe the Middle Ages from the inside to end up in Modernity, thus colluding with this new prototypical character.

Keywords: Modernity. Subjectivity. *The Courtier*. Castiglione. Transition. Merit.

1. EL CORTESANO, *BÍOS POLITIKÓS*

La Edad Media llega a su fin en 1453 con la toma de Constantinopla por los turcos, o en 1492, con la llegada de Cristóbal Colón a América. En cualquier caso, hablamos de finales del siglo XV y se trata de un mundo cerrado y codificado según unas reglas fijas de un rígido organigrama. No obstante, soplan aires nuevos: habría que exponer algunas características de ese mundo y detenerse en los conceptos de *stasis* y *kinesis*, nociones griegas que se revalorizan en el mundo de la Transición (siglos XVI, XVII y XVIII) del feudalismo al capitalismo, atravesando esos siglos de parte a parte, con muchas contradicciones y con todos los matices que entrañan esos nuevos aires que se respiran en el mundo de la corte. Porque si hay algún mundo que sintetice los siglos de la Transición, es el de la corte de la Edad Moderna. Con sus nuevas formas, modas y modos de relacionarse, estilos, maneras de sentir y, en definitiva, vivir; con tantas distinciones respecto a la Edad Media. El estudio de la transición al capitalismo posee una larga bibliografía, que no por casualidad coincide con la del nacimiento de la biopolítica y de esos “rasgos específicos del arte liberal de gobernar” (Foucault, 2009: 59 y ss.). Surgen ondas y movimientos ideológicos que cambiarán el panorama, y hay una nítida *coupure épistémologique*, expresado en términos althusserianos (Balibar, 1991: 9 y ss.). Historiadores han revisitado la *transición* en los años cuarenta y cincuenta del siglo XX, tras los debates generados por la consolidación de la Unión Soviética, la emergencia de los Estados socialistas en Europa y en Asia, y lo que en ese momento parecía como la inminente crisis capitalista (Federici, 2010: 21n)¹.

Los conceptos griegos *stasis* y *kinesis* nos ayudarán a comprender la dialéctica entre lo que cambia y lo que no, lo que se considera para siempre e inamovible, perfecto y ordenado, es decir, la *stasis*, y lo que responde a la fugacidad, cambia y se corrompe, es decir, la *kinesis*. Alma y cuerpo podrían simbolizar también esta dialéctica o concepción dual que atraviesa el pensamiento medieval y se alarga varios siglos desde la lógica contrarreformista. De esta manera, leer el mundo exterior y la realidad que nos circunda se verá determinada por sucesivas coyunturas de dobles verdades, ya que una verdad inmutable e inmanente siempre se encontrar por encima de las cosas peregrinas y vicarias. Y en el contexto de Castiglione, debajo de las apariencias se halla el ser. Es decir, bajo las apariencias —modos y/o modas— del cortesano se halla el ser humano *auténtico*, pues el cortesano entraña todas las cualidades del *nuevo* sujeto moderno, que nos llevaría muy lejos en su hermenéutica (Foucault, 2005). Un sujeto concebido como sistema (Castilla

¹ Para una introducción a la crisis de la Edad Media, véase el volumen editado por Seibt y Eberhard (1993). Para la transición del feudalismo al capitalismo, la colectánea preparada por Hilton (1982), y para sus formulaciones en literatura, desde el concepto de transición, para entender estas categorías *nuevas* aplicadas a la literatura, y en concreto a la poesía de la época, por supuesto consúltese el imprescindible de Rodríguez (1990).

del Pino, 2001), podríamos decir desde un punto de vista discursivo, en tanto que construye una narrativa o frásica. Se trata también, en términos barthesianos, de una actitud del sujeto que coincide con los “atributos del orador” (Barthes, 1970: 63-64). A través de este paso que va del sujeto a la subjetividad, asumimos que estamos asistiendo al nacimiento, en términos greimasianos, de un sujeto discursivo (Greimas y Courtés, 1990: 396).

Cobra entonces especial relevancia una manera de interpretar el mundo, desde la Biblia hasta cualquier tipo de semiótica cultural o signos externos. La doble verdad y la interpretación propias de la Edad Media eliminan las referencias externas y las capas superficiales de los signos y las cosas, manteniendo en el fondo la *esencia* o control divino, la voluntad de Dios que está detrás de todo, como una fuerza fenomenológica. Recordemos que “la estructura de superficie solo se define con relación a la estructura profunda” (Greimas y Courtés, 1990: 397). Se pone en marcha en ese momento la capacidad de elección, el buen y sano juicio para interpretar esos signos y, por lo tanto, salvarse. De lo contrario te condenas y, en ese sentido, hay que eliminar la manzana podrida del resto, para que no corrompa a las demás. Salvarse o condenarse, he ahí una de las claves fundamentales de la ideología medieval. Así lo corrobora Giuseppe Papagno:

In un simile quadro di fondo, la corte si pone come uno dei punti focali attorno al quale o contro il quale si sono coagulate certe forze, che hanno rappresentato a volte un impulso innovatore e a volte un freno consistente alle novità che cercavano uno spazio per imporsi. Più che un perno è comunque assai più verosimile che la corte abbia giocato il ruolo di filtro, abbia costituito cioè il luogo attraverso il quale alcune forze dovevano obbligatoriamente passare per affermarsi. Del resto, ciò si coglie in prima approssimazione dal fatto che le modificazioni più consistenti hanno potuto dispiegare in pieno le proprie potenzialità solo o con l’approvazione delle corti (si pensi alla politica ecclesiastica dei secoli XVII e XVIII) o in uno scontro frontale con esse dopo aver constatato l’impossibilità di poter giocare un ruolo prescindendone, come appunto accadde in Inghilterra durante tutto il secolo XVII fino alla rivoluzione del 1688-89 o in Francia nel 1789 (Papagno, 1980: 197).

Un filtro, un lugar a través del cual algunas fuerzas debían obligatoriamente pasar para afirmarse... Si consideramos el mundo de la corte como un espacio ideológico intermedio, con sus radicales diferencias entre el feudalismo y el capitalismo, asimismo habría que tener en cuenta un detalle muy significativo, y es que la modernidad se construye siempre en contraposición a lo medieval.

Desde el punto de vista teocéntrico de la Edad Media, la casuística se convierte en una suerte de conjetura desde la que la interpretación explica las cosas y el mundo exterior de manera lineal y sin ningún tipo de científicidad. La omnisciencia divina se convierte de este modo en una guía espiritual desde la que solo se puede glosar el mundo, sin oportunidad a ningún otro tipo de indagación empírica. Desde el punto de vista antropocéntrico de la Edad Moderna, por el contrario, la visión del mundo externo pasa por lo que pertenece al territorio de lo innato, la gracia o, según Castiglione, las *fazecie*.

Y no hay *techne* que pueda ser cultivada para alcanzarla (según Castiglione no, pero sí, como veremos, según Erasmo): se posee o no se posee. Pico della Mirandola sustentará la dignidad del ser humano en la libertad, que junto al libre albedrío continúa conformándose como básica en las relaciones sociales de este siglo XXI, y de hecho constituye una especie de médula o esencia nuclear. Libertad de actos, libertad de acción, libertad de pensamiento, etc. A pesar de sentirnos constreñidos por el sistema, el hombre puede decidir entre una cosa u otra... El sujeto moderno que surge en el siglo XVI y que se erige como sujeto burgués, con sus características liberales tal y como las entendemos hoy día, y que configuran el liberalismo contemporáneo (véase, desde diferentes perspectivas, Laski, 1961; Clark, 1986 y Bobbio, 1992) ahora se apropia de su destino y de su tiempo, tanto del pasado como del futuro, dueño en definitiva de sus acciones y del tiempo que le toca vivir.

En el feudalismo, la voluntad divina dibuja y diseña nuestro tiempo y nuestras acciones: la Fortuna y la Providencia (en forma de rueda la primera, en forma de mano que actúa sobre esa rueda la segunda). Según la contingencia de nuestro destino, la volatilidad de los bienes materiales y de la vida, Providencia y Fortuna, accionados desde la mano divina, pueden disponer que se nos desposea rápidamente de todo. Estaríamos en sus manos. El maestro cordobés lo resumió de la siguiente manera:

Da bienes Fortuna
que no están escritos:
cuando pitos, flautas,
cuando flautas, pitos (Góngora, 1980: 59).

Juan Ramón Capella se ocupó de explicar cómo se diferencia la representación gráfica del concepto de tiempo (Capella, 1993: 13-33 y, de otro modo, Bajtín, 1987). Desde el orden feudal podríamos aludir al *círculo* para representarlo, desde lo estático del mundo y las formas que lo integran, un círculo que siempre rotaría internamente y de manera estática, frente a la idea moderna de *línea*. Son dos maneras muy diversas de representar el tiempo. La liturgia y su retórica, su parcelación temporal y la concepción del tiempo en función de la misa y la vida sagrada marcarán el modo de organizar el tiempo en el medievo. En el feudalismo la vida simplemente un paso hacia la otra vida, la vida ultraterrena, y se creía manchada esta, esperando limpiarse el día de la muerte, para ascender a los cielos. La lógica de los peregrinos adquiriría así todo su sentido, los peregrinos como una forma de vida, como un *iter*, un itinerario que realizar, atravesando este *vallis lacrimarum* hasta la órbita celeste, los cielos, donde se encontrará la vida real. Sin embargo, desde la visión moderna y el humanismo las cosas serán bien distintas. Habrá que vivir la vida hasta el último aliento porque el *tiempo es oro*, como dejó asentado Benjamin Franklin desde la contundente lógica capitalista. No podemos malgastar el tiempo. Por otro lado, en el medievo, desde su constante peregrinación que

en realidad siempre llevaba al mismo sitio, se pretendía encontrar la quietud paradisiaca perdida o, lo que es lo mismo, el éxtasis².

Hace falta aquí recordar otra vez —tener muy presente— que la Edad Moderna se construye en contraposición a la Edad Media.

En este contexto de crisis y cambios, *Il Cortegiano*, del conde Baldassarre Castiglione (nacido en Casatico, Mantua, en 1478, muerto en Toledo en 1529), publicado en 1528, resulta emblemático al representar la respuesta complementaria a la obra de Maquiavelo (1983: 72-73), *De principatibus* —o sea *El Príncipe*, escrito en 1513 pero publicado en 1532—, ya que describe las características del cortesano perfecto, esas características de un mundo que se propuso en sí mismo como transición hacia el capitalismo, un mundo que medió entre dos polos opuestos. Ya a comienzos del siglo XVI el mundo había cambiado en el curso de pocos años, y las páginas cultas de Castiglione pintan un hombre esencialmente dotado de *equilibrio* interior:

[...] la virtud no ha podido contra los avatares de la fortuna, personificados en los lansquenetes profanadores de Roma, en un cristianismo agitado [...] y en unos monarcas en guerra entre sí y contra la Iglesia, contra las nuevas familias ricas de las ciudades y contra sus feudatarios. El cortesano está superado por los acontecimientos y debe saber mantener un sabio equilibrio, una *mediocritas* [...]. Amante de la medianía, el hombre ideal de Castiglione debe conocer un poco (sin excesos) todas las artes, desde la caza hasta las letras [...] y saber hablar con un sentido de la oportunidad que en pocos años habrá de convertirse en oportunismo (Bettetini, 2002: 76-77).

Y quien sabe interpretar los designios humanos y divinos será el sabio, persona y personaje, concebido como aquel que sabe en sentido socrático, pero no se vanagloria de ello. Se tratará de una *ciencia de la investigación* y de una manera de leer un libro que se hallará siempre abierto, eso será la sabiduría desde la modernidad. De este modo podemos entender cómo adquiere relevancia en la literatura medieval la figura del que aconseja, el consejero, ese docto y sabio personaje que ayuda a que su rey nunca se equivoque o vaya por mal camino, versus ese mal consejero que no sabe interpretar los designios, el mundo exterior o la realidad. El pecado formará parte de esa mala interpretación de la realidad, y en suma el caos será el resumen de todo lo malo. No obstante, nosotros debemos entender que ese caos es pecado, ley divina que se impone a los pecados que hemos cometido, ya que como se sabe siempre acudimos para que la divinidad ruegue por nosotros, pecadores, ya que esa es nuestra condición natural, y quién sabe —desde la lógica medieval— si lograremos solucionar esta determinación. Por eso, Jean-Jacques Rousseau en *El contrato social* (2016) forjará ya en el siglo XVIII la culminación de ese proceso: representará el broche de la modernidad y de esta época de Transición, las distintas dimensiones privadas de los hombres que se ponen de acuerdo para conseguir la felicidad pública, un destino colectivo. No obstante, recordemos que la implosión de la

² Del latín *extasis*, ‘trance, asombro’, y este a su vez del griego ἔκστασις, *ékstasis*, ‘desplazamiento, pismo’, o sea, ἔκ, ‘fuera’, y στάσις, ‘detención’. Un estado de conciencia en el que nos quedamos absortos, con los sentidos suspendidos.

historia no se limita a crear caos en la cronología; es comparable al espejo que atraviesa Alicia al entrar en la realidad alternativa de la novela de Lewis Carroll.

La historicidad de cualquier época se conforma sobre todo a partir de este tipo de periodos, transformaciones y crisis. Lejos de una visión romántica y oscurantista de la Edad Media, que ha llegado hasta hoy día, la perspectiva sacralizada en la que nos introducimos nos ayudará a entender esta época desde sus propias coordenadas y nociones ideológicas, desde sus propias lógicas. Hay muchas diferencias. Como quería Juan Carlos Rodríguez, conviene reflexionar históricamente nuestra existencia, penarnos como seres históricos. La escala de valores del medievo nos permitirá profundizar desde sus propios paradigmas sobre sus estructuras, sus formas y sus contenidos. Las dialécticas y dualidades que venimos exponiendo nos ponen delante de una suerte de bestia bicéfala que aúna en un solo cuerpo el mal y el bien. La noción de delito y la noción de pecado eran indistinguibles, pertenecían a un mismo modo de enfrentarse a la realidad.

La teoría de la comunicación nos ofrecería un interesante apunte, ya que en el medievo no se entendía del mismo modo la comunicación intersubjetiva en el mismo sentido de nuestra contemporaneidad, a partir de dos o más individuos. Dios se encontraba en medio de todas las cosas y relaciones, inclusive en una conversación entre dos sujetos. El mundo medieval se halla plagado de milagros y hechos asombrosos, como relata la visión mágica de Santiago de la Vorágine en *La leyenda dorada*. Cualquier vida de santo se *actualiza* con el tamiz medieval. Intercesión de cualquier ángel, arcángel o serafín, la virgen en todas sus advocaciones y los santos actuando siempre por la voluntad suprema de Dios, las apariciones, las curaciones (incluso resurrecciones) repentinas, brazos que nacen donde había muñones, ojos que vuelven a ver, etcétera. Sin embargo, a partir del ese otoño del medievo, como describió Johan Huizinga, comenzarán a respirarse aires nuevos y la comunicación intersubjetiva insuflará a la literatura nuevas perspectivas. Por ejemplo, a través de la *carta* y la literatura epistolar en todos sus modos y extensiones, expresión de la intimidad entre dos individuos que comunican sus verdades y secretos interiores. También podríamos destacar el *diálogo*, variedad del *coloquio*, como expresión comunicativa que se abre entre dos o más personas. El diálogo es la forma dilecta en la que se nos aparece *Il Cortegiano*, reivindicando de este modo Castiglione su competencia en este arte de escribir y juzgar conversaciones y discursos, homenajando el método socrático de preguntas-respuestas leído en los diálogos de Sócrates-Platón, diálogos en los que siempre se contradice al interlocutor y nunca se afirma nada, utilizando el método dialéctico que tanto está sirviendo para nuestras reflexiones. Recordemos que los diálogos de Platón habían sido traducidos por un coetáneo como Marsilio Ficino (1433-1499), con especial importancia a su tratado *De Amore*. La traducción latina de Ficino se utilizó como autoridad hasta el siglo XVIII.

Por tanto, el hombre posee su propia esencia humana, inescrutable e inefable, al margen de Dios, y este se convierte en algo distinto a lo que había significado a lo largo de la Baja Edad Media (final del siglo XIII, pero sobre todo siglos XIV y XV). La noción de esencia humana será la clave que sustentará la *conditio humana* (Rodríguez, 2002: 30

y ss.; Arendt, 1993: 55 y ss.). En todos los tratadistas de comportamientos humanos, desde Erasmo de Rotterdam a Giovanni della Casa, pasando por supuesto por Castiglione, hasta el siglo XIX, el mundo de los gestos y del exterior será el reflejo del mundo interior, es decir del alma. Volvemos a una dialéctica de doble verdad.

Aunque en el fondo estemos asistiendo a una simple sustitución de los valores esenciales y monológicos divinos hacia los humanos, y sustituyamos esencia divina por esencia humana, es cierto que el paso es muy importante y lo podríamos considerar como un verdadero cambio antropológico. El giro del teocentrismo hacia el antropocentrismo es fundamental para comprender todo esto. Es un giro de un mundo sacralizado a un mundo desacralizado, un giro *interno* dentro de la cultura escrita, dentro de la cultura occidental del logos. Este paso podría estar sancionado por la aparición de la imprenta, a finales del siglo XV³, que plantea desde el punto de vista bibliográfico el paso del Libro —con mayúscula y en singular, el libro sagrado— a *los libros* —minúscula, plural, libros paganos y profanos, científicos, etc.— en una pluralización también antropológicamente muy significativa (Abril, 2015: 185-186).

Il Cortegiano es modelo de este nuevo mundo de libros, el pliegue y repliegue del saber foucaultiano, pues desde la primera redacción hasta que finalmente acabó siendo impreso, Castiglione usa su *labor limae* para volver a redactar, suprimir, cambiar y preparar una edición sumamente cuidada que ha hecho correr ríos de tinta a filólogos y arqueólogos de la crítica literaria. El mundo de la imprenta facilitaba una nueva concepción del mundo, una forma de entender la imagen que el hombre se estaba formando de las cosas, o siguiendo con la terminología foucaultiana, las cuatro similitudes, signaturas o semejanzas, con su particular y rica “trama semántica” (Foucault, 1997a: 26-34): la *convenientia*, la *aemulatio*, la analogía y la simpatía. Porque, como sabemos, la Biblia se concibe como el Libro con mayúsculas, y evidentemente cualquier otros escritos o libros son las glosas del Libro, poco más que una paráfrasis, explicaciones o interpretaciones. El mundo de los libros se relacionará con el paganismo y lo profano, con el mundo exterior al mundo feudal y a su órbita sagrada. Una nueva forma de ver el mundo. Así, frente a las hagiografías se impondrán las biografías o autobiografías (de caballeros, por ejemplo), modelos de virtud de santos que serán sustituidos por los lectores poco a poco por modelos de caballeros.

Antonio Sánchez Trigueros explica que la noción de sujeto fue revolucionaria en su tiempo, contraponiéndose al feudalismo desde el humanismo y su discurso. Sociedad, historia, conocimiento, etc., el humanismo abarca todo desde el hombre, desde la esencia misma del ser humano, desde la subjetividad que está naciendo, desde esa libertad también nueva que se está explorando y las narrativas y frásicas que se construyen, “para explicarnos racionalmente todos los mecanismos productivos de la sociedad y de la historia” (Sánchez Trigueros, 1999: 467).

La nueva lógica moderna permite que nazca el concepto de autor, que ponga fecha a sus obras y sienta orgullo de ellas, reivindicándose como escritor y creador, frente al

³ Alemania es la cuna de la imprenta moderna y contemporánea, desde Gutenberg a Heidelberg.

concepto de anonimia, medieval y sacralizado, que responde a que los escritores de la época eran meros escribanos o copistas de la voluntad divina. Podríamos decir sin ambages que estamos ante el nacimiento del yo de la modernidad, un yo muy parecido al nuestro del primer cuarto del siglo XXI. Evidentemente no significa lo mismo el yo del Cid, cuando asevera que es un buen siervo, desde la lógica medieval, que el yo de Ausiàs March (“Jo sóc aquest que em dic Ausiàs March”, compárese Piera, 2002), desde el que ya se vislumbra una nueva mirada y visión del mundo. No es lo mismo tampoco el yo del *Lazarillo de Tormes*, que supura modernidad, renacimiento y animismo. Otro asunto importante y decisivo será la gradual importancia de las lenguas románicas en la comunicación de los individuos, incluso a nivel formal, pues se irá olvidando el latín y cada una de estas lenguas, en sus respectivos territorios, irá adquiriendo particular relevancia escrita, siendo los siglos de la Transición (XVI, XVII y XVIII) definitivos en esta transformación⁴. Durante esta crisis conviven ambos idiomas. No olvidemos que a finales del siglo XIX se impartían siempre en latín clases tanto de ciencias como de letras en las universidades europeas. Como asegura Juan Carlos Rodríguez, la historia social nos obliga a deconstruir la noción del siervo, puesto que a partir de ahí podremos entender el ulterior desarrollo del capitalismo (Rodríguez, 1990: 7).

Los siervos de la gleba y de la plebe ya no responden a los nuevos parámetros de la modernidad. La emancipación del siervo de sus condiciones socioeconómicas, sus condiciones de trabajo y de vasallaje posibilitará que se convierta en un sujeto libre (libre en el mercado de trabajo, pero *en realidad* libre para vender su fuerza de trabajo. El individuo que nace en el Renacimiento poseerá una fuerza de trabajo que vendrá por un sueldo en libre competencia. Se trata de un individuo libre que posee una verdad propia e íntima. Esta verdad interior lo reafirma como individuo y le da las claves de su propia expresión hacia los otros —intersubjetividad— y hacia sí mismo —intrasubjetividad—.

A través de esta nueva subjetividad el ser humano del Renacimiento adquiere individualidad, adquiere *rostro humano*, si bien es ahora cuando podemos concebirlo como *sujeto*, frente a las distintas definiciones que a lo largo de la historia lo han caracterizado como ser humano. Ahora se conforma la individualidad, frente a la anonimia del siervo, frente a la ausencia de rasgos que caractericen a los sujetos del orden medieval. Siervo en primera instancia de su señor, que en definitiva es del Señor con mayúsculas, esto es, Dios. Y si nos retrotraemos hacia atrás más aún, desde los parámetros del esclavismo ni siquiera podríamos hablar en estos términos de los esclavos, que no poseerían ningún rango o *status*.

El individuo moderno posee dos dimensiones, la pública y la privada, continuando con nuestro método dialéctico. Y esto llega hasta hoy. A partir de la plaza pública se conformarán las distintas leyes y disposiciones de la jurisprudencia, así como la idea o noción de fama. A partir de la casa asistimos al sentimiento y el espacio de lo íntimo, los secretos y la privacidad. Petrarca escribió su *Secretum* y, en general, el concepto de

⁴ En la Edad Moderna se sitúa el inicio de la cultura occidental, de ahí que se denomina *l'âge classique* (Foucault, 1997b).

secreto se erigirá en uno de los factores claves del espacio privado. A partir de ahí se construye un sujeto que guarda sus pensamientos y no los dice, porque la privacidad debe encerrar la lógica de sus emociones y todo lo que implica. Una nueva simbología se pone en marcha ya que somos lo que no decimos, guardamos lo que no decimos, asistiendo a la construcción de nuestra privacidad, en tanto que construcción de una nueva moral basada en la experiencia, una lógica empírica que ya no habla de Dios ni de los ángeles o los santos, sino de nosotros mismos... Anclada en el sensismo, *Il Cortegiano* participa de esta nueva individualidad donde se dicen menos cosas de las que se piensan.

La noción de fama, tan importante para la modernidad, cobrará otro sentido a partir de esa dimensión pública del sujeto moderno, ese hombre que surge con los nuevos tiempos. El humanismo aportará y guiará al ser humano en esos pasos primeros, desde la filosofía y la literatura, construyendo la subjetividad (Rico, 2002). Así, que nosotros hoy conozcamos a fondo sus nombres o sus ideas, que tengamos una relación clara y detallada de la vida de los humanistas de entonces, hace casar, como ya hemos esbozado, a la noción de autor con la de sujeto.

En este mundo de Transición vamos a incidir en un determinado modo de ver y enfocar la historia, porque dependiendo de esa mirada observaremos igualmente los textos literarios. El mundo medieval/feudal y el moderno/cortés se encuentran enfrentados por planteamientos radicalmente distintos, y así lo asegura Ferroni (1991: 141), si bien internamente unidos, nutridos a través del cordón umbilical de —las nociones de— la sangre y el linaje. Estas nociones son básicas, y en el siglo XVI ya presentan una fractura interna. El sabio moderno desplaza al consejero medieval, las dotes individuales innatas a las dotes recibidas de Dios. Y es que:

el elemento decisivo (a nivel estructural) en la transición entre un modo de producción y otro (en las formaciones sociales europeas del XIV al XVI) lo constituirá el nivel político, que pasará así a ser dominante en la articulación de cada formación social (Rodríguez, 1990: 31).

Si realizáramos una recapitulación, observaríamos que la modernidad surge con la crisis del orden teocéntrico, regido por un principio superior rector divino. Este se quiebra desde el humanismo, o sea, la nueva visión del hombre y del mundo renacentista. Surge de este modo una pugna entre las dos visiones o ideologías, imponiéndose la segunda sin destruir del todo a la primera, pues esta se encontrará paulatinamente en un segundo lugar aunque siempre presente, intentando hacerse presente y actuando de un modo u otro como palanca o contrapunto de la nueva ideología, filtrando en sus grietas —como cualquier estructura que se construye, constará de grietas— la reacción. No obstante, el humanismo no descubre inocentemente la Antigüedad Clásica, ni se trata de un encuentro *ab ovo* a través del cual el sujeto moderno se halla a sí mismo.

El cortesano es, por antonomasia, un *bíos politikós* en términos aristotélicos, un ser social que se nos presenta como paradigma de un modo de producción determinado, el de las sociedades de Transición. Un personaje que, según nos indica Mario Pozzi (1994: 48)

ha evolucionado desde los planteamientos feudales y caballerescos en los primeros libros, a los valores e ideales más avanzados, aunque por el momento todavía algo vagos del último de los cuatro libros de *Il Cortegiano*. Pero las transformaciones de los comportamientos y de las representaciones son lentas, difusas y, con frecuencia, contradictorias. Por consiguiente resulta excepcional que a una evolución o a una innovación pueda dársele una fecha precisa o que se esté en condiciones de asociarla a un acontecimiento singular, a pesar de que un hombre —nuevo, moderno, digamos *otro*— va configurándose y se enfrenta a *otra* articulación del poder: el concepto del poder en el medievo surge hacia arriba, es un concepto que desciende desde lo alto hasta que cae hacia la tierra, allá donde viven los seres humanos, marcados por nuestro destino mortal. El poder emana directamente de los hombres, de su talento, por lo que asciende.

En suma, no podemos olvidar que son dos concepciones monológicas. Una, la de los valores teocéntricos, ha sido desplazada por otra de igual sentido y también monológica, que nadie podrá cuestionar, pero que ha puesto al hombre en el centro, esto es, antropocéntrica.

2. UN PERSONAJE PARA LA TRANSICIÓN

Acabamos de escribir que en la Edad Media no había diferencia formal entre los pecados y los delitos. Partiendo del periodo de Transición y de la *nueva* —entiéndase: *otra*— concepción del poder moderno —abierta, en contraposición al mundo feudal—, que comienza a imponerse como hegemónica a finales del siglo XIII, surge otra concepción de un poder de abajo hacia arriba, una concepción que intentará invertir la lógica del sistema que había dominado desde tiempos remotos, antes incluso del nacimiento de la historia: comienzan a debilitarse los linajes y la *sangre*. Pero es solo el comienzo y este sistema —simbolizado como *Ancien Régime*— seguirá siendo el hegemónico durante muchos más siglos.

En un proceso largo, empezarán a sustituirse los derechos consuetudinarios por leyes civiles y penales, y en paralelo se legisla una sociedad que debe *racionalizarse*: el mercado manufacturero ya se escapa de las manos, y cuanto más se escapa, más pretende el hombre imponer con unas reglas el control social. Surgen ahora, en la Transición, lo que Foucault llamó *sociedades disciplinarias* (2004), y que posteriormente actualizó Deleuze, denominándolas *sociedades de control* (1996: 277-286). No en vano el propio Castiglione dice que “Io sono uno di quelli mercatanti che non posso dare altra mercantia che quella che ho in bottega” (Castiglione *apud* Ossola, 1987: 35). Y es que ese mercader que el propio Castiglione se arroga ser también es una figura *nueva* —entiéndase: *otra*—. Según Barberis, este personaje *nuevo* entraña en su propia constitución no solo una economía y una ideología económica nueva, sino también, desde el punto de vista estrictamente histórico-literario, un género teóricamente también *nuevo* que conlleva en sí ese mundo de las formas que señalábamos desde el inicio de nuestro trabajo. “Al *Cortegiano* è stata attribuita la funzione di archetipo di un subgenere letterario, la

trattatistica di comportamento” (Barberis, 1998, 7; nota 3). Y es cierto: otros tratados, con más o menos fortuna, aparecerán en el siglo XVI, todos ellos enraizándose en la tratadística grecorromana, pero ninguno con tanta fortuna como el que aquí estudiamos. De hecho, en 1526 según algunas cronologías —otras lo sitúan no más allá de 1530— Erasmo de Rotterdam publica *De ciuilitate morum puerilium libellus*, su famoso tratado sobre las formas de la civilidad (Rotterdam, 2004: 65), un verdadero superventas de la época. Este tratado, radicalmente distinto al de Castiglione, propone aplicar al conjunto de la sociedad una especie de *tabula rasa*, frente al innatismo del mantuano, y postula, partiendo de la inocencia de los niños, un código válido para todos y una transparencia social en el fondo de cualquier relación cultural dada:

[...] el modelo cortesano se contrapone punto por punto a la *ciuilitas* erasmiana y a su sueño de transparencia social. En Castiglione y en sus sucesores la regla es distintiva, la corrección se funda en la connivencia de un grupo cerrado que es el único dueño de los criterios de la perfección. *El cortesano* se identifica con la construcción de un personaje social capaz de agradar por el número y la eminencia de sus dones (en la conversación, en las armas, en el juego, y también en las actitudes cotidianas) [...]. La función de la “disimulación conveniente” es coartar al individuo y manifestar en unos gestos, unas actitudes y un porte la primacía absoluta de las formas de la vida social. La apariencia debe convertirse en una manera de ser (Ariès y Duby, 2001: 191-192).

Es por lo que Maria Bettetini otorga a *Il Cortegiano* un papel importante dentro de su *Breve historia de la mentira*, un punto de inflexión decisivo hacia la modernidad, ya que “a la simulación se le atribuye el grado máximo de la elegancia” (Bettetini, 2002: 77). *El cortesano* realiza un papel *teatral* en la corte, porque tiene que bandear diferentes lides, ser ecuánime, pleitear, consensuar, etc., siempre renunciando a sus propios deseos, pero siempre buscando la máxima de la conveniencia: que todo funcione, porque, tal y como nos escribe en el Libro segundo, parágrafo 73: “E questa sorte di fazecie che tiene dell’ironico pare molto conveniente ad omini grande, perché è grave e salsa e possi usare nell cose giocose ed ancor nelle severe” (Castiglione, 1998: 218).

Si *Il Cortegiano* de Castiglione representa el grado utópico de la vida en la corte, en el plano de lo real nos encontramos una corte concebida como lugar de la mentira y teatro del disimulo, un teatro y una mentira que fructificarán en el Barroco. Recordemos la metáfora que simbolizará el Versalles de Luis XIV, un lugar ideal de recreo para los nobles, pero también un espacio para que esta aristocracia delegue el poder absoluto en el Rey Sol. No en vano ya en la época se ponía en solfa la vida de la corte, al margen de la propia obra de Castiglione, que deja a las claras que el tema era fundamental: la corte era el reflejo de la sociedad (Aretino, 2000). La cortesana, por su parte, pertenecía en la mayor parte de Europa a ese entramado público (Pol, 2005: 20 y ss.) y no se ocultaba, contribuyendo a esa escenificación idealizada de la sociedad, una mixtificación al fin y al cabo. No importaba la corte celestial sino la terrenal. En general, la legislación sufre una crisis profunda y se acometen cambios trascendentales para la justicia occidental. Todo esto cambia en lo que se conoce como Baja Edad Media, a partir de la segunda mitad del

siglo XIII, cuando grandes masas rurales se dirigen a las ciudades y estas comienzan a convertirse en pequeñas urbes que deben acoger a una población desorganizada y sin ocupación (Marx, 1986). Comienza a formularse también una nueva manera de ver el mundo desde la conciencia pública del pecado, esta vez tamizado por el paganismo y lo profano de la nueva situación social propiciada en la ciudad, en la calle, sin los temores de la sociedad cerrada del campo. Y de hecho este mundo no está exento de mirada crítica a la luz de hoy día:

Castiglione y Bembo desarrollaron el concepto del llamado “Amor platónico” (que no aparece en absoluto en Platón) [...]. Resulta difícil tomarse en serio como ideal moral de carácter práctico el amor platónico, tal y como lo expone Castiglione [...]. Tras el culto y elegante modo de vida retratado en *El cortesano*, se oculta la afectación de una aristocracia satisfecha de sí misma, capaz de sancionar la frivolidad de unas relaciones platónicas con las esposas de otros hombres, rodeándolas de una aureola de misticismo religioso (Parker, 1981: 68).

¿Un personaje de melodrama? ¿Salicio y Nemoroso juntamente? ¿En qué momento se aúnan las dotes interpretativas del cortesano y del actor, en ese mismo instante en que se convierte en un *personaje*, en una simple máscara que *interpreta*? La interpretación —teoría de la comunicación de nuevo— se ha convertido, una vez más, en una bisagra. Y es que aquí opera una inversión en la lógica del amor relacionada a otros niveles íntimamente conectados con la inversión en la lógica del poder, como hemos explicado antes. No olvidemos que para comprender con profundidad a la Edad Media hay que aplicar la lógica de la inversión a cualquier escala o categoría, y que subsisten las estructuras feudales en el mundo de las formas de la corte, pudiéndose sintetizar en una palabra: el valor.

La cortesia è stata descritta come una “invenzione” medievale [...]. Fu infatti nel corso del medioevo, forse intorno al XII secolo, che il comportamento a corte divenne un modello per il resto della popolazione, che la corte divenne uno spazio, un luogo, un ambiente centrale in quello chiamato “processo di civilizzazione”. Il termine *curialitas*, “cortesia”, definita da uno scrittore come “nobiltà di modo”, entrò nel latino al volgare dell’XI e del XII secolo (Burke, 1995: 16).

Desde la modernidad se van a ir sustituyendo paulatinamente las diferentes lógicas, visiones e ideologías que conformaban el feudalismo. Por ejemplo, se va sustituyendo la concepción del linaje y la sangre por la del mérito individual. Se va imponiendo una manera de mirar que quiere retener, esto es, *guardar* en sentido etimológico, vigilar, custodiar, proteger.

La diferencia de una clase a otra, y de una literatura a otra, podría resumirse en la concepción o idealización de la mujer: la *dama-signora*, desde el amor juglaresco y trovadoresco, como noble de sangre, y la *donna-angelicata*, noble de corazón (‘gentil cuore’, que diría Guido Guinizzelli), en el amor ya *stilnovista*. Y protoburgués. En el primer amor operan todavía las relaciones feudo-vasalláticas, mientras que en el

stilnovista no. Lo que define ese cambio se podría denominar como *sotileza* (*soavità, dolcezza*); un primer paso en la teoría de los sentidos, hacia el empirismo y el sensismo posteriores (Abril, 2015: 192).

Las circunstancias de cada individuo, su clase social, su lugar de nacimiento y su familia, determinarán si su interior responde a la bondad o no. El cultivo individual del sujeto desarrollará esas nuevas, elegantes y delicados sentimientos que los no instruidos son incapaces de apreciar.

Por tanto, no pensemos que en la segunda concepción todavía no operaba internamente el concepto de linaje, solo que, como venimos, con matices... Conviene ahora traer a la memoria que, en la Edad Media, cuando un siervo había traicionado —o se consideraba felón— a su señor, todo el linaje acabaría cayendo en desgracia, pero desde la perspectiva moderna, cuando una persona había cometido un delito, será solo esa persona la que será castigado.

La noción novedosa de mérito —para conseguir el amor de la dama habrá que ganársela— se sustentará más que nada por una diferencia en el concepto de alma, un concepto que continuará alimentando en su evolución la visión espiritual o idealista a lo largo de la historia hasta el siglo XX, siempre salpicadas del trascendentalismo kantiano o neokantiano, según en qué periodo. El concepto de alma moderno no se elimina, ni el de Dios (Mirandola, 1963). No se elimina tampoco la vieja estructura medieval, sino que se rellena de una nueva significación, nuevas señales, orientadas hacia otras direcciones, como explicamos más adelante... La dignidad del hombre de Pico della Mirandola se erigirá como guía, a modo de libre albedrío, en un mundo en donde el hombre debe valerse por sí mismo. *El cortesano* es el prototipo de este sujeto nuevo y representa un crisol de todas las virtudes humanas, filtrado por el platonismo: la contención, por ejemplo, la no afectación, el *decorum*, la discreción, la templanza, la moderación, el equilibrio entre idea y práctica, entre pensamiento y realización, etc., basadas en la máxima ciceroniana *uirtus in medio est*, así lo confirman.

L'interiorizzazione delle misure del mondo impone l'ordine delle misure e dei valori come necessità individuale. La platonica logica (e metafisica) delle misure trova nel cortigiano la realizzazione e la verifica. Il rapporto tra misura e perfezione, tra l'ordine totale e la forma compiuta individuale si radica in ogni elemento della formazione del cortigiano (Gagliardi, 1989: 79).

Estos planteamientos conforman la máxima del clasicismo. Y cómo no, en el amor habría que tener en cuenta el filtro neoplatónico —hemos citado más arriba a Ficino— y la fusión con el aristotelismo tomista, a propósito de las nuevas teorías pneumáticas (Agamben, 1995: 168 y ss.) que recorren como una fantasmagoría las ideologías de las Transición, fecundándolas. Amor no es sustancia sino cualidad accidental. La interpretación árabe o averroísta de Aristóteles estuvo marcada por la impronta neoplatónica, cuya tendencia es intentar la conciliación en lo posible entre Platón y Aristóteles. En cambio, el Renacimiento es la época en la que se potenciará el mito de la

oposición radical entre los dos filósofos griegos, admirablemente ejemplarizado en *La escuela de Atenas*, de Rafael. En el mundo latino, la necesidad de entender las obras aristotélicas llevó a buscar su iluminación mediante la interpretación de los comentaristas árabes, de suerte que para la cultura universitaria (cf. Ayala Martínez, coord., 1999) de la Edad Media y del Renacimiento, Aristóteles fue considerado por antonomasia como *el Filósofo*; de igual manera que Averroes fue considerado como *el Comentarista* (el comentarista de Aristóteles). Así, en el Canto IV del *Infierno*, Dante encuentra en el limbo a Aristóteles, denominándole “maestro de aquéllos que saben”, y a Averroes “el que hizo el gran comentario”. Curiosamente Dante concedió el cetro del saber a Aristóteles, pero Petrarca se lo entregará a Platón (cf. Reale, 1982)⁵. El amor es precisamente el tema con el que finaliza *Il Cortegiano*, tras varios y lúdicos debates dialécticos. El amor es una fuerza interna. Ese desplazamiento citado se relaciona con una visión epistemológica que gira internamente —*kehre*— que es el motor que mueve o motiva al alma. En la Edad Media Dios otorga e insufla vida al alma, le da fuerza y le da sustento, haciendo que se insufla en el cuerpo como resultado de esa energía centrípeta o fuerza exterior, mientras que en la Edad Moderna es el propio ser humano quien tiene esa alma, poniéndose en marcha los conceptos de bondad y del mérito propio que han de cultivarse, como resultado de esa energía centrífuga o fuerza interior (Rodríguez, 1990, 208 y ss.).

Por consiguiente, debemos tener en cuenta esa nueva ideología que circula desde el siglo XIII, el *duecento*, y que en el siglo XVI ya es una realidad. Si en la Edad Media Dios repartía los roles a cada individuo y el ser humano tenía que conseguir salvarse frente a las adversidades, los pecados exteriores y el continuo mercadeo de los vicios, ahora en la Edad Moderna el individuo se erige en propio garante de su salvación a través de la conciencia. El cambio es evidente, ya que no hay designios divinos sino voluntad individual. Dejará de cobrar importancia el arrepentimiento del final de nuestra vida y serán decisivas las obras realizadas que otorgarán una conciencia tranquila, una estabilidad interior y felicidad. Kant formulará su imperativo categórico, *sapere aude*, varios siglos después precisamente para asentar desde un punto de vista filosófico este proceso por el que el individuo convierte su identidad en una cuestión propia y no dependiente de Dios. Por cierto, no podemos desligar el famoso *atrévete a saber* del *nosce te ipsum* delfico. O lo que Nietzsche más tarde llamará *principium individuationis* (Nietzsche, 2001: 51 y ss.).

No hay que olvidar que “La ideología personal no es otra cosa que la ideología del grupo social al que se pertenece, matizada por el propio sujeto. Constituye el modo de pensar que a un sujeto caracteriza en tanto que sujeto socialmente concreto” (Castilla del Pino, 1986: 77). Y haciendo esto extensivo a las contradicciones colectivas:

Del mismo modo que no se puede juzgar a un individuo por lo que piensa de sí mismo, tampoco se puede juzgar a semejante época de transformación por su conciencia; es

⁵ Por cierto, precisamente Rafael es el autor del famoso retrato de Baldassarre Castiglione que se conserva en el Louvre de París (Nieto Alcaide y Checa Cremades, 1987: 203).

preciso, al contrario, explicar esta conciencia por las contradicciones de la vida material, por el conflicto existente entre las fuerzas productivas sociales y las relaciones de producción (Marx, 1989: 7).

Así, la revuelta de los príncipes alemanes frente al emperador y al papa, a través de Lutero, o el proceso de creación de su propia iglesia por Enrique VIII no son sino las mismas lecturas de una misma realidad de transformación, situando al individuo en un lugar distinto al que poseía, atribuyéndole otras cualidades y dotándolo de capacidad para decidir por sí mismo, lo cual significará también hacerlo responsable de sus decisiones, es decir, según su mérito o criterio, y no a través de ningún ente divino o superior, sino una *res cogitans* puramente carnal y material, entroncando con estas coyunturas proteicas y contradicciones sociales que le rodean y determinan. A través del protestantismo el individuo no tenía que pasar por el Catecismo para leer la Biblia, podía leerla *motu proprio*, pues como ya sabemos el catolicismo vedaba la lectura personal del Libro.

De este modo, en el hombre y en sus valores esenciales, en su capacidad por diseñar el bien y por repartirlo, se encuentra su futuro y su destino. *El cortesano*, desde esta óptica, es un código de valores que debe saber mediar entre principios éticos y principios estéticos, revolucionando el mundo de las formas feudales *desde dentro*. No solo representa un diálogo privado entre personajes de la aristocracia pertenecientes a la corte del duque de Urbino, que conversan placenteramente acerca de los valores y de las reglas de la vida social (Ariès y Duby, 2001: 191). Hay algunas salvedades: el libro no se presenta como un simple manual pedagógico, sino como la libre improvisación de una elite que inmediatamente es reconocida como tal y que no tiene necesidad de “ningún orden, ni regla, ni distinción ni preceptos” (ibíd.), esto es, de nada que venga del exterior. En el retrato colectivo de la obra que se traza, los personajes no tratan de identificar en absoluto una conformidad susceptible de ser enunciada y medida. Solo dos tipos de criterios pueden permitir que se reconozcan las cualidades del perfecto cortesano. Los primeros se exteriorizan (esto es, de dentro a fuera) completamente alrededor del príncipe y de lo que significa ese pulular; los segundos, en cambio, son indecibles, si no es por medio de la afirmación pura y simple: pertenecen a la categoría de la *gracia*, ya antes aludida, el don íntimo que expresa que uno es un elegido por su nacimiento y por sus cualidades: la excelencia cortesana no se aprende, se reconoce en todos los comportamientos como una evidencia que se comparte.

[...] el verdadero caballero demuestra su mérito prohibiéndose todo lo que pueda hacer pensar a los demás que es producto de un trabajo personal o que conserva la huella de un esfuerzo. La “gracia” consiste precisamente en usar en todo de cierto desprecio y desatención (*sprezzatura*) que oculta lo artificial y que muestra lo que uno hace como si naciera sin esfuerzo y casi sin pensar en ello [...]. El verdadero arte es el que no parece serlo, y sobre todo hay que poner todo el cuidado en ocultarlo, porque, si llega a ser descubierto, quita enteramente el crédito y hace que el hombre sea poco estimado (Ariès y Duby, 2001: 191).

En definitiva, como podemos observar todo se resume, de nuevo, en una recurrente cuestión “de clase”. A través de este personaje prototípico, se comenzará a prefigurar la subjetividad de las sociedades contemporáneas.

3. CONCLUSIONES

Leer *Il Cortegiano* hoy supone un complejo entramado de nociones, relaciones y conceptos que no están al alcance de la mano. Nos hemos alejado mucho de esa ideología. Habría que partir de los conflictos que se generan en la llamada época de Transición, en términos marxistas clásicos, interpretados ideológicamente por Juan Carlos Rodríguez (y este a través de Louis Althusser), y lo que significa la conocida *coupure épistémologique* entre la Edad Media y la Edad Moderna, o de esta y la Edad Contemporánea. En concreto, nos centramos en la época llamada *l'âge classique* por Michel Foucault, siguiendo su conocida arqueología del saber, en ese ejercicio que realizó precisamente para comprender el pasado. El hombre del siglo XVI, y que llega hasta el XVIII, representa una realidad distinta a la medieval, ya no está determinado por su familia, sino que individualmente se construye como sujeto y dependerá de su talento y mérito la posibilidad de medrar socialmente. Nace una nueva subjetividad que se construye precisamente bajo el paradigma de sujeto moderno, frente al de siervo medieval. Aunque la sociedad que surge en la modernidad y con el capitalismo no eludirá el problema del clasismo —hoy día tan vigente—, no podemos, sin embargo, obviar los cambios introducidos, que irán dando paso a diferentes aperturas, cambios y modificaciones, pero que no podrán darse sin las rupturas necesarias. Leer *El cortesano* hoy nos enseña muchas cosas, nos arroja claves sobre la evolución y la construcción de la subjetividad moderna, que rompe con la medieval y ante la cual también la subjetividad contemporánea se conformará en contraposición. Una evolución no exenta de rupturas internas. Hemos tratado de dilucidar esta evolución, pero si tuviéramos que quedarnos con una lección o conclusión, podríamos afirmar que, al entender el valor antropológico de estos cambios, y la significación que tuvo la ideología de la que provenía, su descodificación o deconstrucción, y viendo que hoy día ya no posee valor alguno, ni utilidad, reconocemos asimismo que cada modo de producción es histórico, puede desarrollarse en cualquier dirección y no hay ninguno estático, estable y definitivo. Todo está sujeto a la *kinesis*, es decir, al movimiento, la evolución y al cambio. Todo es Proteo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRIL, J. C. (2015). “Literatura de transición. Una aproximación teórica a los libros de viajes”. *El Genio Maligno. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales* 16, 180-194. Disponible en línea: <https://bit.ly/2Qs8RyA> [19/08/2023].

- AGAMBEN, G. (2001). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, T. Segovia (trad.). Valencia: Pre-Textos.
- ARENDETT, H. (1993). *La condición humana*, M. Cruz (intr.) / R. Gil Novales (trad.). Barcelona: Paidós.
- ARETINO, P. (2000). *Las seis jornadas. La cortesana*, A. Giordano y C. Calvo (eds.). Madrid: Cátedra.
- ARIÈS, PH. Y DUBY, G., dirs. (2001). *Historia de la vida privada, 3. Del Renacimiento a la Ilustración*, M.^a C. Martín Moreno (trad.). Madrid: Taurus.
- AYALA MARTÍNEZ, J., coord. (1999). *Averroes y los averroísmos. Actas del III Congreso Nacional de Filosofía Medieval*. Zaragoza: Sociedad de Filosofía Medieval.
- BAJTÍN, M. (1998). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, J. Forcat y C. Conroy (versión). Madrid: Alianza.
- BALIBAR, É. (1991). *Écrits pour Althusser*. Paris: La Découverte.
- BARBERIS, W. (1998). "Introduzione". En *Il libro del Cortegiano*, B. Castiglione / W. Barberis (ed.), 7-65. Torino: Einaudi.
- BARTHES, R. (1970). *Investigaciones retóricas, I. La antigua retórica. Ayudamemoria*, B. Dorriots (trad.). Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- BETTETINI, M. (2002). *Breve historia de la mentira. De Ulises a Pinocho*, P. Linares (trad.). Madrid: Cátedra.
- BOBBIO, N. (1992). *Liberalismo y democracia*, J. F. Fernández Santillán (trad.). México: Fondo de Cultura Económica.
- BURKE, P. (1998). *Le fortune del Cortegiano. Baldassarre Castiglione e i percorsi del Rinascimento europeo*, A. Merlino (trad.). Roma: Donzelli Editore.
- CAPELLA, J. R. (1993). *Los ciudadanos siervos*. Madrid: Trotta.
- CASA, G. DELLA (1971). *Galateo, ovvero de' costumi*, B. Maier (ed.). Milano: Mursia.
- ____ (2003). *Galateo*, A. Giordano y C. Calvo (eds.). Madrid: Cátedra.
- CASTIGLIONE, B. (1998). *Il libro del Cortegiano*, W. Barberis (ed.). Torino: Einaudi.
- CASTILLA DEL PINO, C. (1986). *Psicoanálisis y marxismo*. Madrid: Alianza.
- ____ (2001). "El sujeto como sistema". En *Identidades culturales. Actas del Congreso Internacional Identidades Culturales (Córdoba, octubre 1999)*, M.^a Á. Hermsilla Álvarez y A. Pulgarín Cuadrado (eds.), 383-407. Córdoba: Universidad.
- CLARK, G. (1986). *La Europa moderna, 1450-1720*, F. Gonzales Aramburu (trad.). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- DELEUZE, G. (1996). *Conversaciones 1972-1990*, J. L. Pardo (trad.). Valencia: Pre-Textos.
- FEDERICI, S. (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, V. Hendel y L. S. Touza (trads.). Madrid: Traficantes de Sueños.
- FERRONI, G. (1991). *Storia della letteratura italiana. Dalle origini al Quattrocento*, Torino: Einaudi.
- FICINO, M. (2001). *De Amore. Comentario a "El Banquete" de Platón*, R. de la Villa Ardura (trad. y estudio preliminar). Madrid: Tecnos.

- FOUCAULT, M. (1997a). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, E. C. Frost (trad.). Madrid: Siglo XXI.
- ____ (1997b). *Historia de la locura en la época clásica, I*, J. J. Utrilla (trad.). Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- ____ (2004). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, A. Garzón del Camino (trad.). Buenos Aires: Siglo XXI.
- ____ (2005). *La hermenéutica del sujeto. Curso del Collège de France (1982)*, H. Pons (trad.) / F. Gros (ed.) / F. Ewald y A. Fontana (dirs.). Madrid: Akal.
- ____ (2009). *Nacimiento de la biopolítica. Curso del Collège de France (1978-1979)*, H. Pons (trad.) / M. Senellart (ed.) / F. Ewald y A. Fontana (dirs.). Madrid: Akal.
- GAGLIARDI, A. (1989). *La misura e la grazia. Sul Libro del Cortegiano*. Torino: Tirrenia Stampatori.
- GÓNGORA, L. (1980). *Letrillas*, R. Jammes (ed.). Madrid: Castalia.
- GREIMAS, A. J. Y COURTÉS, J. (1992 [1979]). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría de lenguaje*, E. Ballón Aguirre y H. Campodónico Carrión (versión española). Madrid: Gredos [col. *Biblioteca Románica Hispánica*].
- HALE, J. (1993). *La civilización del Renacimiento en Europa. 1450-1620*, J. Ainaud (trad.). Barcelona: Crítica.
- HILTON, R., ed. (1982). *La transición del feudalismo al capitalismo*, D. Bergamà (trad.). Barcelona: Crítica.
- LASKI, H. J. (1961]). *El liberalismo europeo*, V. Miguélez (versión española). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- MAQUIAVELO, N. (1983). *El Príncipe*, F. J. Alcántara (intr., trad. y notas). Barcelona: Planeta.
- MARX, K. (1986). *La génesis del capital*, C. Fazio (trad.). Moscú: Editorial Progreso.
- ____ (1989). *Contribución a la crítica de la economía política*, M. Kuznetsov (trad.). Moscú: Editorial Progreso.
- MIRANDOLA, P. DELLA (1963). *Oración acerca de la dignidad del hombre*, J. M. Bulnes Aldunate (trad.). Puerto Rico: Universidad de Río Piedras.
- MORREALE, M. (1959). *Castiglione y Boscán: El ideal cortesano en el Renacimiento español*. Madrid: Anejos del Boletín de la RAE [anejo I].
- NIETO ALCAIDE, V. Y CHECA CREMADES, F. (1987). *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*. Madrid: Istmo.
- NIETZSCHE, F. (2001). *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, A. Sánchez Pascual (intr., trad. y notas). Madrid: Alianza.
- OSSOLA, C. (1987). *Dal "Cortegiano" all' "uomo di mondo"*. Torino: Einaudi.
- PAPAGNO, G. (1980). "Corti e Cortigiani". En *La Corte e il "Cortegiano"*, A. Prosperi (ed.), 195-240. Roma: Centro Studi "Europa delle Corti" / Biblioteca del Cinquecento / Bulzoni Editore.

- PARKER, A. A. (1981). "Dimensiones del Renacimiento español". En *Historia y crítica de la literatura española*, vol. II, F. López Estrada (ed.). *Siglos de Oro: Renacimiento*, F. Rico (dir.), 54-70. Barcelona: Crítica, 2004.
- PETRONIO, G. (1990). *Historia de la literatura italiana*, M. Carrera y M.^a de las N. Muñiz (trad.). Madrid: Cátedra.
- PIERA, J. (2002). *Soy aquel que se llama Ausiàs March*. Barcelona: El Aleph.
- POL, L. VAN DE (2005). *La puta y el ciudadano. La prostitución en Ámsterdam en los siglos XVII y XVIII*, C. Ginard Féron (trad.). Madrid: Siglo XXI.
- POZZI, M. (1994). "Introducción". En *El cortesano*, B. Castiglione / J. Boscán (trad.) / M. Pozzi (ed.), 7-79. Madrid: Cátedra.
- REALE, G. (1992). *Introducción a Aristóteles*, V. Bazterrica (trad.). Barcelona: Herder.
- RICO, F. (2002). *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*. Barcelona: Destino.
- Riquer, M. DE Y VALVERDE, J. M. (2003). *Historia de la literatura universal. El Renacimiento, desde sus preliminares*, vol. IV. Barcelona: Planeta.
- RODRÍGUEZ, J. C. (1990 [1975]). *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas (Siglo XVI)*. Madrid: Akal.
- ____ (2002). *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*. Granada: Comares.
- ROTTERDAM, E. DE (2004). *Elogio de la estupidez*, T. Fanego Pérez (ed.). Madrid: Akal.
- ROUSSEAU, J.-J. (2016). *El contrato social*, M.^a J. Vilaverde Rico (trad.). Madrid: Akal.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, A. (1999). "Aproximación a la génesis histórica de la noción de sujeto literario". *Trilcedumbre (Homenaje al profesor Francisco Martínez García)* [separata], J. E. Martínez Fernández (coord.), 465-480. León: Universidad de León.
- SEIBT, F. Y EBERHARD, W., eds. (1993). *Europa 1400. La crisis de la baja Edad Media*, A. Mateos Paramio (trad.). Barcelona: Crítica.



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

Fecha de recepción: 28/01/2023

Fecha de aceptación: 29/08/2023

CINE BRECHTIANO Y DECOLONIALIDAD: DE GODARD A ROCHA¹

BRECHTIAN CINEMA AND DECOLONIALITY: FROM GODARD TO ROCHA

Anxo ABUÍN GONZÁLEZ

Universidad de Santiago de Compostela

anxo.abuin@usc.com

Resumen: Las teorías *epizadoras* de Brecht alcanzaron un eco inmediato en el medio cinematográfico, al que el dramaturgo alemán era tan afín. El llamado *cine brechtiano*, que se asienta en el cuestionamiento de las convenciones teatrales asociadas al drama aristotélico, tuvo un especial desarrollo en la *Nouvelle vague*, un movimiento muy dado a la experimentación intermedial. Godard se toma aquí como ejemplo, desde sus primeras películas hasta su colaboración en Grupo Dziga Vertov, en un periodo (1960-1985) en el que su preocupación política, planteada desde la discusión de la actualidad de la ideología marxista-comunista, fue en aumento. La influencia de Brecht y Godard es evidente en la práctica filmica de Glauber Rocha, otro representante del cine brechtiano, pero en su evolución hacia la creación de un tercer espacio / cine se percibe un compromiso cada vez mayor con un pensamiento *situado* que encajaría en un nuevo paradigma de conocimiento, la decolonialidad.

Palabras clave: Brechtianismo. Decolonialidad. Intermedialidad. Performatividad. Tercer cine. Jean-Luc Godard. Glauber Rocha.

Abstract: Bertolt Brecht's epic theories left an immediate mark on the film medium, to which the German playwright was so close. The so-called *Brechtian cinema*, which is based on the questioning of the theatrical conventions regularly associated with Aristotelian drama, had a special development in the *Nouvelle vague*, a movement much given to intermedial experimentation. Jean-Luc Godard is taken here as an example, from his first films to his collaboration in the Dziga Vertov Group, in a period (1960-1985) in which his political concern, raised from the discussion of current Marxist-communist ideology, was considerably increasing. The influence of Brecht and Godard is well known for the film trajectory of Glauber Rocha, another representative director of Brechtian cinema, but in his evolution towards the creation of a Third space / cinema there is a growing commitment to *situated thinking* that would fit into a new paradigm of knowledge, decoloniality.

Keywords: Brechtianism. Decoloniality. Intermediality. Performativity. Third cinema. Jean-Luc Godard. Glauber Rocha.

¹ Este trabajo se enmarca en el Proyecto "PERFORMA2-PERFORMADOS (Metamorfosis del espectador en el teatro español actual)" (PID2019-104402RB-I00, 2020-2023), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (2017-2020).

1. INTRODUCCIÓN: BRECHTIANISMO

En 1998, en un libro publicado con ocasión del centenario del nacimiento de Bertolt Brecht, *Brecht and Method*, Fredric Jameson comienza por reconocer cuánto le hubiera agradado al dramaturgo alemán pasar a la historia por la *utilidad* de su trayectoria, tan comprometida política y éticamente, tan tendente a lo didáctico y pedagógico, tan ambigua en la confrontación final entre la teoría y la práctica. Para Jameson no siempre fue así, pero hubo un tiempo no muy lejano en que esa utilidad se volvió extraordinariamente intensa, cuando, en la década de los 60, el discurso de Brecht sirvió de referente sobre todo en las escrituras más contracanónicas y en los espacios del llamado *Tercer mundo*, explicando así sus razones:

A whole theory and strategy and political writing was set in place which could be transferred to other media and situations (to the confection of “Brechtian” films, for example, by a Godard; not to speak of the “Brechtian” stories by Kluge, or even Brechtian painting and art in a Beuys or a Haacke), and had the signal advantage of allowing one to return to the older pre-Stalinist combination of avant-garde art and politics; while at the same time reassuring the more orthodox about the propriety of its political positions. For the Third World, finally, the peasant aspects of Brecht’s theatre, which made plenty of room for Chaplinesque buffoonery, mime, dance, and all kinds of pre-realistic and pre-bourgeois stagecraft and performance, secured for Brecht the historical position of a catalyst and an enabling model in the emergence of many “non-Western” theatres from Brazil to Turkey, from the Philippines to Africa (Jameson, 1998: 18).

Esa fortuna brechtiana, muy bien resumida por Jameson, a la que no fue ajeno en su inicio un público burgués ansioso de innovaciones teatrales, tuvo finalmente un alcance intermedial cuando se transfirió la teorización *epizadora* de los llamados *nuevos cines*, que no descartaban tampoco la posibilidad de acogerse a las formas políticas de *agitprop* cercanas a las vanguardias de comienzos del siglo XX como posibles laboratorios desde los que articular la resistencia contra el pensamiento (neo-) colonial e imperialista. Valga lo dicho para movimientos tan difícilmente homogeneizables como la *Nouvelle vague* o el *Cinema novo*, la derivación brasileña de lo que se llamó, en la formulación del manifiesto de los argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino, publicado en el número 13 de la revista cubana *Tricontinental* (1969), el *Tercer cine*, una expresión que aún hoy es objeto de intenso debate (Guneratne y Dissanayake, 2003; Wayne, 2001).

Más allá de la filiación brechtiana, las relaciones entre Jean-Luc Godard y Glauber Rocha, los representantes más activos de los dos movimientos antes citados, se reevaluarán además, en las páginas que siguen, a la luz de otros conceptos básicos en la esfera de los cines modernos a finales de los años 70, como los de performatividad o descolonización.

2. EL GRAN DECONSTRUCTOR: GODARD

No es extraño que el primer cineasta citado por Jameson para referirse a un cine brechtiano sea precisamente Jean-Luc Godard, cuyo trabajo ha representado en los últimos sesenta años lo mejor del cine moderno, desde el plano inicial de su largometraje inaugural (*À bout de souffle*, 1960), un homenaje iconoclasta a la productora de películas de clase B Monogram Pictures. Su carrera se desarrolló desde entonces acometiendo sin descanso contra la totalidad de las aportaciones básicas del cine clásico, en una deriva definible en la deconstrucción de oposiciones como *decir / mostrar, sonido / imagen, discontinuidad / continuidad, plano / montaje, linealidad / yuxtaposición, escrito / verbal, monólogo / diálogo, voz / gesto o ficción / documental*, y creando en sus filmes una red intertextual incontrolada que se configuraba como un palimpsesto o como un rizoma, según los casos. A Godard le cae muy bien aquella cita de Roland Barthes a propósito del compositor romántico Robert Schumann: “A fin de cuentas no tiene más que *intermezzi*: aquello que interrumpe es a su vez interrumpido, y vuelta a empezar” (1986: 289).

Revisando la filmografía del francés, puede entenderse su itinerario como un camino de ida y vuelta que repasa las mismas obsesiones desde *Le Petit soldat* (1963), su segundo largometraje y el primero de sus muchos filmes malditos, donde ya se percibe la inclinación por el estudio de los gestos (Bruno Forestier es algo así como un “cazador” de poses, en la sesión de fotos con Verónica o delante del espejo, un aficionado que sueña con el teatro o que compara a la gente con los personajes de Jean Giraudoux, sin ver en el gesto de los actores, despreciativamente, otra cosa que sumisión a lo que otros mandan). Y sobre todas las cosas, desde una perspectiva intermedial, está la literatura, la proliferación de personajes que leen o escriben, como la Charlotte de *Une Femme mariée* (1964), que lee la *Bérénice* de Racine²; o las continuas referencias, como la que realiza a *Fahrenheit 451* (y a la *Divina Comedia*) en el *collage* de citas *Notre musique* (2004). Laura Mulvey (2004) definió a Godard como una “fábrica de citas” que introducen sucesivas capas de significación en la estructura latente de sus filmes y colocan al espectador ante una búsqueda entre diferentes niveles de lectura. Con razón José Ferrater Mora consideraba que el cine de Godard suponía “la continuación de la literatura con otros medios” (1986: 68).

En la *Nouvelle vague* la expresión fílmica se enriqueció además bajo la influencia del medio teatral (Schmid, 2019), no sólo un fundamento inexcusable para entender el mismo concepto de *mise en scène* cinematográfica sino también un incentivo estético que André

² En 2019, en el que quizás fuera su último proyecto cinematográfico, reconocía estar pensando en filmar una historia sobre los “chalecos amarillos” que tuviera como inspiración la tragedia de Racine: “No se hará solo de lo que ustedes llaman imágenes de archivo. También habrá un rodaje. No sé si encontraré lo que uno llama actores. Me gustaría filmar a la gente que se ve en los canales de noticias, pero sumergiéndolos en una situación en la que el documental y la ficción se mezclan. No sé si aceptarán ser filmados en relación con ellos mismos, tanto en su situación profesional como en situaciones inventadas” (<https://enfilme.com/notas-del-dia/jeanluc-godard-planea-un-nuevo-filme-inspirado-en-berenice-y-los-chalecos-amarillos> [07/06/2023]).

Bazin reclamaba con insistencia, en su libro de 1958 (1990), al hablar de *cine impuro*. El teatro es una de las grandes ofuscaciones de Godard. En el monográfico dedicado por *Cahiers du cinéma* a la *Nouvelle vague* (el número 138 de diciembre de 1962), señalaba nuestro director:

Lo que me interesa también es el aspecto teatral. Ya en *El soldadito*, película en la que intentaba alcanzar lo concreto, vi que cuanto más me aproximaba a lo concreto, más me acercaba al teatro. *Vivir su vida* [1962] es a la vez muy concreta y muy teatral. Me gustaría rodar una pieza de Sacha Guitry [un dramaturgo célebre por su gran vinculación con el cine], me gustaría rodar *Seis personajes en busca de autor* para mostrar, mediante el cine, lo que es el teatro (en Collet, 2004: 109; entiéndase aquí *concreto* por *realista*).

¿Quién no recuerda las constantes alusiones a la insuficiencia de la palabra en *Vivre sa vie*, centradas en ese diálogo imposible entre Nana y el filósofo Brice Parain? ¿Quién no se ha admirado cuando la joven protagonista se identifica con la cara llorosa de una Juana de Arco (María Falconetti) acosada por el monje Jean Massieu (Antonin Artaud)? ¿Quién no dedicaría un capítulo sobre un posible *cine pirandelliano* a Godard? En la misma entrevista se habla además de un proyecto de filmar el *Ubú* de Alfred Jarry; o *Pour Lucrèce*, de Jean Giraudoux³; de su adhesión a la palabra⁴; de crear un cine *dell'Arte*⁵, asentado en la improvisación, la filmación poco planificada en el rodaje o la mostración del “pensamiento en marcha”; y, naturalmente, al justificar la división de *Vivre sa vie* en doce cuadros, de la influencia de Brecht: “En doce, no lo sé, pero en cuadros sí: eso acentúa el lado teatral, el lado Brecht” (2004: 117)⁶, un lado que podemos confirmar en la manera de comportarse de alguno de los personajes (véase aquí la imitación en los billares, por parte de uno de los amigos de Raoul, de Jerry Lewis, un cineasta bien valorado por los *Cahiers*, como también lo fueron en general las comedias dirigidas por Frank Tashlin). Godard se situaba además en el mismo marco temático que el alemán, aquí la prostitución, pero en general lo marginal, lo oprimido, los fuera de la ley...

En 1967, en otra entrevista concedida al número 194 de *Cahiers*, Godard reconoce su pasión por los “contadores” de historias, a la vez que defiende: “Es preciso hacer teatro en el cine, mezclar las cosas. Y en todo” (en Liaudrat-Guigues y Leutrat, 1994: 146). Allí manifiesta asimismo su admiración por cineastas que hablan de teatro en sus películas, como Jacques Rivette (*Paris nous appartient*, 1961), Bergman (*Persona*, 1966), James

³ “En este caso, tendré teatro en estado puro, porque lo que yo pretendo es únicamente registrar un texto, registrar las voces que lo dicen” (en Collet, 2004: 121)

⁴ “Me acerco al teatro también por la palabra, en mi película es necesario que escuchemos hablar a los personajes, tanto más cuanto les vemos muy a menudo de espaldas y no nos distraen sus rostros” (en Collet, 2004: 116).

⁵ “Los actores interpretan y saludan al mismo tiempo, ellos saben y nosotros sabemos que interpretan, que ríen al mismo tiempo que lloran. En suma, es una representación, pero eso es precisamente lo que yo quería hacer. Los personajes actúan siempre en función de la cámara: se trata de una charada” (en Collet, 2004: 111).

⁶ Y continúa: “El final de la película, por su parte, es muy teatral; era necesario, por tanto, que el último cuadro lo fuera más que todos los demás” (en Collet, 2004: 117).

Ivory (*Shakespeare Wallah*, 1965), Antonioni o Buñuel. El propio Godard se apuntaría para concluir a esta línea temática, que le hace pensar de nuevo en Giraudoux:

Yo también, desde hace tiempo, tengo ganas de hacer un filme didáctico sobre el teatro, basado en *Pour Lucrèce*. Veríamos a la muchacha que haría de Lucrèce bajando de un taxi para ir a un ensayo, hacer unas pruebas. Luego, avanzaríamos en la obra, mostrando o bien una prueba o un ensayo, o bien una escena en la que actuase realmente. En un momento dado tendríamos la crisis de la obra. Algunas escenas serían repetidas varias veces por razones de puesta en escena o a causa de los actores, que serían diferentes y que mataríamos uno tras otro: Moreau, Bardot, Karina, etc. Y el director, con su compañía, repasaría las siete u ocho grandes teorías a propósito del teatro: desde Aristóteles a las tres unidades, del prefacio del *Cromwell* a *El nacimiento de la tragedia* y a Brecht y Stanislavski, pero avanzando, al mismo tiempo, en la obra. Al final veríamos morir a la que vimos llegar, puesto que es la muerte de Lucrèce. Sería el último plano: estaríamos, pues, en la ficción. Un filme que estaría también destinado a enseñar a los espectadores lo que es el teatro (en Liaudrat-Guigues y Leutrat, 1994: 147).

En cierto modo, se trata de un programa estético al que dedicaría buena parte de su carrera.

3. GESTUS Y PERFORMATIVIDAD

La vinculación del cineasta con el teatro no pasó tampoco inadvertida para Gilles Deleuze, de quien, a mi entender con mucha razón, se ha dicho que Godard era un doble cinematográfico, un correlato que desarrollaba en el terreno artístico muchas claves de pensamiento que definieron nuestra misma contemporaneidad. Por supuesto no hablo solo del “aflojamiento de los nexos sensoriomotores (el paseo o la errancia, el vagabundeo, los acontecimientos no concernientes, etc.)” (Deleuze, 1984: 22), en merodeos extraordinarios que nos conducen de *À bout de souffle* a *Pierrot le fou* (1965). Las páginas dedicadas a Godard en *L’Image-temps* (1985) son complejas y muy ilustrativas de otras nociones clave esbozadas en ese volumen, desde la apreciación inicial del automatismo cinematográfico, de la que el director es absolutamente consciente, hasta la idea deleuziana de *intersticio*.

Para Godard y Deleuze en cine lo importante viene de la confrontación de las imágenes, y el significado no depende de las imágenes mismas sino del intervalo, en un sentido casi vertoviano: “La fuerza de Godard no está sólo en utilizar este modo de construcción a lo largo de toda su obra (constructivismo [o deconstructivismo]), sino en convertirlo en un método sobre el cual el cine, al mismo tiempo que lo utiliza, debe interrogarse” (1984: 240). Es el método de la disociación o la diferenciación, que abre un nuevo potencial de significaciones:

El film cesa de ser “imágenes en cadena... una cadena ininterrumpida de imágenes, esclavas las unas de las otras”, y de la que somos esclavos. El método del ENTRE, “entre dos imágenes”, conjura a todo cine del Uno. El método del Y, “esto y después aquello”, conjura a todo cine del Ser = es. Entre dos acciones, entre dos afecciones, entre dos percepciones, entre dos imágenes visuales, entre dos imágenes sonoras, entre lo sonoro y

lo visual: hacer ver lo indiscernible, es decir la frontera. El todo sufre una mutación, porque ha dejado de ser el Uno-Ser para devenir el “y” constitutivo de las cosas, el entre-dos constitutivo de las imágenes (1984: 240-241).

Es esta una aproximación particular a la idea de intermedialidad: es el estudio del “entre-dos” de las imágenes instaurado a través del recurso a los cortes y las rupturas (la disonancia) que alejan al espectador de la posibilidad de un Todo coherente. Para Deleuze este despliegue de inconsistencias narrativas se pone en Godard al servicio de la reflexión (un *pensar-entre*), como sucede en tres momentos bien conocidos de sus películas: la danza de Angela en *Une Femme est une femme* (1961), “la película más alegre de Godard”, según Colin MacCabe (2005, 155); la escena de baile Madison en *Bande à part* (1964); o la del pinar en *Pierrot le fou*. En los tres casos se huye de cualquier rastro de categorización, porque Godard se reinventa cada vez, en una vuelta a empezar continua.

En el capítulo octavo, “Cinéma, corps et cerveau, pensée”, Deleuze vuelve las cosas a su lugar original (el origen del cine), el de la oposición entre este medio y las artes escénicas, al introducir la corporalidad, la cotidiana y la ceremonial, como una presencia que provoca, más que ninguna, la aparición del pensamiento cinematográfico. Y, con el cuerpo y el teatro, de nuevo, Brecht. Dice Deleuze:

Fue Brecht quien creó la noción de *gestus*, convirtiéndola en la esencia del teatro, irreductible a la intriga o al “tema”: para él, el *gestus* debe ser social, aunque reconozca que hay otras clases de *gestus*. Lo que llamamos *gestus* en general es el vínculo o el nudo de las actitudes entre sí, su coordinación recíproca, pero en cuanto no depende de una historia previa, de una intriga preexistente o de una imagen-acción. Por el contrario, el *gestus* es el desarrollo de las actitudes mismas y, con este carácter, opera una teatralización directa de los cuerpos, a menudo muy discreta, pues se efectúa independientemente de cualquier rol (Deleuze, 1984: 255).

Pasemos ahora de soslayo sobre la vertiente performativa de esta cita. El filósofo se está refiriendo aquí a la meditación brechtiana sobre la “música gestual”, en la que el *gestus* se describe como el único principio artístico relevante para establecer las relaciones sociales. Es ese un rasgo sin duda muy godardiano. Alain Bergala (2003: 99) hablaría de la belleza del gesto que descentra el cuadro, del gesto puro o en tránsito, del gesto revelador que define una fábula, la actitud corporal, la postura del actor, la mostración de cuerpos que se golpean, que ocupan espacios, que permanecen en silencio o hablan sin parar, que representan una obra de teatro (como en el cine de Jacques Rivette), que juegan a comportarse como delincuentes o intelectuales, esclavos o patronos, encadenando un gesto detrás del otro.

Y ahí introduce el mismo Deleuze el nombre de Glauber Rocha, al lado de Godard, en este caso como ejemplo de atención al cuerpo ceremonial y político. Continúa el filósofo:

[Rocha representa] el más grande cine “de agitación” que se haya hecho nunca: la agitación ya no emana de una toma de conciencia, sino que consiste en “poner todo en

trance”, el pueblo y sus amos, y la cámara misma, empujar todo a la aberración, para comunicar las violencias entre sí tanto como para hacer pasar el asunto privado a lo político, y el asunto político a lo privado (*Terra em transe* [1967]). De ahí el singular aspecto que asume en Rocha la crítica del mito: no se trata de analizar el mito para descubrir su sentido o su estructura arcaico, sino de referir el mito arcaico al estado de las pulsiones en una sociedad perfectamente actual, el hambre, la sed, la sexualidad, la potencia, la muerte, la adoración (Deleuze, 1984: 289-290).

En un momento dado, quizás después de *La Chinoise* (1967), Godard y Rocha coincidieron en una idéntica predilección por los cuerpos disconformes y las voces *verborreicas* que se plantan en la pantalla como una manifestación de resistencia, asumiendo la esencia performativa del relato: “La fabulación no es un mito impersonal, pero tampoco es una ficción personal: es una palabra en acto, un acto de palabra por el cual el personaje no cesa de cruzar la frontera que separaría su asunto privado de la política, y ‘produce él mismo enunciados colectivos’” (Deleuze, 1984: 293). Dos elementos destacan de esta cita. Por una parte, la apelación a la performatividad como presentismo, proceso (y no resultado), exhibición directa de personas y acciones, intensificación o energía, producción no mediada de significados, y percibimos asimismo el interés por la ritualización de las maquinarias sociales... Gilberto Pérez lo ve así: “A Godard film gives the impression not of the complete but of the ongoing, a world in the process of taking place, a film in the process of being made” (1998: 337).

La performatividad no desdeña tampoco los procedimientos retóricos de persuadir a un espectador, de conmoverlo, de transformarlo, de ofrecerle percepciones nuevas sobre la realidad, y nos lleva a la necesidad de intervenir colectivamente (políticamente) sobre el mundo o de clarificar las posiciones ideológicas de grupos o de individuos que actúan en un marco histórico determinado. Pensemos en el principio y en el final de *La Chinoise*: ese rótulo inicial que nos habla de “un film en train de se faire” que se va llenando de monólogos; y esa conversación final entre Véronique (Anne Wiazemsky) y el filósofo casi proscrito Francis Jeanson (entre otras cosas, el prologuista de *Peau noire, masques blancs* [1952], de Frantz Fanon), en la que el asunto fundamental tiene que ver con las consecuencias colectivas y violentas de una acción política de orden descolonizadora. Los personajes se pasan el tiempo hablando o leyendo, sin más. Apenas hay acciones físicas. Uno de ellos, quizás el más coherente, interpretado, cómo no, por Léaud, es actor, y su defensa de Brecht es repetida a lo largo del filme. A los pocos minutos del comienzo, Guillaume describe ante las cámaras de Raoul Coutard (el rodaje le sirve casi de contraplano) una escena, que bien pudiera estar inspirada en la famosa “escena de la calle” brechtiana, en la que se enfrenta la existencia con la idea de rol teatral:

GUILLAUME (*Vacilando.*): Un actor, eh..., es difícil de decir. Sí, sí, sí, estoy de acuerdo. (*Ríe, embarazado.*) Eh, le voy a enseñar una cosa; eso le dará una idea de qué es el teatro. Los jóvenes estudiantes chinos (*Empieza a taparse la cabeza con una venda*) se habían manifestado ante la tumba de Stalin, en Moscú, y, naturalmente, los policías rusos les habían partido la cara y les habían aporreado, y al día siguiente, en señal de protesta, los estudiantes chinos se habían reunido en la Embajada de China y habían convocado a todos

los periodistas de la prensa occidental, gente como *Life* o *France Soir* o así (*Su rostro está enteramente cubierto*) y hubo un joven chino que llegó con el rostro (*Señala su propio rostro*) enteramente cubierto de vendajes y de esparadrapos, y se puso a gritar (*Muy fuerte*): “Miren lo que me han hecho, miren lo que tengo, miren lo que me han hecho esos cerdos de los revisionistas”. Entonces todos esos mosquitos de la prensa occidental se precipitaron a su alrededor y comenzaron a ametrallarle con sus *flashes*, mientras él iba quitándose las vendas (*Empieza a quitarse la venda*), y esperaban ver un rostro completamente deshecho, o cubierto de sangre [...]; y él se quitaba las vendas así, muy suavemente, mientras los otros le fotografiaban; y se las quitó, y en ese momento se dieron cuenta de que no tenía nada en absoluto en la cara. (*Se ha quitado toda la venda*). Entonces, naturalmente, los periodistas se pusieron a gritar: “Pero ¿qué les pasa a estos chinos, son todos unos fumistas; son todos unos comediantes; qué significa esto?”. Y nada, en absoluto, no habían comprendido nada en absoluto. (*Puntúa sus frases con gestos persuasivos*.) No, no habían comprendido que aquello era teatro. [...] Teatro de verdad, quiero decir una reflexión sobre la realidad, o algo así (*Foto de Brecht joven*) como Brecht, o bien..., o bien (*Grabado que representa a Shakespeare*) Shakespeare, ¿qué? (Godard, 1973: 338).

Con razón el nombre de Brecht se mantiene en la pizarra de la que son borrados, uno a uno, algunos de los referentes políticos o literarios de esa generación.

La Chinoise se concibe además como una “película de escenas”, a la manera del *teatro filmado* baziniano, en las que el interior del apartamento “burgués” se muestra como decorado teatral en *huis clos*, con las largas secuencias rodadas a través de las ventanas del balcón. El filme se compone de colores primarios, con muy pocos movimientos de cámara, estructurado en secuencias o cuadros autónomos, sin orden, de modo que una podría estar antes de la anterior, como se postulaba en el teatro épico de Brecht⁷.

Godard, ya lo sabemos, radicalizará sus posturas a finales de los 60 con su ingreso en el Grupo Dziga Vertov, e iniciará una actividad frenética en favor de un cine abiertamente político (por no hablar de su activismo omnipresente: participación en el asunto Langlois o en la brusca clausura del Festival de Cannes de 1968) y en contra del concepto de *autoría*, que sólo finalizará con *Tout va bien* (1972), codirigida aún con su compañero Jean-Pierre Gorin, pero protagonizada por dos vedettes absolutas, Jane Fonda e Yves Montand. Con todo, Brecht seguirá estando ahí. Gorin reconoce en una entrevista para *Le Monde* (27 de abril de 1972) sobre esta última película:

Es un film realista, pero no es ni un realismo crítico ni un realismo socialista (un valor burgués y un valor aburguesado); hemos buscado un nuevo realismo más próximo a las teorías brechtianas. Primero, no disimula sus condiciones reales de producción. Este es el propósito de la primera parte del film. Cuenta de golpe su realidad económica e ideológica, el peso de la ficción, y su función, y sus actores. Pues se trataba de construir

⁷ La película fue poco considerada por un sector de la crítica: “En su momento, se consideró ridícula. La política no es eso, no son esos personajes, esos estudiantes; esos estudiantes son burgueses, a qué vienen esas frases, es ridículo” (Godard, en Aidelman y de Lucas, 2010: 134). Godard se defenderá alegando el carácter etnográfico o documental del filme, al estilo de Jean Rouch, que “estudiaba un cierto tipo de personas que no conocía muy bien” (en Aidelman y de Lucas, 2010: 134).

una ficción que permitiera siempre su propio análisis y que remitiera al espectador a la realidad, aquella que proviene del film (en Font, 1976: 178).

Y más adelante continúa Gorin, en palabras que evocan el uso de la pantalla dividida, al estilo del Jacques Tati de *Playtime* (1967):

Porque el carácter explosivo del film consiste precisamente en estar constantemente más acá de lo que se ve cada día. Un trabajo de trivialización, de desciframiento, que permite una lectura distinta de esas imágenes, una audición distinta de esos sonidos. Nuestro realismo parte de la desrealización. Para mostrar una fábrica, mostramos el revés del decorado, el estudio. Es una manera de filmar para no atrapar al espectador en el juego: a veces salimos de la escena y mostramos que la escena es una escena. Eso permite revelar el conjunto de contradicciones simultáneamente, en lugar de mostrar las figuraciones de cada conflicto una tras otra (en Font, 1976: 180).

Brecht suscribiría estas palabras como parte de su programa anti-aristotélico, con su insistencia en los conceptos de *desautomatización* y de *distanciamiento* o en la ruptura constante de la ficción y del ilusionismo teatral⁸.

4. CINE DEL SIGNIFICANTE

Al hablar de cine brechtiano (con un corpus un tanto corto: Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, Peter Watkins y Lars von Trier)⁹, Nenad Jovanovic (2017) recorre los conceptos básicos que entran en juego. La idea de montaje que articula la posibilidad de un arte dialéctico, el que pone en marcha un proceso de razonamiento en busca de la verdad y el (re-) conocimiento a través de estrategias de desfamiliarización. Jovanovic apela de nuevo al esquema de las “Notas a *Mahagonny*” (1930) (en Willett, 1964: 37):

⁸ Las referencias a Brecht no desaparecen en filmes posteriores. En *Allemagne année 90 neuf zero* (1991) Lemmy Caution (Eddie Constantine) se encuentra con unos jóvenes que. Acostados en el suelo, citan a Brecht, y comenta no sin ironía: “À mon avis, monsieur le conte, on peut pas mettre en scène Brecht comme cela”. En la parte 1B de *Histoire(s) du cinema* (1998), Godard recoge versos del alemán (“de qui dépend que l’oppression disparaisse? de nous! / de qui dépend que l’oppression demeure? de nous!”). En 2A Godard alude a una frase de Brecht (“j’examine avec soin mon plan, il est irréalisable”). Se mencionan también los célebres versos de las *Elegías de Hollywood* (1942): “muy alegre del lado de los vendedores / grabé esta frase de Brecht / y le pedí a Fritz Lang / que se la dijera a Brigitte Bardot / y llamé al filme el desprecio” (Godard, 2007: 83). Rocha también es mencionado con una reproducción de su imagen en *Vent d’Est*.

⁹ ¿Por qué no Rainer W. Fassbinder, Yvonne Rainer, Dusan Makavejev, Ruy Guerra, Manoel de Oliveira o incluso Joaquim Jordá? La nómina es considerablemente ampliada por Angelos Koutsourakis (2020), de Konrad Wolf (*Goya*, 1971) a Paolo y Vittorio Taviani (*Allonsanfàn*, 1974); de Theo Angelopoulos (*O Θίασος* [*El viaje de los comediantes*], 1975) a Thomas Heise (*Material*, 2009), Joshua Oppenheimer y Christine Cynn (*The Act of Killing*, 2012) o, en una vertiente cercana también a Artaud, Peter Brook (*Marat / Sade*, 1967).

Dramatic Theater	Epic Theater
Plot	narrative
implicates the spectator in a stage situation	turns the spectator into an observer, but
wears down his capacity for action	arouses his capacity for action
provides him with sensations	forces him to take decisions
Experience	picture of the world
the spectator is involved in something	he is made to face something
Suggestion	distance
instinctive feelings are preserved	brought to the point of recognition
the spectator is in the thick of it,	the spectator stands outside, studies
the human being is taken for granted	the human being is the object of the inquiry
he is unalterable	he is alterable and able to alter
eyes on the finish	eyes on the course
one scene makes another	each scene for itself
Growth	montage
linear development	in curves
evolutionary determinism	jumps
man as a fixed point	man as a process
thought determines being	social being determines thought
Feeling	reason

En la columna derecha está la tensión entre la aparición de un actor y la mostración de su personaje; la inclusión de una serie de imágenes autónomas en la pantalla o la introducción de mecanismos interruptivos que se alejan de la naturaleza “culinaria” del teatro burgués. Póngase en esa columna, además, los conceptos de *parataxis* o los célebres *Verfremdungseffekt* como rasgos de ese teatro épico desplegados para alcanzar la reflexión crítica del espectador.

El cine de la ilusión se asienta en la penetración psicológica en el personaje; en una estructura orgánica y cerrada; en la ética conservadora del héroe (ubicado en el horizonte de un destino benefactor y optimista); en la transparencia narrativa que borra cualquier huella enunciativa y que favorece el ejercicio de la catarsis. En el extremo opuesto, el teatro y el cine que enseñan la *maquinaria* y se reconocen como artefactos, de modo que se cuestionan los medios de expresión o se llama la atención sobre el significante (Walsh, 1976: 14-15). Como Brecht antes que él, en términos de Barthes, Godard desarrolló un “cine del significante”, comprendiendo muy pronto que el hecho cinematográfico debía tratarse en términos cognitivos (*científicos*, diría Brecht) y no tanto emocionales, creando un “sistema intelectual de significantes” ajustado a “la libertad que tienen los hombres de hacer significar las cosas” (1967: 355). El cine de Godard, como el de Rocha, cuestiona la relación entre el significante y el significado como fundamento de la ilusión filmica y por ello no se cansa de mostrar los medios de representación, los constituyentes del drama, las bambalinas, lo que siempre permanece oculto (Pérez, 1998: 341).

Es bien conocido cómo Peter Wollen, en un trabajo sobre *Vent d'Est*, trasladó este esquema brechtiano a su concepto de *contra-cine*, que se corresponde con la columna de la derecha (Wollen, 2002: 74):

Narrative transitivity	Narrative intransitivity
Identification	Estrangement
Transparency	Foregrounding
Single diegesis	Multiple diegesis
Closure	Aperture
Pleasure	Unpleasure
Fiction	Reality

El *contra-cine* de Godard rechazaba una causalidad en la que cada unidad de acción viene provocada por la anterior, en beneficio de la interrupción, la digresión o una temporalidad aleatoria o modular. La empatía supone una conexión emocional con un personaje, frente a la interpelación directa al público o la presencia de personajes divididos entre la ficción y la realidad; la introducción de un comentario, al estilo de las piezas brechtianas; o la intromisión de voces y personajes procedentes de la realidad¹⁰.

El cine de Godard prefería mostrar las convenciones de lo cinematográfico, subrayar las condiciones de producción. El mundo unitario dejaba paso a la heterogeneidad que cortocircuita los canales comunicativos o que los lleva a procesos de intertextualidad abiertos, en un infinito proceso de cleptomanía cultural (Pérez, 1998: 281-282). El entretenimiento como valor primordial de una sociedad de consumo se sustituye por una provocación que aspira a transformar de algún modo al espectador. Los actores no representan su papel, sino que se quitan la máscara y se descubren como personas de la vida real, porque interesa deshacer la ecuación FICCIÓN = ACTUAR = MENTIR = ENGAÑAR = ILUSIÓN = MISTIFICACIÓN = IDEOLOGÍA. Véase el comienzo de *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967), con el desdoblamiento explícito de Marina Vlady entre actriz y personaje (el ama de casa Juliette), con esa voz susurrante que dialoga con ella (la del propio Godard), y con la mención de Brecht:

COMENTARIO 1: El diecinueve de agosto, un decreto relativo a la organización de los servicios del Estado en la región parisina era publicado por el “Boletín oficial”. [...] *Primer plano de Juliette-Marina Vlady a contraluz. Parece estar en el balcón de su apartamento (situado en medio de un gran bloque). A su izquierda, al fondo, un edificio.*

¹⁰ No podemos referirnos ahora a los recursos godardianos de manipulación de puntos de vista y superposición de voces narrativas, en primera o en tercera persona, monologantes o susurrantes, *over* u *off*, acústicas o visibilizadas, autoriales o internas, digresivas o pertinentes, casi siempre en una deriva autorreflexiva y metaléptica. En este sentido resulta aún imprescindible el capítulo dedicado a Godard por Susan Sontag en *Estilos radicales* (1985). Ferrater Mora (1986: 66-67) recordaba cómo, desde otro punto de vista, este rasgo y otros muchos de filiación supuestamente brechtiana se convirtieron en “trucos manieristas” godardianos: la improvisación de los actores, la reproducción de fotos o fotogramas, los movimientos de cámara gratuitos, la interrupción repentina de la música, los guiños a la cámara...

COMENTARIO 2: Ella es Marina Vlady. Es actriz. Lleva un jersey azul-gris con dos rayas amarillas. Es de origen ruso. Su cabello es castaño oscuro o marrón claro. No lo sé exactamente.

Marina se levanta un mechón de pelo, mira hacia la cámara, luego baja los ojos.

MARINA: Sí, hablando como citando la verdad. Era el padre Brecht quien decía eso. Que los actores deben citar (Godard, 1973: 258-259).

Considérese en función de lo anterior la apelación final al público, de filiación muy brechtiana, que cierra *Vent d'Est*: “Osar rebelarse. Aquí, por ti, ahora es luchar en dos frentes. Contra la burguesía. Contra las eternas mentiras de los espectadores” (en Font, 1976, 63). O el juego narrativo con las voces de Godard y Gorin, a veces ficcionalizadas como los personajes homónimos de *Vladimir et Rosa* (1970).

Dentro de ese sistema intelectual y distanciador, los actores miran a la cámara y se dirigen al público para sacarlo de su posición pasiva e implicarlo ideológicamente (también irónicamente, en muchos casos) en el relato, o para invitarlo a la reflexión. En términos de Pascal Bonitzer (1977), Godard se mueve entre el *regard caché* y el *contre-regard* absolutamente exhibicionista. Pero este juego puede ir mucho más allá, añadiendo la representación de lo profilmico, con el *fuera de campo* e incluso, más allá, con el funcionamiento de un espacio de rodaje (el espacio de los que filman), como en *La Chinoise*. Godard hipervisibiliza, metalépticamente, el espacio de la enunciación, no del enunciado, con un formato entrevista que ya había ensayado en *Masculin féminin* (1966). Es, tal y como lo definieron André Gaudreault y François Jost desde la narratología, “el fuera-de-campo real del rodaje como lugar de origen del discurso” (1995: 80), el lugar del Gran Imaginador. Y aún está el espacio “difícilmente localizable [...] que emana del sonido, particularmente en forma de música o de comentario de la voz en off”, y que “desvela a la vez el enunciado mediante las informaciones específicas que vehicula y la enunciación en la medida en que estas informaciones emanan de un lugar que no es el de la propia diégesis” (Gardies, en Gaudreault y Jost, 1995: 81), como en *Passion* (1982), la obra maestra de Godard según el que es, seguramente, su mejor crítico, Colin McCabe (2005: 200).

5. TEATRALIDAD EN TRANCE Y DECOLONIALIDAD: EL TERCER ESPACIO DE GLAUBER ROCHA

En una de las películas del periodo Dziga Vertov, la ya citada *Vent d'Est* (1970), una especie de meta-rodaje de un *western*, Glauber Rocha interpretará un pequeño papel. El brasileño aparece en un cruce de caminos, como un “Cristo revolucionario” (Oubiña, 2019: s. p.), recitando versos de la canción “Divino maravilloso”, de Caetano Veloso y Gilberto Gil (“É preciso estar atento e forte / não temos tempo de temer a morte”), no por azar líderes del movimiento decolonizador y radicalmente intermedial llamado *Tropicalismo*. Una mujer embarazada, cargada con una cámara de 16 milímetros, se acerca y le pregunta por dónde se llega al cine político. Rocha le describe uno de los

caminos como el del *cine del Tercer mundo*, “peligroso, divino y maravilloso”. La mujer lo sigue sin convicción. La voz en off destaca las contradicciones de esa apuesta y la mujer decide ir en la otra dirección.

Godard parece alejarse en esa secuencia de la vía política de Rocha, y éste no tardaría en cuestionar pronto a aquél:

Godard afirma que, en Brasil, nos encontramos en una situación ideal para hacer un cine revolucionario y que, en vez de eso, hacemos todavía un cine revisionista, es decir, dando importancia al drama, al desarrollo del espectáculo. En su concepción, existe hoy un cine para cuatro mil personas, de militante a militante. Yo entiendo a Godard. Un cineasta europeo, francés, es lógico que se plantee el problema de destruir el cine. Pero nosotros no podemos destruir aquello que no existe. Y colocar el problema en estos términos es sectario y, por lo tanto, errado (2004: 152; cit. en Oubiña, 2019: s. p.).

Para Rocha, *Vent d’Est* fue en cierto modo un filme inútil como cine de autor, a pesar de “su desesperada belleza que nace, transparente, de una inteligencia cansada de poesía”, cuestionando a su director, antes citado al lado de Bernardo Bertolucci y el Jean-Marie Straub de *Le Gai savoir* (1968).

Inicialmente, el cineasta francés era para Rocha el autor más sobresaliente desde Sergei Eisenstein, pero el brasileño no tardó en descubrir que la *política de los autores* (entendida, a la manera baziniana, como un cierto personalismo estético) no funcionaba para el contexto latinoamericano: en Brasil había que instaurar un sistema de autoproducción “anti-Hollywood” y producir “filmes baratos, explosivos, bárbaros, radicais, antinaturalistas e polêmicos”, “um cinema épico e didático”, porque a “épica é revolução” (Rocha, 1967: 53). La tercera vía propuesta por Rocha está ajustada a su propio contexto: “O cineasta não pode ser considerado o artista isolado como o poeta ou o pintor. O cineasta deve ser um técnico, um economista, um publicista, um distribuidor, um exibidor, um crítico, um espectador e um polemista. O cineasta deve ser um homem de ação, física ou intelectualmente preparado para a luta” (Rocha, 2004: 103). Ese ideario es el que el brasileño sostiene en su manifiesto “Eztetyka da fome” (1965). Si Godard manifiesta una actitud intelectual y modernista, Rocha escribe: “La revolución es la *anti-razón*, lo imprevisto que explota en el centro de la razón dominante. Por eso el arma más poderosa del revolucionario es ese ‘irracionalismo liberador’” (Rocha, 2004: 103). Por eso su cine se adentra en lo irreal, lo surreal, lo vehemente, como discípulo reconocido de Luis Buñuel.

El programa de Rocha apuntaba sin duda a la configuración de lo que Homi K. Bhabha (1994) denominaría *Tercer espacio*, un *entrelugar* que deconstruye el binarismo entre el sujeto y el Otro, entre el colonizador y el colonizado, entre el Este y el Oeste. Estamos ante una construcción narrativa que pone de relieve la hibridación entre distintas tradiciones y la emergencia de una negociación de las diferencias (y las identidades), en este caso entre el *autorismo* godardiano y las necesidades expresivas (originarias, étnicas o populares) del contexto brasileño. Se trata de instaurar una liminalidad cultural que, como encuentro de lo diverso, se interroga sobre el sujeto (neo-) colonial desde

posiciones fronterizas, abiertas y dialógicas. Ahí se descubren, por ejemplo, las raíces de su concepto de *trance*, el delirio, el momento privilegiado, el instante de la crisis, de la transición, del pasaje o de la transformación; un estado de convulsión que quiere promover el nacimiento de un cine futuro. Y por la idea de *trance* entramos en el terreno de Antonin Artaud, uno de los autores más influyentes en la escena teatral brasileira de los 60:

O teatro pós-Brecht se radicalizou no maio francês e transcendeu no Woodstock americano de 69. [...] A ritualística corporal liberada pelo Living (Theatre), o radicalismo épico do diálogo emitido por Brecht, a língua expressionista de Grotowski, o tribunal-hospício de Peter Brook, a mágica científica de Strehler, a liberação de José Celso Martinez, a explosão atômica. O teatro será arquitetura audiovisual em movimento coletivo, estação de embarque para outros universos. (...) O teatro antropológico, caminho dos anos 70, produz o máximo de verdade no mínimo de tempo. O ator é corpo e voz, que materializam o inconsciente coletivo, e por isto ele deve ser esportista, dançarino, orador, cantor, instrumentista, mago, palhaço e outras figuras retóricas (Rocha, 1981: 231).

Rocha quiso transformar al espectador suscitando en él una actitud crítica: de ahí que sus actores se manifiesten a veces como tales; de ahí también las continuas discordancias narrativas, la presencia de narradores o coros, o el contraste entre la palabra (narrativa) y la acción, la preponderancia absoluta del plano-secuencia, la abundancia de canciones y coreografías (desordenadas u orgiásticas); o la mezcla de una palabra agresiva, gritada, brutal con otra puramente lírica (Gardies, 1974: 15, 81, 89). Se trata de un cine performativo que, desde el experimentalismo de *Câncer* (1972) hasta la teatralidad poética y barroca de *Terra em transe* (1967), Rocha pudo haber heredado de sus primeras experiencias teatrales en Bahía, recitando para el público poemas conocidos (muchas de las secuencias de *Terra em transe* son como himnos que a veces se lanzan mirando directamente a la cámara).

Otros filmes de Rocha se asientan en una dirección aún más experimental, pero el lado teatral sobrevuela siempre sus creaciones. *Câncer*, en palabras de su director, “no tiene historia, son tres personajes dentro de una acción violenta” (en Torres, 1976: 35) que tensiona la duración improvisada del plano-secuencia hasta el máximo, como en el teatro: “El cine tiene que llevar mucho teatro dentro; ese es mi punto de vista, no pretendo que sea una teoría. Es una experiencia mía, utilizo teatro dentro de mis films deliberadamente” (en Torres, 1976: 35).

Para Rocha el cine debe conducir al hombre a una mejor conciencia de sí mismo y a la acción social, ya lo hemos dicho. En él podemos encontrar la misma experimentación godardiana sobre la duración del plano o sobre la relación entre los diferentes espacios fílmicos; la misma atracción por lo metaléptico y por lo performativo, desde ese filme maldito, *Câncer*, rodado con sonido directo en 16 milímetros, pero montada cuatro años más tarde, hasta sus intervenciones en el programa de televisión *Abertura*, entre febrero de 1979 y julio de 1980. En *Câncer*, como ha señalado, el espectador era obligado a asistir

a acciones violentas que no seguían ninguna lógica. Rocha tenía clara su filiación: “Claro, Godard também está fazendo, assim como o cinema underground americano. Mas a experiência era nova para mim, não nova para o cinema, porque já se fez tudo»” (cit. en Mota, 2001: 54). El filme se compone de planos-secuencia larguísimos “que [...] só acabavam mesmo porque o magazine de negativos ficava vazio ou porque os atores non tinham máis assunto para improvisar” (cit. en Mota, 2001: 54). Así, Rocha pretendía abordar, en sus propias palabras, la “quase eliminação da montagem, enquanto existisse uma ação verbal e psicológica constante dentro da mesma tomada” (cit. en Mota, 2001: 52). Por supuesto, el brasileño tenía clara su posición geopolítica (desde dónde hacía su cine): si Godard pretendía destruir el cine, en Brasil debía buscarse un arte de resistencia ante las prácticas colonialistas. Rocha evolucionó, además, en *Di Cavalcanti* (1977) y *A idade da terra* (1980), hacia la instauración del por él llamado *montaje nuclear*, en donde la imagen se carga de todo tipo de información y las palabras se lanzan al espectador, para alcanzar la máxima potencia expresiva e intelectual, con un uso de una sucesión de planos vertiginosa, en discontinuidad, que se vuelve incluso muy excéntrica en la elección del ángulo (Rocha, 1981: 229; Avellar, 2002: 128).

A idade da terra se concibió como un filme-proceso que disuelve el lenguaje cinematográfico, en un acto que remite a su otro manifiesto, “Eztetyka do sonho” (1971), a través del recurso a la improvisación (con interrupciones o repeticiones sin corte de la misma escena, a veces casi hasta el ridículo) o a la inclusión de acontecimientos que suceden entre bastidores, como cuando, a las dos horas de película, el actor que interpreta a John Brahms es atendido tras un accidente por el equipo, en presencia de Rocha:

MURÍCIO DO VALLE: Ai, meu Deus!... Puta que o pariu! Eu ia pedir pra ver se há pedra com inscrição... Puta que o pariu!... Está passando, está passando, está passando...

ANA MARIA MAGALHÃES: Meus anéis não machucaram teu rosto?

MURÍCIO DO VALLE: Eu bati com a ponta do pé. Mas que negócio incrível! Parece até frescura, caralho! Puta que o pariu! Me dá um pouquinho de água aí, por favor... É bom sujo assim. Não é?... Ok, Glauber, desculpa.

GLAUBER ROCHA (off): Se abaixa aí, Ana (A ENCENAÇÃO RECOMEÇA) (Rocha, 1985: 460).

La voz de Rocha no está ni mucho menos ausente, como cuando vincula el rodaje de *A idade* con la inspiración de *El Evangelio según San Mateo* (1964). La desintegración del discurso se acompaña de un ritmo caótico en el que la cámara se permite un movimiento libre e injustificado, gratuito en muchas ocasiones, que quiere envolver al espectador en su imprevisibilidad, en una sensación de vértigo, sobre todo en la secuencia del Carnaval: “De uma sequência a outra, o filme faz uma curva, toma uma nova direção, tem outras cores, outro movimento de cena, toda uma nova percepção é demandada ao olhar, para se habituar às novas formas que se abrem. O espectador segue trabalhando” (Araújo Lima, 2016). La fragmentación es también espacial e incluso geográfica, pues Brasil se muestra así como un país descompuesto en trozos imposibles de pegar.

Temáticamente, las secuencias abordan la necesidad de un cine propio del Tercer mundo: el imperialismo, la negritud, el militarismo, la violencia urbana, el papel subalterno de las mujeres... (Rocha, 2004: 497-498). Como en el proyecto nunca realizado de filmar una película titulada *América Nuestra*, se trata de mostrar en secuencias “desintegradas”, épicas y violentas el proceso de destrucción y liberación de América Latina (Rocha, 1997: 292; Brandão y Pereira, 2015), que Rocha resume en una de sus intervenciones en *voice-over* para *A idade da terra*:

Os povos subdesenvolvidos estão na base da pirâmide. Não podem fazer nada. Todos buscam a paz. Todos devem buscar a paz. Existirá uma síntese dialética entre o capitalismo e o socialismo. [...] Estou certo disso. E no Terceiro Mundo seria o nascimento da nova, da verdadeira democracia. A democracia não é socialista, não é comunista nem capitalista. A democracia não tem adjetivos. A democracia é o reinado do povo. A de-mo-cra-cia é o desreinado do povo. Sabemos todos que morremos de fome nos terceiros mundos. Sabemos todas das crianças pobres, dos velhos abandonados, dos loucos famintos. Tanta miséria, tanta feiura, tanta desgraça. Sabemos todos disso. É necessária uma revolução econômica, social, tecnológica, cultural, espiritual, sexual a fim de que as pessoas possam realmente viver o prazer (Rocha, 1985: 463).

En general, la conciencia geopolítica de Rocha se asienta en una poética en continua mutación, inestable, una práctica creadora que se enfrenta a la “antropofagia”, por utilizar un término bien conocido del manifiesto de Oswald de Andrade (1928), que caracteriza la política latinoamericana, todavía en guerra anticolonial en muchos frentes¹¹. *Der leone have sept cabeças* (1970) es epítome para muchos de la propuesta teatralizadora de Rocha, conjugada con la perspectiva anticolonialista expresada en sucesivos manifiestos, publicados en los *Cahiers du cinéma* desde 1967 (Rocha, 2004: 101-109). Los personajes son aquí puramente arquetipos míticos, cargados de ideología, como Pablo, representación de “um guerrilheiro latino-americano que vai prestar sua colaboração à revolução africana, porque tem noção da revolução tricontinental” (Teixeira Gomes, 1997: 606), practicada por el Che Guevara; como Zumbi, el rebelde negro que encarna los valores del pueblo; o como Marlene, la mujer europea rubia, que se presenta como la parte más obscena y seductora del imperialismo. El teatro político de Brecht se refleja en continuos monólogos o apartes, de clara naturaleza antipsicologicista y en el uso de un montaje dialéctico al servicio de lo didáctico, que se acompaña de técnicas que evocan los trabajos de Jean Rouch, por ejemplo en la grabación directa del sonido. El filme no cuenta una historia, sino que prefiere constituirse en una sucesión de episodios en oposición, ya desde una primera secuencia de sexo agresivo y grotesco en contraste con la voz en off del Predicador (Jean-Pierre Léaud), cuya figura profética queda enmarcada

¹¹ “La *antropofagia*, como teoría de la cultura híbrida, propugna una serie de tesis que desestabilizan tanto al nacionalismo que niega lo ajeno como al cosmopolitismo que intenta diluir el problema de la recepción en un pretendido universalismo siempre dado: [...]. La cuestión del arte es la cuestión de la violencia, porque la violencia es el ‘punto de partida para que el colonizador comprenda la existencia del colonizado’” (Svetko, 2014: 127; Goddard, 2009).

por las risas de los habitantes de la tribu. Los personajes miran a la cámara, como en la primera intervención de Zumbi:

Há dois mil anos, leões e leopardos corriam livres pela floresta. Há dois mil anos, os Deuses viviam livres nos céus e nos mares. Há quinhentos anos vieram os brancos que, com armas de fogo, massacraram leões e leopardos, com armas de fogo incendiaram o céu e a terra e os deuses. Os brancos levaram nossos Reis e nosso povo a trabalhar como escravos nas novas terras da América. Os Deuses partiram, com os Reis e com o povo. [...] Porém, um dia nossos Deuses se revelaram e o povo pegou as armas para reconquistar sua liberdade. Nosso povo e os Deuses lutam há trezentos anos contra os brancos, que não deixam de dizimá-los com uma barbárie sem precedentes. Mas os brancos não conseguirão matar-me, a mim, Zumbi que reencarno os chefes assassinos. Esta lança partirá a terra em duas. De um lado estarão os carnicheiros, do outro, toda a África, livre. Aqui, como em todo lugar, todo negro levará um pouco da África. Porém agora já não enfrentaremos as armas dos brancos com lanças e magia. Contra o ódio, o ódio, contra o fogo, o fogo.

Zumbi acaba formando el símbolo de la cruz con una lanza y una metralleta, el símbolo de la nueva lucha política emprendida en África. *Der leone have sept cabeças* (el título recoge palabras de cinco lenguas) es una película que se mueve entre lo simbólico y lo ideológicamente explícito: véase la discusión política, casi de raíz fanoniana, de los distintos militantes negros, sobre la cuestión elemental de la violencia descolonizadora como parte del proceso político, que Samba resume de este modo para el espectador:

Nós compreendemos e todos sabem. No começo, eles usaram o cristianismo para atrelar nosso país ao carro da escravidão. Por quê? Porque erramos em dar a mão ao inimigo. Ao estrangeiro que chegou, demos de comer, de beber. Ao que se julga, nós éramos considerados uma espécie de primitivos, criancinhas que nada mais tinham a fazer além de sorrir aos que vinham saquear nosso povo. Mas a experiência mostrou serem eles os verdadeiros selvagens porque empregaram todos os meios de repressão que já existiram para nos espoliar.

En este contexto, el proceso decolonizador solo puede darse en términos de violencia universal, como subrayaba Fanon (1983), y el individuo se caracteriza por estar expuesto a toda clase de “asesinatos cotidianos”.

En un ámbito general, la figura del espectador es objeto (siempre en términos de deseo idealizador, no lo olvidemos) de movilización desde una impronta épica, tal y como señalaba Barthélemy Amengual: “Glauber está portanto de acordo com a maiêutica eisensteineana, com seu projeto de manipular o espectador, com sua preocupação de ‘engravidá-lo’ com uma verdade prefixada” (en Gerber, 1977: 112-113). A esos aspectos, que por momentos esconden una concepción política del pueblo ingenua o paternalista, aún podrían añadirse otros, como lo alegórico, lo carnavalesco y dialógico (la presencia de la literatura popular y de cordel), lo shakesperiano o, por supuesto, lo decolonial.

Si, desde filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), Rocha se acogió al sustrato mítico para dar rienda suelta a una violencia aparentemente externa, en escenas de carnicería y masacre que retratan una sociedad entera, y acepta la miseria como condición del individuo que habita el Sertão, su trayectoria incluyó además el rechazo de la técnica y la estética propias del cine occidental. La violencia como espectáculo, sin finalidad, se muestra entonces, en una forma no necesariamente narrativa, como arma revolucionaria en contra del colonizador, en la plasmación del que Deleuze consideraba “el más grande cine de agitación jamás realizado”.

En cierto modo, en el contexto de un tercer espacio, Rocha se ajustaba a una revisión de la historia latinoamericana desde parámetros decoloniales: por un lado, denuncia la naturaleza violenta de la intervención imperialista y de las prácticas neoliberales; por otra, intenta dar respuesta a la brutalidad sistemática de la contemporaneidad brasileña (Brasil como un pluriverso que, como realidad multipolar, excede sus límites geográficos y nacionales), y por extensión de la de toda América, Asia y África. Su pensamiento *situado* (y *local*), crecientemente “desoccidentalizado”, procura separarse de la “colonialidad del conocimiento” y del poder que desde los 90 han desvelado los estudios de Aníbal Quijano (1992), Boaventura de Sousa Santos y Maria Paula Meneses, eds. (2014) o Diana Taylor (2020), entre otros, para quienes es una tarea urgente desvelar las tecnologías biopolíticas coloniales, la “monocultura” eurocéntrica (la matriz colonial) insensible a las condiciones de racialización, exclusión y marginación de los pueblos no europeos. El *Cinema novo* y el *Nuevo cine latinoamericano* (Martin, 1997) se configuran también como un proyecto decolonial. A medida que presta cada vez más atención a las circunstancias políticas particulares de los países “tercermundistas” o “subdesarrollados”, Rocha se va alejando del modelo brechtiano-godardiano (en definitiva, europeo y “domesticador”) para acercarse a la idea de un cine “imperfecto” y subversivo en el que el caos y la violencia, también lingüística y cinematográfica, quieren ser armas de transformación y resistencia: “el arte no solo revela la herida colonial, sino que puede contribuir a su sanación” (Mignolo, 2015: 16). Para ello, Rocha hubo de “desaprender” su forma de hacer cine, volviéndola cada vez más radical, esto es, volviéndola en cierto modo *no-cine*¹².

6. CONCLUSIONES (CIERRE Y APERTURA): STRAUB Y HUILLET

En el estudio de las relaciones entre Brecht, Godard y Rocha podríamos invitar a un *quartum comparationis*. Me refiero a la pareja Jean-Marie Straub-Danièle Huillet (Pereira da Costa, 2016). Su influencia en Godard y Rocha, anclada de nuevo en la figura de

¹² Tomando como punto de partida la idea de cine imperfecto (García Espinosa, 1979) como vehículo de expresión ética de lo invisible y lo excluido, William Brown define así ese no-cine: “[It] conveys entanglement, then, but it also demonstrates and respects the otherness and the difference of the world, and otherness and difference more generally. For, while entanglement suggests witness, non-cinema does not separate itself from or exclude that which does not conform to its worldview. Rather, it includes but does not via homogenization destroy difference. Entangled and ethical, non-cinema involves becoming wise about others, or becoming otherwise” (2018: 3).

Brecht, de quien la pareja adaptó dos textos, *Lecciones de historia* (1972, basado en *Los negocios de Julio César*) y *Antígona* (1991, a partir de la puesta en escena que Brecht realizó de la obra de Sófocles), es indiscutible. El cine de Straub y Huillet es un arte del presente, quizás de un presente urgente que dialoga con la necesidad de la Historia; su discurso es poderosamente resistente como desvelamiento de los procesos de representación ideológica propios del cine clásico, basados en las ideas de invisibilidad enunciativa y transparencia. Esta resistencia implica el alejamiento de la maraña de los discursos oficiales y, en términos cinematográficos, la disyunción de los elementos filmicos (la plétora, como señala René Gardies [1974] para Rocha) y la exacerbación de la naturaleza performativa de cada plano.

En un artículo escrito para el periódico *O Cruzeiro* (Río de Janeiro, 30 de marzo de 1968, el año de estreno del primer proyecto de largometraje de la pareja, *Crónica de Anna Magdalena Bach*), “O novo cinema no mundo”, incluido más tarde en su libro *O século do cinema* (1981), Rocha alude al concepto de *plano integral* (aplicado también a *Vidas secas* [1963], de Nelson Pereira dos Santos,) como recurso polifónico en el que se plantea la “irreconciliación” entre los elementos visuales y sonoros del plano (algo semejante a lo que Straub-Huillet llamarían *plano bioscópico*, insistiendo en su carácter performativo y presentista): “No cinema tradicional o plano (a cena) serve para narrar um estado psicológico através do encadeamento lógico, da técnica palavra puxa palavra. No cinema moderno o plano (a cena) não serve: *significa em si*. É a técnica de *uma idéia por plano, de um plano para cada ação*. O conflito de cada *plano integral* (cenografía, luz, gesto, ritmo, palavra, música, ruído) com outros *planos integrais* estabelece a dramaticidade” (Rocha, 1981: 344). Se espera así socavar el carácter espectacular del cine y el estatus de lo que Serge Daney llamaba el “espectador-dios, ese niño mimado” (2016: 58)¹³.

Los personajes inmóviles de Straub-Huillet muestran un apego incondicional a la palabra asociada a la tensión entre lo lírico y lo dramático (lo comunitario y lo agonístico o político, en términos de Jacques Rancière, 2016), entendiendo además que todo filme es “un presente perpetuo” que el espectador debe ayudar a construir. Del mismo modo, Rocha se apunta a esta inflación de lo oral en sus obras, como un medio de exacerbar una poética alejada de la industria y cercana a la reivindicación política de una liberación que nunca llegó a conocer.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AIDELMAN, N. Y LUCAS, G. DE, eds. (2010). *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*.

¹³ Para Thomas Elsaesser los filmes de Straub-Huillet “[are] inspired by what one might almost call ‘cinophobia’, a revulsion against the commercial film industry and its standard product, the fictional narrative film” (1989: 25). Fairfax (2012) ha conectado las ideas de la pareja con el pensamiento de Theodor W. Adorno: véase la consideración del 90% de los cineastas como “paracaidistas” o su caracterización de la industria cultural y cine comercial como “pornográficos”.

- Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Barcelona: Prodimag.
- ARAÚJO LIMA, É. O. DE (2016). “Caminhos e resistências de uma montagem nuclear”. En *Atas do V Encontro Anual da AIM*, S. Sampaio, F. Reis e G. Mota, s. p. Lisboa: AIM. Disponible en línea: <https://aim.org.pt/atas/indice/Atas-VEncontroAnualAIM-28.pdf> [07/02/2023].
- AVELLAR, J. C. (2002). *Glauber Rocha*. Madrid: Cátedra.
- BARTHES, R. (1967). *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.
- ____ (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós.
- BAZIN, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid: RIALP.
- BERGALA, A. (2003). *Nadie como Godard*. Barcelona: Paidós.
- BHABHA, H. K. (1994). *The Location of Culture*. New York: Routledge.
- BONITZER, P. (1977). “Les Deux regards”. *Cahiers du cinéma* 275, 40-46.
- BRANDÃO, Q. E PEREIRA, W. P. (2015). “A América Latina de Glauber Rocha: um projeto de integração latino-americana no filme *A idade da terra* (1980)”. *Faces da história* 2.1, 38-62.
- BRECHT, B. (1964). *Brecht on Theatre*, J. Willett (ed.). London: Methuen.
- BROWN, W. (2018). *Non-Cinema: Global Digital Film-making and the Multitude*. New York: Bloomsbury.
- COLLET, J.; DELAHAYE, M.; FIESCHI, J.-A.; LABARTHE, A. S. Y TAVERNIER, B. (2004). “Entrevista con Jean-Luc Godard”. En *La nouvelle vague: sus protagonistas*, AA. VV., 95-130. Barcelona: Paidós.
- DANEY, S. (2016). “Una moral de la percepción”. En *Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. Hacer la revolución es volver a colocar en su sitio cosas muy antiguas pero olvidadas*, M. Asín y C. González (eds.), 54-74. Madrid: Centro de Arte Museo Reina Sofía.
- DELEUZE, G. (1984). *Estudios sobre cine 2. La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.
- ELSAESSER, TH. (1989). *New German Cinema: A History*. London: Macmillan.
- FAIRFAX, D. (2012). “Straub / Huillet-Brecht-Benjamin-Adorno”. *Quarterly Review of Film and Video* 29, 34-49.
- FANON, F. (1983). *Los condenados de la Tierra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- FERRATER MORA, J. (1986). *Ventana al mundo*. Anthropos: Barcelona.
- FONT, R., ed. (1976). *Jean-Luc Godard y el Grupo Dziga-Vertov: un nuevo cine político. Guiones de Viento del Este, Pravda, Luchas en Italia, seguido de “Carta a Jane Fonda”*. Barcelona: Anagrama.
- GARCÍA ESPINOSA, J. (1979). “For an Imperfect Cinema”. *Jump Cut* 20, 24-26.
- GARDIES, R. (1974). *Glauber Rocha*. Paris: Seguers.
- GAUDREULT, A. Y JOST, F. (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- GERBER, R., ed. (1977). *Glauber Rocha*. São Paulo: Paz e Terra.
- GODARD, J.-L. (1973). *Cinco guiones*. Madrid: Alianza.

- ____ (2007). *Historia(s) del cine*. Buenos Aires: Caja Negra.
- GODDARD, J.-CH. (2009). "Deleuze et le cinéma politique de Glauber Rocha. Violence révolutionnaire et violence nomade". *Cités* 40, 87-96.
- GUNERATNE, A. Y DISSANAYAKE, W., eds. (2003). *Rethinking Third Cinema*. London: Routledge.
- JAMESON, F. (1998). *Brecht and Method*. New York: Verso.
- JOVANOVIC, N. (2017). *Brechtian Cinemas. Montage and Theatricality in Jean-Marie Straub and Danièle Huillet, Peter Watkins, and Lars von Trier*. New York: SUNY Press.
- KOUTSOURAKIS, A. (2013). *Politics as Form in Lars von Trier: A Post-Brechtian Reading*. London: Bloomsbury Academic.
- ____ (2018). *Rethinking Brechtian Film Theory and Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- LIAUDRAT-GUIGUES, S. Y LEUTRAT, J.-L. (1994). *Jean-Luc Godard*. Madrid: Cátedra.
- LYON, J. K. (1980). *Brecht in America*. Princeton: Princeton U.P.
- MACCABE, C. (2005). *Godard. Retrato de un artista a los sesenta*. Barcelona: Seix Barral.
- MARTIN, M. T. (1997). *New Latin American Cinema I. Theory, Practices and Transcontinental Articulations*. Detroit: Wayne State University Press.
- MIGNOLO, W. (2015). *Habitar la frontera: sentir y pensar la descolonialidad (Antología, 1999-2014)*. Ciudad Juárez: UACJ.
- MIGNOLO, W. Y WALSH, C. E. (2018). *On Decoloniality. Concepts, Analytics, Praxis*, Durham: Duke University Press.
- MOTA, R. (2001). *A épica eletrônica de Glauber Rocha. Um estudo sobre cinema e televisão*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- MULVEY, L. (2004). "El desprecio y su historia del cine: un tejido de citas". *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos* 18, 27-35. Disponible en línea: <https://revistaatalante.com/index.php/atalante/article/view/240> [07/06/2023].
- OUBIÑA, D. (2019). "El cine de la anti-razón. El debate entre Glauber Rocha y Jean-Luc Godard". *La Furia Humana* 33.6, 1-10. Se ha consultado la versión digital del repositorio institucional del CONICET, sin números de página: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/130043> [17/12/2022].
- PEREIRA DA COSTA JR., E. (2016). "Sob o signo do leão: encontros entre Glauber e Straub-Huillet". *Imagofagia*. 14, s. p. Disponible en línea: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/333> [03/12/2022].
- PÉREZ, G. (1998). *The Material Ghost: Films and Their Medium*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- PHILLIPS, J. (2008). "Glauber Rocha: Hunger and Garbage". En *Cinematic Thinking Philosophical Approaches to the New Cinema*, J. Phillips (ed.), 90-108. Stanford: Stanford University Press.
- PIERRE, S. (1996). *Glauber Rocha: Textos e entrevistas com Glauber Rocha*. Campinas,

- SP: Papyrus.
- QUIJANO, A. (1992). “Colonialidad y Modernidad / Racionalidad”. *Perú Indígena* 13, 11-20.
- RANCIÈRE, J. (2016). “La obra sensible (a propósito de *Obreros, campesinos*)”. En *Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. Hacer la revolución es volver a colocar en su sitio cosas muy antiguas pero olvidadas*, M. Asín y C. González (eds.), 76-90. Madrid: Centro de Arte Museo Reina Sofía.
- ROCHA, G. (1981). *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra / Embrafilme.
- ____ (1985). *Roteiros do Terceiro Mundo*. Rio de Janeiro: Alhambra / Embrafilme.
- ____ (1997). *Cartas ao mundo*, I. Bentes (ed.). Sao Paulo: Companhia das letras.
- ____ (2004). *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac & Naify.
- ____ (2011). *La revolución es una eztétyka. Por un cine tropicalista*. Buenos Aires: Caja Negra.
- ____ (2019). *Glauber Rocha: crítica esparsa (1957-1965)*. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado.
- ____ (2020). *On cinema*. London: I. B. Tauris.
- ____ (2021). *Révision critique du cinema brésilien*. Paris: L’Harmattan.
- SCHMID, M. (2019). *Intermedial Dialogues. The French New Wave and the Other Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- SONTAG, S. (1985). *Estilos radicales*. Barcelona: Muchnik.
- SOUSA SANTOS, B. DE Y MENESES, M. P., eds. (2014). *Epistemologías del Sur (Perspectivas)*. Madrid: Akal.
- SVETKO, F. (2014). “Glauber Rocha y el canibalismo”. *TOMA UNO* 3, 125-133.
- TAYLOR, D. (2020). *¡Presente!: the Politics of Presence*. Durham. Duke University Press.
- TEIXEIRA GOMES, J. C. (1997). *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- TORRES, A. M. (1970). *Glauber Rocha y Cabezas cortadas*. Barcelona: Anagrama.
- WALSH, M. (1981). *The Brechtian Aspect of Radical Cinema*. London: BFI.
- WAYNE, M. (2001). *Political Film: The Dialectics of Third Cinema*. London: Pluto Press.
- WOLLEN, P. (2002). “Godard and Counter Cinema: *Vent d’est*”. En *The European Cinema Reader*, C. Fowler (ed.), 74-82. London: Routledge.
- XAVIER, I. (1983). *Sertão mar. Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense.
- ____ (1997). *Allegories of Underdevelopment: Aesthetics and Politics in Modern Brazilian*. Minnesota: University of Minnesota.



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

Fecha de recepción: 01/02/2023

Fecha de aceptación: 12/06/2023

**DEL LABORATORIO AL ESCENARIO:
FICCIONES BOTÁNICAS DE ELENA CÓRDOBA**

FROM THE LAB TO THE STAGE:
ELENA CÓRDOBA'S *BOTANICAL FICTIONS*

Béatrice BOTTIN

Université de Pau et des Pays de l'Adour
beatrice.bottin@univ-pau.fr

Resumen: La ciencia ha permitido que los creadores puedan innovar la escenografía y la puesta en escena gracias al desarrollo de los medios luminotécnicos, del uso del vídeo, de la fotografía, entre otros. Los artistas exploran los distintos campos de la Ciencia para ponerlos al servicio del Arte e intentar descryptar el mundo y adentrarse en la naturaleza que les rodea. La fascinación por el cuerpo, la anatomía y las células caracteriza la obra de Elena Córdoba. En el ciclo *Ficciones botánicas*, emprende una exploración de la naturaleza y de sus vegetales para reflexionar sobre el comportamiento de la flora y del cuerpo humano y confrontarlos en el escenario.

Palabras clave: Elena Córdoba. Ficciones botánicas. Danza. Coreografía. Ciencia.

Abstract: Science has allowed creators to innovate in scenography and staging thanks to the development of lighting, the use of video, photography, etc. Artists explore the different fields of Science to put them at the service of Art and try to decrypt the world and enter the nature that surrounds them. The fascination for the body, anatomy and cells characterizes the work of Elena Córdoba. In the cycle *Botanical Fictions*, she undertook an exploration of nature and its plants to reflect on the behavior of the flora and the human body and confront them on stage.

Keywords: Elena Córdoba. *Botanical Fictions*. Dance. Choreography. Science.

1. INTRODUCCIÓN

En su primera acepción en el *Diccionario de la RAE*, la ciencia es un “Conjunto de conocimientos obtenidos mediante la observación y el razonamiento, sistemáticamente estructurados y de los que se deducen principios y leyes generales con capacidad predictiva y comprobables experimentalmente”. Las Artes escénicas y visuales podrían parecer bastante alejadas de esta área que se dedica a observar y experimentar, estudiar e

interpretar. En realidad, resultan ser disciplinas estrechamente vinculadas que casi funcionan de una manera similar. La única y la no menos relevante diferencia radica en el hecho de que las Artes expresan una visión sensible a través de emociones, sensaciones y percepciones sugestivas y cambiantes, en función del receptor. Antes de centrarnos en el proyecto creativo *Ficciones botánicas* de Elena Córdoba, tomaremos algunos ejemplos de artistas que han encontrado en la ciencia, así como en los científicos, una increíble fuente de inspiración. La creación teatral y coreográfica, así como la ciencia tienen varios puntos comunes a varios niveles. Parten de la observación experimental para generar pensamiento y conocimiento. A lo largo de la historia de las Artes escénicas y visuales, nos damos cuenta de que los creadores han ido insistiendo en el papel fundamental de la ciencia y de sus protagonistas para entender el ser humano y el mundo en el que evolucionan. Por supuesto, no se trata aquí de proponer una lista exhaustiva de las obras vinculadas con temáticas científicas sino de evocar el trabajo de algunos dramaturgos y artistas que han marcado la creación escénica y visual, dentro del teatro de vanguardia (Sánchez, 2007). Cabe citar primero, la magnífica obra de Bertolt Brecht (1990), *La vida de Galileo* (1939), que se centra en la vida del famoso científico para denunciar y poner de realce el eterno combate entre la verdad, lo científicamente probado, y el oscurantismo. Los avances científicos, así como la evolución de la creación escénica —tanto en el nivel técnico como dramático y escenográfico— y más particularmente las obras montadas en el siglo XXI, han confirmado la penetración de la ciencia en el campo teatral y coreográfico y las interrelaciones de sus respectivos universos para intentar seguir explorando la dimensión física del cuerpo, del espacio, de la imagen y del sonido y llevar a cabo una reflexión sobre el sentido de la vida y del mundo (Romera Castillo, ed., 2023; Gutiérrez Carbajo, 2018).

2. LA DANZA Y LA CIENCIA. LOS PRIMEROS PASOS DE LOÏE FULLER

Los avances científicos han permitido que los creadores puedan innovar la escenografía y la puesta en escena gracias al desarrollo de los medios luminotécnicos, del uso del vídeo, de la fotografía, etc. Los artistas exploran los distintos campos de la ciencia para ponerlos al servicio del Arte e intentar descifrar el mundo, desvelar los secretos de lo vivo, adentrarse en la naturaleza que les rodea.

Loïe Fuller fue una de las primeras coreógrafas-bailarinas en asociar la danza con la ciencia¹. En distintas ocasiones confesó su admiración hacia las teorías y los saberes de los científicos. Bailarina, coreógrafa, iluminadora, cineasta, no solo ejerció una peculiar influencia en los artistas e intelectuales de su época sino también en sus contemporáneos. Fue pionera en materia de utilización de la electricidad, la luminiscencia y en la concepción de la puesta en escena desde la caja negra. Se hizo famosa gracias a sus

¹ La bibliografía sobre la danza es muy amplia, por lo que traeré a colación los estudios, entre otros, de Quignard (2013), Agamben (2004), Lepeccki (2009), AA.VV. (2011), De Naverán y Écira (2013), Huesca (2015).

vaporosos trajes que giraban, su danza serpentina y ultravioleta, los armoniosos y novadores juegos de luces. Se convirtió en el icono de la *Belle Époque* y en un modelo para los creadores contemporáneos. A finales del siglo XIX, creó la danza serpentina que interpretó en varias obras inspiradas en la naturaleza y más particularmente en las flores, como, por ejemplo, *La danza de la rosa*, *La danza del lirio*, *El lirio del Nilo*, *La danza de las flores*. Unas creaciones que formaban parte de un ciclo que se dedicaba a una investigación sobre la luz, el movimiento y el espacio. Para ello, consultó a varios científicos, entre ellos Pierre Curie, y trasladó sus experimentos a sus propias coreografías. En el capítulo “La danza ultravioleta” de su autobiografía *Ma vie et la danse*, comentaba:

Poco tiempo antes de que falleciese, visité al profesor Curie en su laboratorio municipal de París para observar algunos experimentos que me interesaban. [...]

Para demostrarme la radiación y la importancia de los rayos de luz ultravioleta, el profesor Curie colocó un vaso transparente lleno de agua en la trayectoria del rayo. Ambos, el vaso y el agua, se iluminaron con una luz azul oscura.

Luego dejó caer en el agua unas partículas de polvo que descendieron lentamente, sin mezclarse, hacia el fondo del vaso; entonces pude ver cómo esas partículas de polvo no sólo conservaban su integridad, sino que, aunque estaban iluminadas, no lo estaban en color violeta, como se hubiera podido pensar.

Este experimento me impresionó sobremanera, ya que lo natural hubiera sido que la luz coloreada imprimiera su color en todo lo que tocaba o, de no ser así, que imprimiera otro color; por ejemplo, si el objeto fuese de color dorado, el color violeta debería transformarlo en un rojo vivo.

Naturalmente, si el objeto fuera blanco, lo atravesaría un rayo de luz violeta, de un precioso color violeta. Pero esas partículas de polvo, que parecían azufre, no experimentaron ningún cambio mientras se precipitaban hacia el fondo del vaso, atravesando los rayos violetas.

Inmediatamente pensé en cómo podría trasladar a un vestido las maravillosas propiedades de ese polvo, su fuerza y su resistencia, para poder mostrárselas al mundo.

Y le pedí al profesor Curie que me diese un poco de ese polvo, lo cual hizo.

Relatar aquí el laborioso trabajo que siguió, y para el que recurrí a la ayuda de los químicos más eruditos de nuestra época, carece de interés. Basta con decir que conseguí mi propósito.

Y para demostrar que se están proyectando rayos de luz ultravioleta sobre el vestido tengo un pañuelo que se va transformando de un color a otro mientras el vestido se resiste a cualquier cambio de color y permanece insensible a todos los rayos de luz.

Y éste es el motivo por el que, aunque el vestido no se torne nunca violeta, esta danza se llama “La danza ultravioleta” (Fuller, 2002: 173).

Loïe Fuller concibió un vestuario fabricado a partir de delicados velos y ligeras telas de seda en los cuales se fijaban largas varillas que le permitían agitarlos con frenesí y hacerlos girar alrededor de su cabeza y de su cuerpo. Orgánica y animal, se metamorfoseaba en una graciosa mariposa gigante de colores cambiantes, en una especie de serpiente. Se convertía en lirio, daba vida a los organismos animales y vegetales para acercarse a la esencia de la naturaleza. El repertorio de la creadora era un conjunto de innovaciones coreográficas y técnicas, una fuente de inspiración, un modelo para los

artistas y diseñadores del Arte Nuevo. Loïe Fuller pensaba que la simbiosis entre la danza, el teatro y la tecnología no solo era imprescindible sino casi natural. Experimentó las nuevas técnicas de iluminación, explotó los efectos de colores en el escenario. Fue la primera creadora en imaginar coreografías en un espacio oscuro y vacío para que el escenario de la danza moderna se hiciera más abstracto y favoreciera así la construcción de un lugar a la vez singular y universal, con el fin de alcanzar la armonía en el movimiento y la identificación con los elementos naturales. Se trataba de llamar la atención del espectador en la interpretación, en los efectos luminosos que diseñaban espacios de ensueño y reflexión utilizando los avances tecnológicos. La bailarina deseaba penetrar en la esencia de la naturaleza, en la pureza de sus formas y organismos para alcanzar la armonía del movimiento y la perfección (ver además Lachaud, 2011).

3. LA CIENCIA DEL CUERPO

Cabe señalar que los conocimientos científicos —la anatomía, la medicina, etc.— siempre han acompañado a los artistas en la preparación y la construcción de una puesta en escena. Necesitan entrenarse, ensayar, preservar su cuerpo, desarrollar su resistencia, poner a prueba los límites físicos. Ni que decir tiene que el cuerpo del artista es su herramienta de trabajo, un imprescindible médium para crear, actuar, conmover. Montar un espectáculo, significa adquirir cierta resistencia tanto física como psicológica con el objetivo de liberar la expresividad y lo silenciado.

En 2009, Angélica Liddell revela al público el increíble entrenamiento físico al que se sometió durante varios meses para combatir el profundo estado de desesperanza en el que se veía sumergida. Esta experiencia, este descubrimiento del esfuerzo físico, a veces extremo, resultan posibles y alcanzables gracias a los progresos de los métodos de entrenamiento que permiten adquirir fuerza y fortalecer la capacidad mental, bajo el control de los conocimientos médicos y el avance de las técnicas de musculación. Esta intensa preparación desembocó en la obra maratoniana —tanto por su duración como por su ritmo— *La casa de la fuerza*. La creadora comenta al respecto:

El día 2 de octubre de 2008, el día de mi cumpleaños, me sentía mal, estaba jodida por el paso del tiempo, y ya era plenamente consciente de que había perdido todo lo que amaba o había amado. Estaba asustada, furiosa y triste. Prácticamente había dejado de leer y escribir. Ese mismo día, el 2 de octubre, me apunté a un gimnasio, el lugar de la fuerza y la resistencia, buscando algún tipo de contradicción o alivio. Y allí empezó *La casa de la fuerza*. Descubrí que la extenuación física me ayudaba a soportar la derrota espiritual (Torres, 2012).

A través de este espectáculo, Angélica Liddell rinde un homenaje a las mujeres infelices, humilladas, violadas, asesinadas cruzando su propio sufrimiento con el de cada una de ellas. Se encierra en *la casa de la fuerza* con dos actrices españolas —Getsemaní de San Marcos y Lola Jiménez—, tres intérpretes mexicanas, un grupo de Mariachis, un amigo violonchelista, el hombre más fuerte de España, e invita al público a penetrar en la

intimidación de cada uno, en una atmósfera violenta, cruel y también poética. El ejercicio físico, desenfrenado en algunos momentos del montaje, sirve para evaluar la capacidad del ser humano a aguantar el dolor, a resistir. A lo largo de la obra, las actrices realizan impresionantes esfuerzos físicos, casi desmesurados, que ponen de relieve su absoluto compromiso físico y emocional en este lugar donde seres malqueridos expresan la soledad, la humillación, el dolor, la frustración, el horror y la indignación, pero pese a todo, se niegan a resignarse y nunca se dejan por vencidos. El cuerpo, ante tanto sufrimiento, tiene que resistir para alcanzar la catarsis que le permite liberarse y suscitar una toma de conciencia colectiva. Al inspirarse en la vida, en las situaciones cotidianas, sometiendo el cuerpo a un entrenamiento casi sobrehumano, consiguen que el mundo exterior penetre en la ficción y que el público empiece a sentir emociones desconocidas y extrañas ya que un cuerpo que resiste es un cuerpo que no puede dejar de pensar y de luchar.

Otros creadores han ido explorando las ciencias y han entablado colaboraciones con los científicos, para luego poder recurrir a las técnicas y tecnologías científicas, llevar a cabo una investigación sobre los movimientos, los mecanismos del cuerpo, medir la correlación entre los órganos, los sentidos y su entorno, establecer una complicidad con el público y despertar sus emociones y su empatía.

ORLAN², la famosa artista visual francesa, desarrolla su proyecto creativo partiendo de la idea de que el cuerpo es tanto privado como político, en particular el cuerpo de las mujeres que está sometido a numerosos sufrimientos y presiones sociales, culturales y religiosas. A partir de esta consideración, opta por modificar artísticamente su propio cuerpo, recurriendo a la cirugía plástica, para que se convierta en un instrumento de debate público. Entre 1990 y 1993, se somete a nueve operaciones estéticas para dar forma a una nueva imagen suya, diseñarse un nuevo rostro, modelar su cuerpo que considera como una obra. No duda en filmar las operaciones-performance pensadas como verdaderas puestas en escena, e incluso a veces, se difunden en directo como la que consistió en hacerse poner implantes en las sienes que pudo verse en el Centro Pompidou de París. La artista comenta al respecto: “Todo lo que hice no era para ser más guapa sino para mostrar que la belleza podía tomar apariencias que no se consideraban como bellas. Era muy importante que yo mostrara otro tipo de trabajo puesto que esas operaciones las hice para crearme una nueva imagen, para hacer nuevas imágenes”³ (ORLAN, 2021: 131). A lo largo de su carrera, la ciencia acompaña a la artista y gracias a ella, logra crear un robot humanoide —un “Orlanoide”—, un verdadero doble concebido y adiestrado para alcanzar la eternidad, dejar una huella, escapar de la muerte que tanto teme. Más tarde, en 2007, realizó una instalación titulada *Biospy, The Harlequin Coat* a partir de los

² La artista quiere que su seudónimo se escriba en mayúsculas puesto que es un elemento constitutivo de su nueva imagen.

³ Texto original: “Tout ce que j’ai fait ce n’était pas pour être plus belle mais pour montrer que la beauté pouvait prendre des apparences qui n’étaient pas réputées belles. C’était très important que je montre un autre type de travail puisque ces opérations je les ai faites pour me faire une nouvelle image, pour faire de nouvelles images”.

cultivos de su flor intestinal, vaginal y de sus células para demostrar que “Podemos reconsiderarnos, reconstruirnos, reinventarnos”⁴ (ORLAN, 2021: 132).

Asimismo, a través de su obra narrativa, así como performativa y escénica —*Manifiesto contrasexual* (2002); *Testo yonki. Sexo, drogas y biopolítica* (2008)⁵; *Yo soy el monstruo que os habla. Informe para una academia de psicoanalistas* (2020); *Dysphoria Mundi* (2022)⁶, entre otros—, Paul B. Preciado contribuye a sentar las bases de la teoría *queer* y analiza su propia transición de género. La modificación incluso la mutación, que el mundo actual está atravesando —y que él mismo experimenta—, se manifiestan a través de la transformación de los cuerpos, géneros y sexos en contacto con las nuevas tecnologías, las artes, la televisión, etc. En *Testo yonki* narra el experimento de su propio cuerpo sometido a dosis de testosterona —bajo ningún control médico—, y propone una reflexión filosófica acerca del capitalismo, de la pornografía y farmacología inspirándose en los pensamientos y teorías de Deleuze, Foucault, Butler, entre otros. Inventa un nuevo concepto y crea un término para caracterizar la sociedad actual *farmacopornográfica*. La píldora, los antidepresivos, la cirugía estética, el Viagra, el sexo a gran escala y sus derivas difundidas a través de Internet y de las redes sociales, se convierten en los síntomas de un mundo económico y social en el que lo que está en juego son el sexo, la sexualidad, los cuerpos. La *farmacopornografía* sucede a la *biopolítica* definida por Michel Foucault (1994) para designar los sistemas de control social del cuerpo de los individuos. Paul B. Preciado apunta nuevas formas de control bioquímicas y digitales que contribuyen a la transformación de los procesos de subjetivación.

El mundo en transición y sus complejidades representan el núcleo de las obras de Paul B. Preciado y, no solo se expresan en las páginas de sus publicaciones sino también en las tablas. La lectura dramatizada a cuatro voces de su libro *Yo soy el monstruo que os habla. Informe para una academia de psicoanalistas*⁷ hace hincapié en la mutación epistemológica que está en proceso explora varios conceptos como el transfeminismo considerado como un nuevo proyecto político transversal y que ya no es esencialista. El cuerpo es una colección de posturas, gestos, etc., que permite construir un mundo de posibilidades con cuerpos más acordes con el psiquismo.

4. LAS COREOGRAFÍAS CIENTÍFICAS DE ELENA CÓRDOBA

La fascinación por el cuerpo, la anatomía y las células también se percibe en la obra de Elena Córdoba quien, desde hace varios años, lleva a cabo un trabajo coreográfico y performativo alrededor del cuerpo. En el año 2006, empezó a desarrollar un original proyecto creativo titulado *Anatomía poética*, a partir de una observación minuciosa no solo del movimiento sino también de los órganos, de los músculos y de los huesos del ser

⁴ “Nous pouvons nous repenser, nous recréer, nous réinventer”.

⁵ Escrito bajo el nombre de Beatriz Preciado.

⁶ Textos publicados bajo el nombre de Paul B. Preciado.

⁷ El espectáculo se representó los días 22, 23 y 24 de abril de 2022 en el Centro de Cultura Contemporánea Conde Duque de Madrid.

humano (Gandasegui, 2018). Para ello, contó con la colaboración de médicos, científicos y más particularmente con la complicidad establecida entre el doctor en cirugía Cristóbal Pera (2006) A lo largo del proyecto, Elena Córdoba compartió sus reflexiones y algunos descubrimientos del proceso creativo en un blog. Esta investigación corporal, anatómica y coreográfica se concretizó en un ciclo de creaciones en torno a la esencia del cuerpo, a lo que sucede en su interior, su envejecimiento e incluso su muerte. La creadora siempre apuesta por la hibridez lo que da lugar a peculiares y originales montajes. Uno de ellos, *Soy una obstinada célula del corazón y no dejaré de contraerme hasta que me muera*, que se estrenó en 2014⁸, en el Teatro Pradillo de Madrid, es una obra que la creadora califica de “muy íntima” ya que en ella se acercó a la muerte, al latido y a su ausencia, tras la observación de un cadáver y de los movimientos originados por un cuerpo en descomposición:

Al mirar despacio el cadáver entendí porque nos inventamos a Dios, pero no entendí por qué nos habíamos inventado un Dios inmutable, inmóvil y eterno. No pensamos bien, los hombres nunca hemos pensado bien. Nos consolamos en la posibilidad de lo que no somos, pensamos que la inmovilidad es un bien superior y la inmovilidad es desesperante. Es una putada saber que uno es un futuro cadáver, pero, si se trata de engañar a la muerte yo me inventaría otro Dios, un Dios lleno de sangre, húmedo y caliente, que latiera, que latiera sin parar, un Dios que me asegurara que después de muerta voy a seguir latiendo y voy a seguir bailando: Dios corazón, Dios latido, un Dios bailarín, cualquier cosa menos un Dios inmutable. Los Dioses del Olimpo soñaban con follar con los mortales, quizá porque teníamos un corazón que latía y cuando lates, a la fuerza tienes que follar mejor que alguien que no haya sentido dentro los golpes de la sangre (Córdoba, 2014).

Soy una obstinada célula del corazón y no dejaré de contraerme hasta que me muera se construyó a través del diálogo de la coreógrafa con Cristóbal Pera, Óscar Dasí, Jaime Conde-Salazar y Carlos Marquerie. El montaje era un homenaje a la vida que alberga misteriosamente el cuerpo y un deseo de comprender las funciones vitales como los latidos de las células del corazón. La bailarina destacaba la inesperada belleza que encontró al confrontarse con la muerte observando un cadáver:

Cuando miré las imágenes de células del corazón latiendo aisladas en un microscopio, tuve la sensación de estar mirando una primera belleza. Las contracciones de esas células que no mueven nada, porque están en la placa de un microscopio, me parecieron obstinadas y hermosas. Por eso quiero ser una obstinada célula del corazón y no parar, y no parar, y no parar de contraerme como todo lo que está vivo; no parar, y no parar de bailar, aún delante del cadáver (Córdoba, 2014).

A lo largo del espectáculo, la bailarina se refería a las cuestiones planteadas por pensadores y creadores, tales como el filósofo Xavier Bichat, Francisco de Quevedo,

⁸ Un año antes del estreno, Elena Córdoba leyó el texto de la obra en la misma sala. En 2021 revisita la *performance* en compañía de Luz Prado, a petición de Fernando Gandasegui, bajo el título *Pensamientos de una bailarina que entendió el ritmo al mirar un cadáver* y se estrenó en La Casa Encendida el 19 de junio dentro del Festival Domingo. Ver además Gandasegui (2020).

Cristóbal Pera, el coreógrafo Óscar Dasí. Para acompañar los bailes que interpretaba en su propia tumba, repetía el verso del poema *In pace* escrito por José Ángel Valente: “Ceniza tú. Yo sangre”. Sin embargo, no se trataba de una danza macabra sino más bien de un soplo de vida, un corazón que latía, una oda a la vida.

Las bailarinas utilizan el cuerpo para crear, los científicos necesitan un microscopio para investigar y comprender el funcionamiento de los órganos y organismos. El microscopio es omnipresente en las creaciones recientes de Elena Córdoba. Empezó a utilizarlo en *El nacimiento de una bailarina vieja*, primera parte del ciclo de investigación coreográfica entorno al envejecimiento del cuerpo, titulado *La edad de la carne*. Se trataba de “una ficción anatómica” (Córdoba, 2018), una reflexión sobre el cuerpo que envejece, en la que trabajó en compañía de Carlos Gárate Marquerie sobre los cultivos de microtierras, sus efectos sonoros y sus movimientos. El estudio de la anatomía le permitió entender la estructura y los movimientos del cuerpo, asimismo sentía la necesidad de indagar las raíces de la vida y de la naturaleza.

Durante el confinamiento impuesto por la pandemia, Elena Córdoba y su compañía compuesta por David Benito, Carlos Marquerie, Mar López, María José Pire, Clara Pampyn, Luz Prado y Jesús Rubio Gamo, emprendieron un nuevo ciclo de trabajo creativo titulado *Ficciones botánicas*. Según la creadora, se trataba ahora de “acercarse a la vida vegetal”, a partir de la observación de flores recogidas en los caminos con el fin de “comprender las prolongaciones del cuerpo en la naturaleza, la pertenencia de nuestras estructuras corporales y culturales al mundo de lo físico, al mundo de la materia” (Córdoba, 2022a). Este proyecto coreográfico, todavía en proceso de elaboración, consiste en penetrar en los organismos vegetales efímeros, verlos latir y vivir antes de morir y desaparecer. Como ya lo hizo con sus anteriores proyectos, Elena Córdoba comparte el material en un blog epónimo, un calendario para un tiempo vegetal donde reúne las grabaciones de las observaciones del baile de las flores a través de un microscopio. La creadora opta por explorar la interacción entre la botánica y el baile —dos disciplinas que podrían parecer muy alejadas la una de la otra— para crear una serie de *Ficciones botánicas* que parten de “la observación de una flor y de la confrontación de esta delicadísima arquitectura vegetal con nuestros cuerpos”. Como ya lo hemos mencionado anteriormente, no se puede negar la existencia de interacciones entre el Arte y la Ciencia. Ni que decir tiene que la fotografía nació gracias a la química y a la óptica, el cine se creó gracias al estudio de los movimientos del cuerpo, la pintura se realiza a partir de una combinación química de colores. El objetivo de este nuevo ciclo de creaciones consiste en montar una obra inspirada y enriquecida por los conocimientos científicos y coreográficos observando cómo se comportan un individuo y una flor, utilizando organismos vegetales efímeros e imposibles de penetrar sin recurrir al microscopio. A través de las imágenes, el público puede experimentar sensaciones desconocidas, extrañas y descubrir cómo se adaptan los elementos naturales a los acontecimientos. Se revela lo que podríamos llamar el ser profundo del vegetal, sus latidos, el baile intrínseco de las flores. Una flor se mueve, baila gracias al viento, a los

elementos exteriores, pero aquí, mediante el microscopio, se observan los detalles de su estructura que se mece de una manera natural. Elena Córdoba libera el cuerpo y el movimiento del bailarín y del vegetal y se pone en busca de una danza aún más orgánica que se escapa de un marco temporal y espacial determinado.

De momento, el ciclo está en pleno proceso creativo y consta de cinco ficciones. En la primera, *El reloj de Linneo*, “nos plantemos la reconstrucción botánica, sonora, coreográfica o poética del reloj floral de Linneo”, indica Elena Córdoba. Tras observar cómo ciertas plantas se abren y cierran siempre a la misma hora del día, y que esas horas varían de una especie a otra, el naturalista sueco Carlos Linneo intuyó que se podía deducir la hora en función de las especies de flores, por lo que realizó un calendario organizando las flores en secuencias para que pudiesen indicar la hora aproximada. Elena Córdoba y su equipo reinventan y reinterpretan el reloj de Linneo, fruto de una reflexión colectiva y resultado de una exploración de todos los sentidos. Mediante la botánica asociada a la danza, la coreógrafa construye un rizoma propio, inspirado en la teoría de Deleuze y Guattari que conceptualizaron un nuevo modelo de organización del conocimiento:

Un rhizome est un modèle descriptif et épistémologique dans lequel l'organisation des éléments ne suit pas une ligne de subordination (comme dans une hiérarchie) —avec une base (ou une racine, un tronc), offrant l'origine de plusieurs branchements, selon le modèle de l'Arbre de Porphyre—, mais où tout élément peut affecter ou influencer tout autre (Deleuze et Guattari, 1980: 13).

Elena Córdoba interroga el poder de la naturaleza y desvela las analogías, las homologías, las correlaciones orgánicas existentes e inesperadas entre los vegetales y los individuos. El ser humano, así como los progresos tecnológicos afectan las flores, influyen su crecimiento y su estructura, las deterioran mientras que el vegetal tiene una progresión natural poco previsible sobre todo cuando se observa su composición intrínseca y su comportamiento a través de un microscopio. El baile del vegetal resulta imprevisible. Sus movimientos son inopinados, espontáneos, incluso caóticos. No tiene ni principio ni fin establecidos de antemano, integra el azar en el desarrollo de su virtualidad y su realización es absoluta. Las plantas como el rizoma tienen una movilidad esencial y una flexibilidad que permiten una transformación permanente y una creatividad incomparable pero sí imitable.

La segunda ficción, *Calendario para un tiempo*, responde al deseo de crear un calendario vegetal. Durante el confinamiento, el equipo artístico se reunía cada día para observar al microscopio una flor silvestre recogida en un camino y realizaba un vídeo a partir de una minuciosa exploración de los elementos naturales. La obra es un calendario online que puede verse en la página web dedicada al proyecto. Se compone de vídeos breves, cuya duración no supera dos minutos, cada uno titulado *Preludio* y acompañado de un número que corresponde a la cronología de la realización. El espectador ve a través de los ojos de los artistas que observan los movimientos, los latidos, los colores de los

organismos vegetales depositados en la placa del microscopio. Puede encontrar correspondencias, similitudes con formas y organismos familiares o puede descubrir universos casi irreales que podrían parecerse a realizaciones digitales totalmente ficticias.

La tercera obra del ciclo es el espectáculo de danza titulado *Criaturas del desorden*, que se estrenó en ocasión del 39 Festival de Otoño de Madrid, en el Teatro de la Abadía los días 20 y 21 de noviembre de 2021. En el escenario, los bailarines confrontaban su cuerpo con los vegetales cuyas imágenes se proyectaban en el fondo del escenario a lo largo del montaje. Los imitaban, jugaban con ellos, se ponían de pie frente a la pared para ver los vídeos y reflexionar en voz alta admirando sus latidos. A veces, se operaba una especie de unión, una casi fusión entre el cuerpo que baila en el escenario y el elemento que se movía al compás de la música en la placa del microscopio. Es como si se tratase de un proceso de transformación del cuerpo del bailarín que se adaptaba y comulgaba con el vegetal. Las flores filmadas se convertían tanto en decorados como en parejas para los bailarines. Las imágenes no correspondían a la realidad de la naturaleza conocida. Se borraban las apariencias para dejar sitio a un paisaje, a un espacio imaginario, de ensueño, que permitía adentrarse en el corazón desconocido del irreconocible vegetal. Entre luz y sombra, iluminados por los colores de los vegetales, los cuerpos bailaban adaptándose a los latidos de los vegetales. Se percibía la respiración de cada uno y cada movimiento iba cobrando vida tanto en la pantalla como en el escenario. El vientre se llenaba, se retractaba, el cuerpo se contorsionaba mientras la flor temblaba, ondulaba, se rebelaba y juntos iluminaban e inundaban el espacio escénico, así como la sala.

Los *Preludios* utilizados para el montaje también pueden verse independientemente de la puesta en escena en la página Web del proyecto. Forman parte de la cuarta parte del ciclo, titulada *24 Preludios* y se compone de todos los vídeos breves que se han realizado hasta hoy y que proponen un retrato de una flor o de algún vegetal. “Las lentes de nuestro microscopio borran cualquier contexto y al mirar a través de ellas es fácil imaginar otras realidades, es fácil que la materia se vuelva ficción”, señala Elena Córdoba. Algunos vídeos son imágenes sin sonido, salvo el “bip” del microscopio que ritma la sucesión de las observaciones. Otros están acompañados de música y/o de textos.

El *Preludio n.º 7* nos presenta el Limo, una “mezcla de tierra y agua, especialmente la que resulta de las lluvias en el suelo”, según la definición del *Diccionario de la RAE*. Al descubrir la primera imagen, aparecen los microorganismos que pueblan la masa vegetal. Observamos una especie de bicho, un animalito o un pequeño insecto que se mueve y se debate como si tuviese ganas de bailar para liberarse. Nuestra sensación se confirma cuando aparece el texto de un poema:

¡Sácame a bailar, compañero!
quiero tus manos y tus pies para irme de fiesta
quiero bailar como lo haces tú
quiero que se me vea todo en tu baile transparente
¡Dejemos la piel al ladito
y bailemos compañero! (Córdoba, 2022a).

Este organismo indeterminado bien podría ser una pareja para un bailarín. Cuando vuelve la imagen, se oye una música danzante y vemos el bicho bailar al compás de las notas. De repente, irrumpe otro organismo, una especie de gusano que se agita con frenesí. Se modifican los colores y la banda sonora se convierte en gritos de personas disfrutando cerca del mar. El conjunto se convierte en una sorprendente escena marítima, aunque no podamos identificar a los protagonistas. Las voces son humanas, las formas vegetales y animales. El conjunto perturba al espectador que toma conciencia de que todos estos organismos tienen un punto común: están vivos y se produce una especie de mimetismo.

El *Preludio n.º 13*, realizado en colaboración con Carlos Marquerie, pone en escena la Hierba de la doncella cuya imagen aumentada gracias al microscopio se parece a la sombra de una cabeza de mujer de espaldas, con el pelo crespo y desmelenado. “me gustas...”⁹, dice el texto. Los puntos suspensivos invitan a interrogarse sobre el significado de la confesión. Pronto aparece una posible respuesta: “pero me da un poco de miedo que me gustes” y concluye con un “yeaaah”. Una exclamación que subraya el entusiasmo, la alegría, así como un pensamiento iconoclasta, casi provocador. Engañan las apariencias, la imagen en el microscopio altera la percepción, despierta la imaginación hasta el punto de preguntarse si uno podría enamorarse de este organismo tan cercano a lo humano.

En cambio, el *Preludio n.º 20*, protagonizado por la Flor del mandarino, resulta más enigmático. Tras una primera imagen de la flor, desfila un texto a modo de prólogo, como al principio de cada capítulo de *La guerra de las galaxias*, para plasmar el contexto y hacer que la ficción empiece con una escena de acción que pueda entender el espectador:

Han aparecido extrañas señales
en todos los horizontes.
Cuando intentamos descifrarlas,
suena una bella melodía
que nos deja profundamente dormidas.
Al día siguiente
nos despertamos como nuevas
pero en la parra (Córdoba, 2022a).

Sin embargo, aquí, se borran los puntos de referencia y se trata de un contexto más bien metafórico, confuso, semejante a un universo de ciencia ficción. Uno tiene que interpretar las imágenes y crear su propia historia ya que como reza el texto, “las señales son extrañas” y “los horizontes” múltiples. Entre realidad y sueño, la ciencia—simbolizada por el círculo de la visión microscópica, que también corresponde al ojo de la creadora— funciona como un catalizador capaz de activar las conexiones entre el ser humano y lo vegetal, de llevar el cuerpo a un espacio de ensueño, pero también de profundo conocimiento que el espectador tendrá que interpretar. La observación minuciosa y las puestas en escena realizadas en cada vídeo representan una base de

⁹ El verbo está escrito sin mayúscula.

trabajo para los futuros espectáculos híbridos a través de los cuales los bailarines ofrecen una interpretación de los resultados de sus experimentos.

La última creación del ciclo de *Ficciones botánicas*, *Y pareceremos árboles*, debía representarse en La Caldera de Barcelona el 21 de junio de 2022, pero se canceló la función. Esta ficción bailada reúne los tres pilares del proyecto creativo de la coreógrafa y de su equipo: el baile, el microscopio para observar la materia y la anatomía. La materia vegetal permite profundizar la investigación anatómica y centrarse esta vez en el sistema nervioso. Gracias al estudio de la anatomía llevado a cabo desde hace años, a la atención prestada a las células y a la mirada minuciosa hacia lo vegetal, Elena Córdoba descubrió que estos organismos tienen una forma parecida a la de las células:

Sin embargo, estudiando el sistema nervioso descubrimos células con formas vegetales, neuronas arboriformes que se unían formando bosques, arbolitos eléctricos en los que nacían esas voluntades y esos impulsos que estábamos persiguiendo. En fin, vimos uniones, correspondencias, formas compartidas.

Entonces nos acercamos a la idea de jardín, ese espacio (mítico) de reconocimiento y armonía entre el cuerpo y lo vegetal. Imaginamos que ese equilibrio de formas, especies y materias que buscamos en los jardines, en realidad está dentro de nuestros cuerpos como un jardín de interior, jardín anatómico.

En *Y pareceremos árboles*, imaginamos un futuro en que nuestros cuerpos de bailarines, llenos de voluntad y de deseos, se habrán vuelto verdes y serán árboles (Córdoba, 2022b).

Esta creación podría considerarse como una prolongación de la reflexión sobre el paso del tiempo a través del cuerpo y de la materia que la coreógrafa emprendió en *El nacimiento de la bailarina vieja*. Las carnes y los músculos de una bailarina vieja, nacida vieja, ejecutaban una coreografía y ella, a pesar de las dificultades, no renunciaba a su arte. Los paisajes que rodeaban a la bailarina se construían en directo a partir de las imágenes de un microscopio a través del cual se observaba materia en descomposición, en un espacio vacío bañado de luces rojas y azules y sumergido en los extraños sonidos de las entrañas del subsuelo. El público se veía inmerso en una atmósfera onírica, casi cósmica y emprendía un viaje en compañía de la bailarina para explorar un tiempo destructor en busca de regeneración.

5. CONCLUSIONES

Para concluir, a través del ciclo *Ficciones botánicas*, Elena Córdoba y su equipo exploran nuevas conexiones entre el cuerpo, lo vegetal —visto en un microscopio— y el espacio. Intentan analizar la dinámica interna y externa de los movimientos en una relación temporal modificada por los distintos espacios de la representación —los vídeos, los bailes en el escenario— para conseguir una interacción, una unión e incluso a veces una fusión de los cuerpos humanos y vegetales. Se trata de favorecer la aparición de

nuevas posibilidades corporales que solo pueden emerger a partir del momento en que se libera el cuerpo de su arraigo terrestre para proyectarlo en el universo de los vegetales. Al proceder a una fusión de los espacios —el espacio proyectado en el vídeo y el espacio escénico— se plantean varias preguntas acerca del equilibrio tanto exterior como interior del cuerpo, de las modalidades descriptivas e interpretativas de un acontecimiento, de la búsqueda de la armonía entre el cuerpo y lo vegetal. Los cuerpos de los bailarines declinan figuras y movimientos que consiguen encontrar un lugar propio en el espacio vegetal. Los recursos científicos posibilitan la compenetración de las disciplinas —la danza, la ciencia, el teatro, lo audiovisual—, construyen la hibridez necesaria a la escenografía para ambientar el espectáculo, poner en escena los recorridos de la observación científica, de la danza y construir obras poéticas, con una estética luminosa, vegetal y lograr coreografías únicas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. (2011). *Historia de la danza contemporánea en España. De la crisis económica de 2008 a la crisis sanitaria de 2020*. Vol. 3. Madrid: Academia de las Artes Escénicas de España.
- AGAMBEN, G. (2004). *Image et mémoire. Écrits sur l'image, la danse et el cinéma*. Paris: Desclée de Brouwer (Collection “Arts & Esthétique”).
- BRECHT, B. (1990). *La vie de Galilée*. Paris: L'Arche.
- CÓRDOBA, E. (2014). *Soy una obstinada célula del corazón y no dejaré de contraerme hasta que me muera*. Madrid: Pliegos de teatro y danza.
- ____ (2018). “Programa de mano *El nacimiento de la bailarina vieja*”. 36 Festival de Otoño de Madrid, 15 de noviembre al 2 de diciembre. <https://www.madrid.org/fo/2018/el-nacimiento-de-la-bailarina-vieja.html> [01/06/2022].
- ____ (2022a). *Ficciones botánicas*. En línea: <https://www.elenacordoba.net/ficciones-botnicas> [01/06/2022].
- ____ (2022b). *Criaturas del desorden*. En línea: <http://www.teatron.com/ficcionesbotanicas/blog/2021/02/15/criaturas-del-desorden/> [01/06/2022].
- DE NAVERÁN, I. Y ÉCIRA A. (2013). *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid: Artea Editorial.
- DELEUZE, G. ET GUATTARI, F. (1980). *Milles plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- FOUCAULT, M. (1994). *Histoire de la sexualité. I : La volonté de savoir*. Paris: Gallimard.
- FULLER, L. (2002). “Danse ultra violette”. *Ma vie et la danse*. Paris: Éditions l'Œil d'Or.
- GANDASEGUI, F. (2018). “Elena Córdoba: La coreografía que busco está dentro de la piel”. *Tea-tron.com*, 23 de noviembre. Disponible en línea: <http://www.teatron.com/fernandogandasegui/blog/2018/11/23/elena-cordoba-la-coreografia-que-busco-esta-dentro-de-la-piel/> [01/06/2022].

- ____ (2020). “MADRID, AGUAS PROFUNDAS. Ciclo *La memoria escénica y el ahora*”. Centro de Cultura Contemporánea Conde Duque. Disponible en línea: <https://www.condeduquemadrid.es/actividades/madrid-aguas-profundas> [01/06/2022].
- GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (2018). “El papel de la ciencia en la renovación de la dramaturgia española: Sanchis Sinisterra, Diana de Paco y Alfonso Vallejo”. En *Tradición e innovación en el teatro español actual*, F. Gutiérrez Carbajo, 251-297. Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales.
- HUESCA, R. (2015). *La danse des orifices. Étude sur la nudité*. Paris: Nouvelles Éditions Jean Michel Place.
- LACHAUD, J. M. (2011). “La danse éprise de science”. *Persée* 179, 59-60. Disponible en línea: https://www.persee.fr/doc/raipr_0033-9075_2011_num_179_1_4323 [01/06/2022].
- LEPECKI, A. (2009). *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Alcalá: Cuerpo de Letra # 1. Universidad de Alcalá / Mercat de les Flors / Centro Coreográfico Galego.
- ORLAN (2021). *Strip-tease. Tout sur ma vie, tout sur mon art*. Paris: Gallimard.
- PERA, C. (2006). *Pensar desde el cuerpo. Ensayo sobre la corporeidad humana*. Madrid: Triacastela.
- PRECIADO, P. B. (2020a). *Testo yonki. Sexo, drogas y biopolítica*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- ____ (2020b). *Yo soy el monstruo que os habla. Informe para una academia de psicoanalistas*. Barcelona: Anagrama.
- QUIGNARD, P. (2013). *L'Origine de la danse*. Paris: Éditions Galilée.
- ROMERA CASTILLO, J., ed. (2023). *Teatro, ciencias y ciencia ficción en las dos primeras décadas del siglo XXI*. Madrid: Verbum.
- SÁNCHEZ, J. A. (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor.
- TORRES, R. (2012). “Angélica Liddell, premio Nacional de Literatura Dramática”. *El País*, 5 de noviembre. Disponible en línea: https://elpais.com/cultura/2012/11/05/actualidad/1352121683_617064.html [01/06/2022].



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

Fecha de recepción: 23/01/2023

Fecha de aceptación: 27/03/2023

UN CUERPO ENTRE LA LECTURA DEL TEXTO Y LA EXPERIENCIA DEL POEMA¹

A BODY BETWEEN THE READING OF THE TEXT
AND THE EXPERIENCE OF THE POEM

Francisco Javier CALDERÓN DE LUCAS

Universidad de Granada
javiercalderon@ugr.com

Resumen: El presente artículo recurre a las bases cognitivistas de la enacción y la teoría de la relevancia para proponer una nueva metodología en el estudio de la recepción poética a partir de la distinción entre texto poético y poema y entre lectura y experiencia. Por ello, defendemos una nueva definición de poema: unidad perceptiva mínima experimentada por un perceptor en movimientos simultáneos (el movimiento material y conceptual del objeto y el movimiento físico y emocional del perceptor) que resulten en una o más realidades (simbólicas y emocionales) nuevas.

Palabras clave: Cognitivismo. Enacción. Teoría de la relevancia. Recepción literaria. Experiencia del poema.

Abstract: This paper draws on the cognitivist foundations of enaction and relevance theory to propose a new methodology for the study of poetic reception based on the distinction between poetic text and poem and between reading and experience. Thus, we defend a new definition of poem: a minimal perceptual unit experienced by a perceiver in simultaneous movements (the material and conceptual movement of the object and the physical and emotional movement of the perceiver) resulting in one or more new (symbolic and emotional) realities.

Keywords: Cognitivism. Enaction. Relevance theory. Literary Reception. Experience of the Poem.

¹ Este artículo se enmarca en el plan de investigación de nuestra tesis doctoral, que estamos llevando a cabo con un contrato de Formación de Profesorado Universitario del Ministerio de Universidades en la Universidad de Granada (FPU19/03002). Asimismo, fue fundamental para su desarrollo la estancia de investigación realizada de mayo a julio de 2022 en la Universidad de Salamanca con el Grupo de investigación reconocido *Inscripciones literarias de la ciencia*.

1. INTRODUCCIÓN

Desde que se asentó la relación interdisciplinar entre literatura y cognitivismo a finales del siglo XX, a partir de los estudios de la mente, han sido numerosos los campos teóricos que han indagado en la literatura tomando como metodología presupuestos cognitivistas, con nombres como *estilística cognitiva*, *lingüística cognitiva literaria*, *estudios literarios cognitivos*, *ciencia cognitiva de la literatura*, *poética cognitiva*, *retórica cognitiva* o *neuroestética* (Aleman, 2019: 53-54). Nosotros, no obstante, preferimos la expresión que explicita la relación jerárquica entre ambas disciplinas (literatura antes que ciencia), que precisa nuestra perspectiva (la recepción literaria) y que evita una posible propuesta integradora: estudio de la recepción literaria desde el cognitivismo. Consideramos fundamental entender el cognitivismo como recurso, herramienta o punto de partida, y no como elemento inherente al hecho literario. No pretendemos desarrollar un tratado científico-técnico sobre las implicaciones anatómicas del cerebro en la lectura. Sencillamente, aprovechamos las conclusiones de los estudios existentes sobre el cognitivismo, en general, y sobre su relación con la literatura, en concreto, para reflexionar desde la perspectiva del cuerpo en torno a cómo se produce la lectura de un texto o —y ya entraremos en esta distinción— la experiencia de un poema.

Desde principios del siglo XX (con el sentido lingüístico de Saussure, el estructuralismo de Jakobson y Lévi-Strauss, la semiótica pragmática francesa con la lectura de Peirce, la fenomenología de Greimas, Jacques Fontanille y Claude Zilberberg) hasta los años noventa, tiene lugar una transición progresiva del paradigma lingüístico a una aproximación biológica y pragmática del sentido. Con este giro biológico en los estudios literarios que se da, sobre todo, en las dos últimas décadas del siglo, el cognitivismo se consolida como paradigma teórico de las reflexiones en torno al sentido (Patoine, 2019: 208-209). Es en los noventa concretamente cuando se produce el movimiento biosemiótico, heredero de Peirce, Jakob von Uexküll, la cibernética y las teorías de la información. A finales de la década ya tiene lugar el precedente inmediato a los abordajes cognitivos del nuevo siglo: el *cognitive criticism* angloamericano, primero con el enfoque lógico-lingüístico de Mark Turner, Reuven Tsur y Bernard Spolsky (un enfoque útil para obras que problematicen el lenguaje mismo, lo que es importante también para preguntarse, por ejemplo, si el lector busca sentir o pensar), y después con la idea de la “lectura como realización imaginaria y corporal” de Dennis J. Sumara, Amy Cook y David S. Miall, para obras cuyo foco es la sensación (Patoine, 2019: 209-210).

A partir de Tsur, heredero del estructuralismo checo, el formalismo ruso y el *new criticism*, y quien, de hecho, usa por primera vez el término *poética cognitiva* (1983), el estudio de la literatura desde el cognitivismo pasa por Margaret H. Freeman (que entiende la *poética* como *poiesis*), Alina Kwiatkowska (que habla de *retórica cognitiva*), Joanna Gavins y Gerard Steen (*estilística cognitiva* y *lingüística cognitiva literaria*) —a quienes se les suma Peter Stockwell—, Ronald Langacker, Elena Culpeper y Jonathan Semino, Isabel Jaén y Julien J. Simón, Lisa Zunshine, hasta llegar a Michael Burke y Emily T.

Troscianko y su *Ciencia cognitiva literaria* (CiCL) (Alemán, 2019: 58-61). El mismo Burke encuentra un precedente del cognitivismo en Aristóteles, por haber planteado conceptos con implicaciones cognitivas como la mimesis y la catarsis. Esta radical retrospectiva se justifica fácilmente si se tiene en cuenta que la pregunta del cognitivismo es fundamental: ¿cuál es la relación entre la literatura y la realidad? (Alemán, 2019: 65). Aquí tan solo matizamos esa realidad, que consideramos intrínseca al cuerpo, a partir del concepto de “*extended mind*” (Clark y Chalmers, 1998), según el cual el sistema cognitivo está compuesto por la relación indisociable entre cerebro, cuerpo y mundo, y las herramientas empleadas en el proceso de cognición (que implican tanto la escritura como la lectura) son parte de la cognición misma.

Al matizarla de ese modo, partimos de los preceptos del cognitivismo experiencialista: no entendemos el sentido como una propiedad inherente u objetiva del texto (Alemán, 2019, p. 55), sino como producto de la interacción entre el texto y el lector en una situación física y un contexto sociocultural concretos. Este sentido no solo se traduce en un ensanchamiento informativo y experiencial del mundo de lector, sino también, y especialmente, en una forma pactada (dialogada, compartida) de conocimiento emocional: la emoción que experimenta el cuerpo que lee más la emoción estructurada del texto literario, en tanto lenguaje que emerge “desde un cuerpo, desde la materia emocionada y pensativa de lo viviente” (Gamoneda, 2020: 33).

La voluntad de un lector ante un texto, generalmente, es la de “producir [...] una *interpretación consistente* del texto leído” (Lampis, 2019: 58), a la que puede llegar gracias a las categorías conceptuales que compartimos como usuarios de una lengua (Kharkhurin, 2016: 69). De hecho, desde esta certeza, es posible acogerse al principio de inmanencia como regulador metodológico de las transposiciones del sentido, al establecer límites en la interpretación de los objetos por sus “límites de resistencia del ser”, que, de algún modo, sostienen el sentido primario de lo analizado, pues el *ser* de lo que es no puede deformarse totalmente sin caer en la “alucinación” o en la “psicosis” (González de Ávila, 2021: 20-21). Sin embargo, el terreno poético está a medio camino entre la inmanencia y la trascendencia, dado que la opacidad de un relato convierte en acto su lectura: el lector ha de crear su sentido, a la manera de un mago (González de Ávila, 2021: 24, 38).

González de Ávila determina que el texto se impone al lector en tanto que existe independientemente de él con una estructura sígnica y objetual. Es decir, la intervención en el lector, ya modelado por las condiciones de otros textos previos, sucede desde una “estructura constatable”. Para este semiólogo, el texto literario es dominante en la lectura, modela al lector; no es posible la lectura totalmente subjetiva porque “el sentido primario del texto está materialmente inscrito en sus signos” y se da por hecho que “el lector debe plegarse voluntariamente a él” (2021: 56). Pero hay que tener en cuenta las condiciones concretas (situacionales, físicas, biográficas) de la lectura, que el lector es un cuerpo y puede ser un cuerpo enajenado cuando lee sin que la enajenación durante la lectura

devalúe el acto lector, al igual que puede ser un cuerpo cansado o distraído que crea un sentido a partir de una hipótesis errónea de lectura.

Las consideraciones del lector como cuerpo las plantea González de Ávila en términos colaborativos cuando explica el concepto psicológico de experiencia vicaria:

el lector deviene instancia de co-enunciación, de co-construcción semiótica, porque presta diligentemente al texto su cuerpo y su mente, a fin de que este desencadene sobre ellos una mimesis: una identificación activa, de entrada sensible, y después pasional y cognitiva, con los acontecimientos sensibles, pasionales y cognitivos figurativamente elaborados en la textualidad. El lector interioriza las situaciones del mundo de las que el texto da testimonio con su flujo verbal: leer es una experiencia que consiste en compartir las formas de otra experiencia que han quedado impresas, en tanto signos —sus trazos o huellas—, en el objeto semiótico que provoca y dirige la experiencia, el texto (2021: 57).

No obstante, cuestionamos que el lector lo lea todo, que todo signo textual esté integrado en el conjunto y sea interpretado como un total de sentido. Si, en cambio, consideramos que es el cuerpo el que dirige la experiencia, se evidencia lo contrario: que el lector puede llegar a no leer casi nada (si el cuerpo está indispuesto, cansado, desinteresado, aburrido) sin que por ello se anule la experiencia de la lectura, esa “magia del acto lector” (González de Ávila, 2021: 38): una sola palabra, ajena a la experiencia que reproduce el texto, puede activar todo un sistema de experiencias conservadas en la memoria del lector. De todas formas, suponiendo que se produzca una interpretación del sentido primario del texto, también entendemos la lectura como “diálogo somático entre el cuerpo del lector y el cuerpo del autor [...] sobre el terreno firme del texto” (González de Ávila, 2021: 62). En esta “iconización encarnada” del texto (González de Ávila, 2021: 63), el lector cede su cuerpo a la corriente del lenguaje, se adapta miméticamente a él y responde sinestésica y kinestésicamente al transformar la presencia discursiva en presencia sensible experimentada en su propio cuerpo. Pero sigue interesándonos de qué forma el cuerpo-lector reformula o modifica el discurso (como discurso, todavía, no aún transpuesto) según sus experiencias (pasadas o simultáneas al acto de lectura). Lo que vincula, en última instancia, al autor y al lector es que ambos son sujetos que sienten y perciben el mundo, que son, en realidad, un solo sujeto en el que la lectura (materialización de lo simbólico) y la escritura (simbolización de lo material) se revierten espontáneamente porque en el cuerpo “se encarna el símbolo”. Al cuerpo del lector y del escritor se les presenta el mundo al mismo tiempo que lo presentifican como “evidencia (una práctica vital)” (González de Ávila, 2021: 64, 67-68).

Así las cosas, defendemos que la poesía “es [...] comunicación de ininteligibles, crea una expresión de lenguaje al tiempo que crea la experiencia que pretende nombrar” (Gamoneda, 2020: 48). No podemos, por todo lo visto, adscribirnos a la perspectiva estructuralista del poema como texto literario transmisor de un mensaje o significado:

which can be rendered as a proposition (or a small set of propositions) and duplicated in the minds of communicator and addressee; however, as literary scholars are well aware,

the thoughts communicated by a literary text are often too rich and vague, too complex and subtly interlinked to be treated as a meaning or message of this type (Wilson, 2018: 187).

Esta postura pone de relieve la importancia creativa del lector en la interpretación de la obra, que ya no recae tanto en la intención del autor o en los rastros textuales² como en la lectura que hace un determinado lector en una situación concreta de dicha intención y de dichos rastros. Existe una tensión en toda recepción entre la búsqueda del sentido que debe haber en el texto (el sentido oculto, la intención del autor) y la generación de sentidos propios a partir de asociaciones “transperceptivas” (Piera, 2021: 58), generadas por la recepción de los signos como realizaciones en sí, ajenas a su significado. *Árbol* ya no es ‘árbol’ sino *ese* o *aquel* árbol o *esa* persona, *aquel* día, y yo enamorado.

En cualquier caso, si atendemos al aspecto productivo y aceptamos esta finalidad comunicativa en la literatura (es decir, si se lee un texto literario en lugar de experimentarse un poema), es desde un punto de partida ecológico, tal y como plantea Patoine (2019), con el que se entiende la comunicación como “una función biológica compartida por el conjunto de los organismos vivos”. La escritura (la literatura), como exteriorización técnica de dicha función, “participa en los flujos de información que estructuran los ecosistemas, del mismo modo que los signos que intercambian las células, los microorganismos, las plantas y los animales” (Patoine, 2019: 206-207). E incluso así, entendiendo el lenguaje como extensión material de lo real, la lectura de un texto literario (su percepción gráfico-fónica y su comprensión) constituye una experiencia, ya que existe una continuidad entre el mundo real y el mundo leído, debido, fundamentalmente, a nuestra “creencia trascendental en la constitución significativa de la realidad” (González de Ávila, 2021: 72), de que las cosas no *son* tan solo sino que significan algo más que su *ser*, y al hecho de que tanto lo visual como lo verbal coinciden en que convocan (hacen presente) lo ausente.

No obstante, la experiencia del poema que traemos aquí se constituye por una coordinación de movimientos de forma (el texto y el cuerpo) y de sentido (lo que el texto codifica y lo que el cuerpo transpone) que crea realidad tanto por la propia interacción texto-cuerpo como por los efectos que tienen lugar en el sujeto socioemocional tras su experiencia. Expondremos esta idea con más detalle en las páginas que siguen.

2. LA EXPERIENCIA DEL POEMA

El lector produce el sentido del poema, porque este no relata, sino que se presenta como experiencia, independientemente de su contenido o forma (Gamoneda, 2020: 8). Si

² En cualquier caso, la impronta textual de la experiencia (o la presencia del yo-cuerpo en el poema, al margen del lector-no-autor) se produce en la medida en que se imprime en el lenguaje “la vida biológica y neurobiológica de un sujeto” (Gamoneda, 2020: 33). Asimismo, la conciencia del lector de estar ante un texto en cuya génesis prevé dicha impronta hará que trate de vincular los sentidos que el texto despierta en él con los que intuye que lo constituyen (Gamoneda, 2020: 173).

escogemos este término genérico (*poema*), con toda su carga cultural y técnica, es precisamente por las consecuencias que tiene en la lectura del lector y en la escritura del escritor la asunción de especificidades (tanto textuales como teórico-emocionales) que convierten al poema en una presencia de sí al desactivar “parcialmente la representación asumiendo en sí mismo huellas de la materialidad del mundo, es decir, entrando en relación con él, desarrollando un comportamiento asimilable al de un organismo vivo” (Gamoneda, 2020: 37).

El poema, dado que su fin (en forma y sentido) es él mismo, se concreta en realidad experimentable. La narración, en cambio, se concreta en relato de experiencia: su fin es transitar a otra forma discursiva de la fábula, esto es, generar otro relato de una experiencia en el lector. La narrativa, como todo lenguaje no poético, es una representación del mundo que “no toca al hombre” porque es representación y no mundo, y “la representación impide la presencia” (Gamoneda, 2020: 37). La poesía, a diferencia de la narrativa, está constituida, en gran medida, por presencias figurales, “presencias indescriptibles que se vislumbran en la imagen sin que sea posible analizarlas, porque reclaman ser vividas, y no únicamente enunciadas” (González de Ávila, 2021: 104). En este sentido, la narrativa puede someterse al poema (puede relatarlo) pero el poema no puede someterse a la narrativa porque siempre resultará en algo ajeno a la narrativa y propio a sí. Un texto narrativo, al igual que un texto poético, podrá ser poema si se experimenta; pero un poema será siempre experiencia y solo en ella.

El rasgo distintivo de lo poético (que, para nosotros, engloba todos los recursos posibles y necesarios para ello) es, pues, la experiencia³. Por eso, lo que el texto es no va a ser nunca algo ajeno a lo que es, en este sentido, para el lector. Si nos tomamos esta libertad, en cierto modo, prescriptiva, es precisamente por la falta de concreción de un fin específico para el discurso poético, que, como apunta Luján Atienza, es capaz de integrar otros discursos y vaciarlos de sus objetivos, que a veces les son, incluso, constitutivos (2021: 88).

Proponemos que todo texto experimentado de manera que el movimiento del cuerpo (orgánico o emocional) sea análogo al movimiento de los elementos de dicho texto (sus elementos formales, rítmicos, gráficos, indisociables de la transposición encarnada de sentidos), independientemente de que cumpla con los requisitos formales tradicionales de un poema, un cuento o una pieza dramática, será, al menos desde nuestras consideraciones, poesía⁴. El poema es, por tanto, la unidad perceptiva mínima experimentada por un receptor en movimientos simultáneos (el movimiento material y

³ De hecho, esta experiencia tiene sus dimensiones físicas (orgánicas) en la misma composición rítmica del poema que son previas a cualquier reflexión semiótica de la literatura, como bien evidencia Gamoneda al resaltar la impronta del cuerpo en poesía “desde antiguo bajo los fenómenos de la rima y el ritmo” (2020: 15).

⁴ Aquí, vemos necesario un apunte que no puede darse por obvio: dentro de una novela, por ejemplo, una frase o un párrafo pueden ser un poema para un lector concreto en una situación concreta (y no necesariamente para otros lectores ni para el mismo en otro momento de su vida) cuando su movimiento como lector-cuerpo se vea arrastrado junto al movimiento de la lectura-texto.

conceptual del objeto y el movimiento físico y emocional del perceptor) que resulten en una o más realidades (simbólicas y/o emocionales) nuevas.

Por todo esto, un texto poético que se lee para comentarlo o decir cómo funciona, o para determinar si es o no un poema (un poema leído, por ejemplo, desde una intencionalidad teórica o crítica), lo que supone, en última instancia, un “abuso textual” no cooperativo (Lampis, 2019: 58), no va a ser jamás un poema, sino el relato de que dicho texto es un poema (con tales o cuales características). Solo en el lector un poema podrá, en una alternancia inagotable, ser y no ser un poema, pero solo haciéndolo poema al experimentarlo será como la lectura realizará el sentido del poema como poema (no hay sentido vivo posible en el relato del poema, tan solo un relato del sentido de un relato del poema; aunque este relato del relato sí pueda llegar a ser un poema si el lector lo experimenta). Gamoneda logra sintetizar con claridad lo que decimos:

el lenguaje poético no *representa* sino que *presenta*: donde la novela cuenta una experiencia, la poesía ofrece la experiencia en sí. El lector es el protagonista en poesía, es el sujeto que experimenta el sentido y las emociones que el lenguaje no relata sino que suscita. Por eso es el lector quien produce sentido (por eso interpreta): se trata de su propio ejercicio cognitivo emocional e interpretativo. Ésta es la trama de todo poema —hable de lo que hable—: cómo la experiencia de lectura genera sentido (2020: 8).

Si para que el poema sea poema es imprescindible la coordinación de movimientos del lector y el texto, se hace obvio que las condiciones en interrelación de uno y de otro serán determinantes en la transposición final del sentido. Por tanto, hay condiciones textuales que pueden orientar la lectura hacia la experiencia (como los perceptos) y hay condiciones físicas que pueden imponer su experiencia extratextual sobre la lectura (como la distracción o el cansancio, o una emoción intensa) hasta el punto de mantener como texto uno con todos los recursos aparentemente necesarios para ser poema (un soneto) o de hacer poema un texto sin uno solo de esos recursos (las instrucciones para montar un armario).

2.1. La metáfora poética

Con la revolución cognitiva de los años setenta y ochenta, la metáfora pasó de ser un fenómeno textual (con la lingüística generativa) a un fenómeno físico (con el cognitivismo) (De Bustos, 2014: 96). Para salvar a la metáfora de una supuesta subordinación con respecto al lenguaje literal (por ser, supuestamente, su desvío), la teoría cognitiva de la metáfora, a partir de los años sesenta, defendió que “la comprensión del significado metafórico [es] tan natural, espontánea y rápida como la del significado ‘literal’”. Tanto en un caso como en el otro, se proyecta la experiencia corporal a “ámbitos de la experiencia aún no estructurados”. El resultado son esquemas de imágenes, articulaciones de esa experiencia corporal, mediante las cuales se elaboran conceptos

abstractos. “Las metáforas dan así *densidad* formal a la vida mental y la anclan a la experiencia corporal” (De Bustos, 2014: 97).

Para De Bustos Guadaño, cualquier metáfora crea realidad, sea o no convencional, pues amplía el sistema conceptual, ofrece una nueva percepción de la realidad y la integra en la experiencia también de manera novedosa, y es solo la “*modulación* de esa función, a través del prisma literario, o estético en general, [lo] que permite distinguir entre una utilización u otra de las metáforas, [mientras] su función sigue siendo inalterable” (De Bustos, 2014: 95). Amelia Gamoneda (2020), por su parte, propone que el puente entre la expresión lingüística y la experiencia lo constituye la metáfora poética, que, en lugar de conformarse como expresión lingüística análoga a una realidad, supone una adición o reformulación de dicha realidad en la dimensión experiencial de su génesis. Es decir, a la hora de elaborar la metáfora, el poeta trata de dar nombre a una experiencia determinada que no lo tiene, y es en este sentido como la metáfora logra generar realidad; una realidad que, al constituirse materialmente, en tanto que lenguaje que nombra una realidad que no está (y que no puede percibirse sino a través del lenguaje de la metáfora que lo ha creado) la hace realizarse como realidad experimentable:

Si el dominio meta no tiene nombre y es experiencia, el dominio fuente —que sí tiene expresión lingüística— ha de ceder a la hora de establecer analogía con el primero. Y ello significa que, para proponerse como término de convergencia, ha de proponerse como experiencia él mismo, tanto en su sentido como en su forma: ha de proponer como experiencia tanto las imágenes mentales que su sentido suscita como las que suscita la percepción de su forma sonora, gráfica y compositiva. El dominio meta mudo obliga al dominio fuente a hacer “gestos de lengua”: obliga al lenguaje a hablar con gestos que sean legibles como experiencia perceptiva y emocional. En el lenguaje poético, la experiencia presiona al lenguaje, le obliga a ofrecerse de modo que pueda ser leído como gesto (Gamoneda, 2020: 52).

Esta experiencia, no obstante, no solo se produce en la percepción del poema (en la exposición ante sus elementos gráficos y rítmicos o en la generación de las imágenes mentales⁵ a partir de su lectura), sino también en el movimiento que su recepción genera. Al ser presencia y no representación, y, al mismo tiempo, expresión lingüística que busca inagotablemente una representación, la metáfora contiene un movimiento que implica directamente al cuerpo del lector: un movimiento de sentidos. “En la metáfora se activan determinados rasgos de contenido del término en presencia y del término en ausencia; esos rasgos entran en analogía, entran en conexión y el texto poético sólo registra el significante de uno de ellos” (Gamoneda, 2020: 67). Al imponerse un solo término como expresión de dos referentes que pueden llegar, incluso, a contraponerse, el lector inicia un proceso de adición de contenidos que lo hacen partícipe de la experiencia metafórica:

⁵ Imágenes, en el caso de la poesía (y en la literatura en general), indisociables de la experiencia estética de los rasgos textuales y rítmicos del poema. La imagen mental resultante de este primer momento de experiencia será una integración de ambas estesias, al modo del *blending* de Fauconnier y Turner (1996), que produce la reorganización de la imagen mental de la lectura por la experiencia física previa y la de la misma materialidad lingüística por la que se accede a dicha imagen (Gamoneda, 2020: 113).

está creando realidades superpuestas al lenguaje dentro del espacio que abre la metáfora entre el dominio meta y el dominio fuente en el que, por su inestabilidad, las posibilidades de articulación de sentido parecen inagotables (Gamoneda, 2020: 67-69); algo nada extraño teniendo en cuenta que el ser humano tiene muchos más conceptos que palabras (Wilson, 2018: 201). La coreografía entre el poema y el cuerpo se produce, pues, en y gracias a ese espacio de gestación de sentidos posibles.

Por este movimiento, la transposición del sentido del poema será discursiva, en tanto que reestructuración simbólica, y física, pues estimula sensorial y kinestésicamente al lector; tiene significado en el cuerpo del lector (Bermúdez, 2021: 111). De hecho, teniendo en cuenta que mediante la percepción háptica misma nos autopercebimos como un fenómeno más del entorno (nuestro cuerpo no es, sino que se representa y nuestra subjetividad se equipara a la objetividad del entorno), lo percibido es tan real como nosotros porque no existimos al margen de nuestra percepción (del entorno de nosotros mismos). La experiencia del texto, como la experiencia del entorno, también radica en la proyección sensomotora del cuerpo. Existe una memoria táctil que condiciona la experiencia, el sentido creado y los actos del lector. Esta experiencia previa a su verificación es ya verdad en tanto que experiencia proyectada a partir de la memoria y la realidad física que constituye, de hecho, al cuerpo receptor (Salgado, 2021: 164).

Esta transposición física de sentidos se produce mediante intuiciones sensibles en las que las emociones del cuerpo median la experiencia de lo percibido. Entendemos la intuición como proyección de “una idea sobre lo real” (Bermúdez, 2021: 115-116) que constituye un conocimiento en sí misma y no una aproximación previa a él que deba ser verificada, dado que su génesis subjetiva ya lo dota de realidad. Establece una relación indisoluble y horizontal entre el sujeto y el mundo. Si entendemos la comprensión del poema como procedimiento intuitivo, la intuición se convierte en la clave metodológica para abordar las abstracciones mentales generadas tras la recepción poética, pues:

el lenguaje literario crea una experiencia del mundo en un orden distinto al empírico, y discernir en él lo que proviene de la experiencia directa y lo que es abstracción mental deviene una incógnita teórica que conviene abordar mediante la noción de “intuición poética” (Bermúdez, 2021: 119).

Dicha incógnita es el entorno por el que tratamos de tantear las dimensiones físico-subjetivas de la lectura poética, de ahí el inevitable componente creativo en cualquier propuesta teórica sobre este aspecto.

La idea de transposición de sentido a partir de la intuición sensible del lector requiere la sustitución de la idea de verdad (ya ni siquiera la esencial, sino la material, como pacto colectivo) por la de “certeza subjetiva” (Bermúdez, 2021: 125). Para dotar de sentido a un poema y experimentarlo sensiblemente, el sujeto ha de considerar ciertas sus transposiciones.

2.2. Lo real

La poesía no solo “es el modo de lenguaje que se encuentra más cerca de lo biológico” (Gamoneda, 2020: 75), sino la base que sostiene nuestra manera de entender una experiencia del mundo en la que se puede asumir la experiencia del lenguaje sin atender a la distinción ficción-(representación)-realidad. El proceso cognitivo de representación del mundo es parte de ese mundo, es decir, los sentidos de lo percibido se generan a partir de procesos corporales que forman parte de esos mismos sentidos generados, pues el sistema cognitivo acude a dichos procesos, a sus propios procesos, para reorganizar simbólicamente la experiencia: “el pensamiento siempre está ‘encarnado’”, inscrito en la carne (Gamoneda, 2020: 80), lo que pone en duda la misma existencia de un mundo representable, ya que una concepción enactiva de la poesía solo puede concebirlo “enactado por el propio lenguaje poético” (Gamoneda, 2020: 84).

Para la disolución de la oposición ficción-realidad, es iluminadora la *Deictic Swift Theory* que presenta David Herman (2004). Se establece un “centro deíctico” en el mundo ficcional cuando los lectores “move their deictic centre into a fictional world in order to experience that world and its events from the ‘inside’” (Polvinen, 2016: 19). Polvinen plantea un paso previo al análisis de los textos literarios: la reflexión en torno al punto de vista adoptado a la hora de abordarlo. Junto a la autora, podemos asumir el de no subyugar la ficción a sus semejanzas perceptivas con la realidad, sino estudiarla como experiencia ficcional (en sí), como reivindicación de la ficcionalidad del mundo ficcional, para tratar de entender los efectos del texto como vivencia física real (2016: 19-20). Para ello, hemos de partir de la *4E cognition* (el pensamiento humano conceptualizado como *embodied, emotional, enactive* y *extended*), que aporta dos argumentos que sostienen la perspectiva que presentamos en torno a la ficción:

1. We do not fill in the details of an internal representation during reading, but that the experience of the presence of those details may, nevertheless, be as intense as our perception of reality.
2. It is possible to perceive both the artwork and the fictional spaces it represents without see-sawing between two incompatible positions (Polvinen, 2016: 20).

Entre las perspectivas teóricas sobre la percepción del espacio ficcional, también encontramos la teoría de los mundos posibles de la filosofía analítica y la experiencialidad, que nos es útil para analizar la conexión entre el mundo ficcional y el externo experimentado por el lector. Aquí cobra relevancia la asunción de este “centro deíctico” del lector dentro de la ficción, que constituye el punto de unión entre la experiencia y el mundo ficcional, capaz de ocultar hasta tal punto el nivel semiótico que la experiencia del espacio ficcional apenas se nos distinga de la del real (Polvinen, 2016: 21-23). A esto, Polvinen añade que no pueden ser simultáneas la autorrepresentación y la experiencia del mundo ficcional; es decir, que, aunque cuando uno incorpora a su experiencia real el mundo ficcional, anule la dimensión ficcional de dicho mundo y sus

lógicas, no puede, sin embargo, autorrepresentarse en dicha nueva experiencia real (2016: 25). No obstante, al preguntarse cómo elaborar una teoría en la que una no excluya a la otra, encuentra, como nosotros, una respuesta en el paradigma enactivo.

Es fundamental, para lo que nos ocupa, asumir el espacio ficcional como un espacio perceptivo como tal. La ficción no lleva a una experiencia perceptiva, sino que se experimenta perceptivamente. Lo que lleva a una idea más amplia: es simultánea la experiencia perceptiva de (cómo es) lo percibido a nuestra experiencia como tal del proceso perceptivo.

What exactly is being experienced as present and accessible to us: the crafted, communicative fiction, or the world it seems to represent—or both? I suggest that in order to understand self-reflection in fiction we need to turn our focus away from the perceptual experience of fictional objects and towards the fact that the action of perception is also of the artistic object itself—the words arranged into a fictional narrative. [...] Thus the actions we engage in while reading fiction are based not only on our sensory-motor skills as they are engaged by world-like qualities, but also on our learned understanding of fictional representation, and of its differences from both real-world perceptions and of other, non-fictional forms of representation (Polvinen, 2016: 29).

Con respecto a la autorrepresentación en la experiencia, Piera (2021) sí defiende que el sujeto que percibe el mundo se representa a sí mismo en la representación de dicho mundo: junto a la “emergencia de un mundo fenoménico ha de emerger también una perspectiva, una instancia de subjetividad que permita al organismo contar con una imagen de sí mismo en dicho mundo enactado” (Piera, 2021: 53). Hay elementos textuales (como la disposición de un paisaje) que condicionan activamente la lectura del sujeto, pues debe representar una subjetividad que perciba ese paisaje que se representa mentalmente. Es decir, para representarse el paisaje, ha de emerger un yo en dicha representación que lo perciba. “La aparición de un punto de vista dentro del mundo es simultánea a la aparición de ese mismo mundo: sujeto y mundo mantienen un régimen de interrelación constitutiva tanto en el enfoque paisajístico como en el enactivo” (Piera, 2021: 55). Comprobamos, pues, que la condición de interdependencia entre sentido del texto y sentido de su lectura para la aparición de la experiencia es análoga la dependencia entre el mundo y el sujeto que lo percibe para la determinación de lo que uno y otro es.

3. RELEVANCIA Y ESFUERZO: UN CUERPO CANSADO, DISTRAÍDO, ENAMORADO

Dado que el componente emocional es indisociable de la memoria, y ambos recuperan sucesos o estados relacionados con el entorno del sujeto (en el que siempre aparecen otras personas, en presencia y en ausencia), se evidencia que toda emoción tiene que ver con relaciones sociales (Foedtke, 2021: 201). Siguiendo a Jenefer Robinson, Foedtke concluye esto mismo, que “las emociones son, en general, una forma de interacción entre un individuo y su entorno”, de lo que “se deriva el papel epistemológico de las emociones:

son cruciales para el conocimiento y la comprensión del mundo” (Foedtke, 2021: 198). El papel de la emoción en la interpretación poética es central, pues interviene como modo de conocimiento: la emoción como intuición sensible (sentido transpuesto) que constituye una verdad al ser en sí misma experiencia enactada. Volviendo a Robinson, Foedtke refuerza que “la lectura de una obra literaria produce cambios corporales en el lector y [...] estos cambios conllevan una orientación de la atención hacia ciertos aspectos del contenido, ya que [...] las emociones son una ponderación de lo que es relevante para el lector” (Foedtke, 2021: 200).

“[L]a nitidez de las imágenes es un factor que propicia la inmersión del lector en el mundo del poema” (Foedtke, 2021:196), pero también, sobre todo, propicia que “la lectura provoque emociones en el lector” (Foedtke, 2021: 197). Esta nitidez se alcanza estrechando la distancia entre lo leído y la idea, para el lector, de lo que la experiencia sensible es, mediante el empleo de perceptos. En opinión de Patoine, de hecho,

[e]l modo en que un texto orienta (o no) la atención del lector hacia sus imágenes sensoriales juega igualmente un papel determinante. [...] [L]a simulación encarnada depende de la atención que el lector dedica a los aspectos sensoriales de un texto. No resulta en absoluto descabellado imaginar que un determinado pasaje con una escritura muy trabajada que atraiga la atención hacia sus aspectos formales, hacia su estilo, antes que hacia sus imágenes, podría inhibir el mecanismo empático mediante el cual se comparte la sensación; en el polo opuesto, un pasaje demasiado convencional, carente de originalidad, atenuaría la experiencia encarnada del texto al disminuir la atención del lector (2019: 213-214).

Aun así, no hay que obviar la dimensión experiencial de la forma del poema: aunque la imagen no sea clara, la sonoridad crea un clima y el clima crea emoción y, por tanto, experiencia. Es importante distinguir entre la recepción atenta al universo textual del poema que busca (o está abierta a buscar) su organización formal y la recepción atenta al universo subjetivo (el yo-que-lee en el mundo). Las asociaciones fonéticas dentro del texto no serán tan importantes como las que resuenen en la memoria del lector y generen un clima o paisaje determinados ante el contenido del poema. No obstante, estas asociaciones pueden llevar a otras palabras concretas no presentes en el texto. Es el caso de las paronomasias en ausencia, “que podemos considerar como una mezcla de dilogía y paronomasia, pues el sonido de una sola palabra activa el recuerdo de otra palabra que no está presente, pero que es similar a ella por su forma o sonido” (Luján, 2021: 92).

Uno de los aspectos principales en el efecto tanto de un texto poético como de un poema es que no resuelve las ambigüedades que plantea (Luján, 2021: 94-95). No satisface al cerebro con el despliegue de un contexto que cerque el sentido, sino que lo somete a un conflicto de determinación que trascenderá la lectura y que habrá de intentar resolver (si lo intenta) en otro momento o recurriendo a otras informaciones ajenas al texto (como la memoria o la situación de lectura). La imagen mental importa ahora en tanto que participa en la creación del paisaje o del escenario del poema en los que el lector va a desplegar o recrear una (su) subjetividad emocional. La lluvia, por ejemplo, pasará

a ser representada en un escenario, ajeno a otros contenidos presentes en el texto poético, en el que el sujeto creado incorporará otras imágenes recuperadas por su memoria para la evocación o de un recuerdo o deseo o de la emoción asociada a ellos. Asimismo, si la lógica se ve desplazada por la falta de datos o las ambigüedades, la emoción actuará como modo de conocimiento.

En un cuerpo atravesado por un sentimiento intenso, como el enamoramiento, se producirá un fenómeno similar, en este caso vehiculado por la búsqueda de aquello que es relevante para el lector. Destacarán en la lectura aquellos rasgos textuales que remitan al marco amoroso, y el dominio meta de la metáfora estará orientado hacia el imaginario que en ese momento el cuerpo enamorado del lector precisa para recrearse en su sentimiento.

La teoría psicológico-cognitiva de la relevancia presta atención a estos aspectos. La justificación de nuestras afirmaciones sobre una lectura que manipula la forma y el contenido del texto según el estado físico-psicológico del lector se sostiene en el hecho de que “la búsqueda de la relevancia es una característica del conocimiento humano”, una “tendencia cognitiva universal” (Wilson y Sperber, 2004: 239, 244). Este hecho, además, ayuda a entender de qué manera un autor puede modelar el texto para producir un efecto concreto si prevé los elementos (formales, perceptuales, de contenido) que serán o no relevantes para un lector determinado en una situación concreta, algo que ya planteaba la teoría de la mente con la capacidad heterometagnitiva (Núñez, 2020: 180) del ser humano “para atribuir estados mentales a los demás con el fin de poder explicar y predecir su conducta” (Wilson y Sperber, 2004: 268).

Obviamente, dicha previsión será solo una aproximación, pero si, por ejemplo, el lector proyectado es un lector cansado, distraído, enamorado, el autor o simplificará la forma sintáctica y léxica del poema; o dispondrá, sea la estructura simple o compleja, determinados términos o sintagmas foco que desplieguen un movimiento emocional amoroso análogo al del lector; o se preocupará por generar relevancia interna (Wilson, 2018: 202). Los escenarios cotidianos, donde se enmarcan los ritos íntimos y el descanso, un *otro* disuelto en apelaciones nostálgicas o intercambios que concreten lo universal en pequeños gestos recuperados de los recovecos del día a día (como la manera en la que el *otro* amado aprieta el sobrecillo de azúcar justo antes de abrirlo), son más ejemplos de recursos cuya relevancia puede predecirse, sobre todo si el autor tiene en cuenta que, según la teoría de la relevancia, un estímulo es relevante para el receptor cuando 1) entra en contacto con información previa disponible y 2) “supone una diferencia significativa para la representación mental que un sujeto tiene del mundo” (Wilson y Sperber, 2004: 239-240). Cuanto más esfuerzo suponga esa conexión, menos relevante será el estímulo (Wilson y Sperber, 2004: 241), aunque este esfuerzo, según Wilson, depende de las habilidades o preferencias del receptor (2018: 204), que, hasta cierto punto, también pueden predecirse. El estímulo puede llegar a constituirlo una sola palabra en el poema, o un sintagma o verso, incluso alguna estructura sintáctica o un elemento sonoro, siempre que reduzca el esfuerzo de procesamiento o incremente los efectos cognitivos (Wilson,

2018: 191). Patoine ve una liberación cognitiva en la atención focalizada hacia una sola palabra porque “nos permite concentrar toda nuestra energía atencional en el fragmento escogido y, en el caso de que este se preste a ello, simular sus aspectos sensoriales” (2019: 219).

El autor podría, incluso, prever el “Tono Básico Afectivo” relevante para un posible receptor si identifica la respuesta afectiva asociada a un estímulo fonológico que esté “condicionada por las estructuras culturales en que se inserta el uso de una lengua y los valores perceptivos-sensoriales de los individuos que la comparten” (Martínez-Falero, 2021: 81).

No obstante, ha de tenerse en cuenta la dimensión imprevisible de la relevancia, y ya no solo en el autor en su producción, sino en el mismo lector en su lectura, ya que su búsqueda es, por lo general, inconsciente. “[E]l pensamiento se encuentra en una ‘circunstancia emocional’ fluctuante, que responde al entorno que impregna al lenguaje que nombra el paisaje” (Bermúdez, 2019: 157). Esto, junto a la evidencia de que “los conceptos pueden tener una ‘valencia emocional’ a través de sus vínculos con los recuerdos fisiológicos y emocionales que evocan”, nos sirve para demostrar que la atención que prestamos a un texto depende fundamentalmente de lo que buscamos en él, y de cómo lo que encontramos nos estimula sin que hayamos sido conscientes del proceso de discriminación (McLoughlin, 2016: 179). Aunque la memoria sea “contenido accesible”, al haber una relación consistente entre el contenido conceptual que tiene que ser codificado y el patrón de neuronas activadas que lo representan en el cerebro, debido a la redundancia y al ruido, la memoria nunca es recuperada tal y como fue generada, porque está sutilmente afectada por todas las experiencias que tuvieron lugar entre su codificación original, las reactivaciones previas y las siguientes, así como por otros conceptos que activan redes de neuronas que incluyen algunas de las de la activación original (McLoughlin, 2016: 174-175), por lo que muchas de las asociaciones generadas tras la experiencia de un estímulo son impredecibles. La lectura, aun así, puede tener un objetivo concreto consciente mediante las llamadas *funciones ejecutivas*, “procesos cognitivos que actúan de manera interrelacionada e intervienen en el control voluntario de conductas, emociones y pensamientos en función de objetivos concretos” (Ramírez-Peña *et al.*, 2022: 69).

En un cuerpo cansado o distraído ante el texto poético, la activación de las funciones ejecutivas será más débil y el esfuerzo de lectura, mayor, por lo que la relevancia deberá ofrecerse a través de la simplificación estructural y “la nitidez de las imágenes” (Foedtke, 2021: 196), para reducir el esfuerzo de procesamiento, y/o a través de la disposición de estímulos especialmente impactantes según la información previa disponible que se prevé en el lector y que, por tanto, traten de cambiar significativamente su representación (ontológica, emocional) del mundo, dado que difícilmente puede darse la “*transparency of experience*” (Bernini, 2016: 41), es decir, que la mente transforme la información percibida en experiencias significativas, si al lector se le cierran los ojos o está rodeado de otros estímulos extratextuales que lo distraen. No obstante, también aquí hay que tener

en cuenta la dimensión impredecible de la relevancia. El trabajo de Ylias y Heaven (2003) nos permite plantearnos, desde su hipótesis, que la misma personalidad del individuo puede condicionar los efectos que los contextos de distracción tienen en la comprensión lectora, según los mecanismos autorreguladores implicados.

Durante la lectura de este cuerpo cansado y distraído, podrán suceder, simplificando, dos cosas: o que la lectura material (del texto como tal y su ritmo) se produzca de manera superficial en su mayor parte (es decir, que los ojos pasen por determinadas palabras o sintagmas o versos o incluso estrofas enteras sin llegar a leerlas), del mismo modo que a veces no vemos algo que tenemos delante porque no nos hemos detenido a mirarlo, y que se detenga tan solo en aquellas formas que le resulten especialmente significativas; o que el sentido de la metáfora se transponga a partir del referente directo de su significante, dado que el cansancio le impedirá inhibir la conducta de lectura literal que tenemos automatizada, tal como el *Stroop effect* ejemplifica (Kharkhurin, 2016: 65).

El efecto proposicional, con trascendencia simbólica en la experiencia del lector, puede producirse por la mediación de la imagen evocada por la conciencia primaria⁶. Cuando el sujeto está cansado o el esfuerzo de procesamiento de la metáfora es grande porque su desarrollo proposicional es muy complejo y despliega una lógica sólida en cuanto a la relación literal de los términos implicados, el significante leído pasa a representar su concepto o referente directamente asociado, es decir, su significado literal: la metáfora es lo que es, en estos casos, y su fuerza literal es tal que resulta intraducible. Esta situación, por ejemplo, cumple con las bases de la teoría de la imagen de Davidson (Carston, 2010: 307). Después de la imagen extraída de la lectura literal, podrán derivarse del conjunto implicaciones distintas de dicha imagen, ya aplicadas al contexto, que podemos denominar, con Carston, “propiedades emergentes” de la metáfora, no asociadas al significado literal (2010: 314). Este tipo de procesamiento de la metáfora “is always available—literal meaning is always there to be searched further for relevant implications about the topic and, similarly, the imagery evoked is available for further ‘looking’ and ‘noticing’” (Carston, 2010: 318), y por ello, en determinados casos, como en el del cuerpo (cansado, distraído) que traemos a este escenario, la lectura puede ser tan solo reproducción y no experiencia si no supone un estímulo relevante para el lector que lo haga partícipe de la generación de sentidos a partir de la interacción de los movimientos

⁶ Detrás de las teorías cognitivas de la recepción se distinguen dos grupos teóricos que algunas veces confluyen: las teorías con el foco en la proposición y las teorías con su foco en la imagen. En las primeras, sobre la base del trabajo de John R. Searle y Merrie Bergmann de finales de los años setenta y principios de los ochenta, se asienta el de Dan Sperber y Deirdre Wilson, Sam Glucksberg, Robyn Carston, David Hills, Josef Stern y Catherine Wearing. En cuanto a las teorías de la imagen, de la misma época que los precursores de las teorías de la proposición son Donald Davidson y Max Black, que abrieron el camino a Samuel R. Levin, Richard Moran, Marga Reimer y Elisabeth Camp (Carston, 2010: 298). No obstante, junto a Carston, consideramos que “full understanding of any metaphor involves both a propositional/conceptual component and an imagistic component, though the relative weight and strength of each of these varies greatly from case to case”, ya que, entre otras cosas, “images are not only non-propositional effects of metaphor comprehension, but also, at least in some instances, vehicles used in the recovery of propositional effects” (Carston, 2010: 300).

del lenguaje y los del cuerpo. La lectura literal de un texto poético, sin su reestructuración emocional y simbólica, no será sino la lectura de un texto poético, sin otra experiencia implicada que la de estar ante un texto escrito.

4. CONCLUSIONES: DE LA LECTURA DEL TEXTO A LA EXPERIENCIA DEL POEMA

La idea de resonancia empática que trae Patoine (2019) nos sirve para cuestionar la consideración de *poema* como estructura cerrada que proyecta un autor. Esto es, el poema como un texto que empieza donde empieza y acaba donde acaba y que está constituido por todos los elementos que lo conforman desde dicho comienzo a dicho final. Desde el receptor, lo que un texto es cambia radicalmente: lo que el autor pretende que sea un poema (todo el texto poético), para el lector puede ser tan solo una de sus palabras, si es esa palabra lo único que ha experimentado.

Si hacemos esta propuesta es por certezas como la de que es el cuerpo el que genera la sensación y no el estímulo. De hecho, el cuerpo puede generar la sensación sin que el estímulo esté siquiera presente (Patoine, 2019: 211). O como la de que los conocimientos extratextuales (como determinados juicios en torno al autor o a quien te ha recomendado el poema) parecen ejercer “una influencia sobre la capacidad del lector para simular las configuraciones sensomotrices planteadas por un texto” (Patoine, 2019: 213). Solo hay que pensar en las consecuencias de presentar un texto como poético: aunque no cumpla ningún rasgo formal tradicional como la versificación, aunque sea, de hecho, aparentemente una novela, el lector se dispondrá a un tipo de recepción que lo involucrará emocionalmente y que buscará en el texto expresiones universales de identidad o conocimiento. Es decir, sentimentalizará o sublimará el texto (o lo rechazará si su lectura es analítica y está en desacuerdo teórico con categorizar ese formato de texto como poético). Además de estos aspectos extratextuales, la lectura de un texto, al margen de su materialidad, se ve directamente condicionada por el bagaje intertextual (metatextual) del lector, como los

estudios, artículos, comentarios, reseñas, resúmenes, etc.[,] producidos por las instituciones culturales —como academias, revistas, círculos, editoriales, etc.— a fin de promover, explicar y explicitar los valores y las bondades de un texto dado, de un conjunto de textos o de un determinado canon frente a la comunidad de lectores (Lampis, 2019: 52).

La importancia de este factor es tal, que la lectura de un texto puede fingirse construyendo un relato a partir de sus metatextos. Es imposible que suceda igual en la experiencia de un poema, aunque el relato metatextual de un texto sí pueda experimentarse como poema si se da entre dicho relato y el receptor la simultaneidad de movimientos que exponíamos arriba.

El lector transpone sentido también a partir de las evocaciones fonológicas del poema (Martínez-Falero, 2021: 69), lo que demuestra, por ejemplo, el efecto sinestésico *bouba / kiki* (Ramachandran y Hubbard, 2001). No solo una palabra, pues, sino incluso únicamente el sonido de una palabra, independientemente de los dominios semánticos o referenciales implicados en sus conceptos. Martínez-Falero desarrolla esta idea de manera iluminadora:

Debemos considerar la conexión entre los aspectos formales del lenguaje y la iconicidad fonológica, como una característica de las posibilidades comunicativas de una lengua. Si aplicamos este principio general al discurso poético desde la prominencia [...] de las propiedades del nivel fonológico y las reacciones que puede suscitar la lectura del texto, podemos considerar la relación entre el sentido afectivo del texto y su construcción fonológica a través de una serie de elementos recurrentes, que, por el valor percibido por los hablantes de una lengua, produciría esa reacción emocional. En este sentido, se realizaría una comunicación donde esos elementos formales actuarían como “Tono Básico Afectivo” que se transmite del autor al lector a través del poema; el lector atribuiría un tema (con los valores sentimentales oportunos), pudiendo añadir otros valores sentimentales extra (la valencia de estimulación, partiendo de la dicotomía “agradable-desagradable”), de acuerdo con un nivel supraléxico (comenzando por las oraciones que conforman el texto), mientras que, en el polo opuesto, se encontraría el nivel subléxico (fonológico, por ejemplo) (Martínez-Falero, 2021: 80).

Este “Tono Básico Afectivo” nos sirve de recurso metodológico para recuperar la posible relevancia que para un lector determinado puede tener una construcción fonológica concreta. Si este lector no está especializado, entendemos que dicha búsqueda será inconsciente, pero eso no justifica un estudio de la lectura de un texto o la experiencia de un poema que obvie las posibilidades subléxicas de generación de sentidos. Un texto poético puede desplegar todos los perceptos oportunos para atraer a un cuerpo emocionado, pero hacerlo en un Tono Básico *No Afectivo* para dicho cuerpo, de modo que obstaculizaría su experiencia.

Si incluso el error de las hipótesis equivocadas del ojo interviene en los sentidos transpuestos del texto, es difícil seguir entendiendo su experiencia como lectura total de sus elementos. El ojo, para avanzar, a la vez que reconoce las letras, produce hipótesis gráficas y morfológicas “previamente a todo acceso al sentido de la palabra” que “pueden estar equivocadas” (Gamoneda, 2020: 95), por lo que ni siquiera en la lectura (no analítica) de un texto puede estar leyéndose el texto como tal, sino un texto ya otro que el lector hipotetiza en su lectura. Si el error, además, se entiende dentro del *Semantic Priming*, según el cual el conocimiento se compone por redes de conceptos en las que un concepto, activado por un estímulo determinado (en este caso, el texto *hipotético*), puede activar otro concepto relacionado con él, ajeno al estímulo inicial (Kharkhurin, 2016: 63-64), el texto, como unidad total (cerrada) de sentido, se disuelve.

Esto, en cambio, atendiendo a la experiencia del poema, no supone ningún conflicto, porque el texto no es para el poema sino el entorno donde se hace presente, del mismo modo que para tocar un árbol no hace falta más que posar la mano en alguna de sus partes,

pues el árbol no es para nuestra experiencia sino la estructura en la que se presenta justo la parte que tocamos. El texto es estructura lingüística como el árbol es estructura orgánica: analizar uno u otro (leer el texto, un estudio dendrológico del árbol) implica aspirar a la estructura, a hacer de lo vivo una estructura; experimentarlos, en cambio, omite la estructura, extrae de ellos lo vivo y los escala a la medida del cuerpo que los realiza.

La distinción entre la lectura de un texto y la experiencia de un poema que este estudio desarrolla es una propuesta metodológica para el estudio de la recepción literaria. La idea de lectura de un texto como punto de partida orienta todo análisis hacia lo que el texto, en su disposición material, *quiere decir*, por lo que precisa la abstracción del supuesto lector que lee el texto en un procesador total (o focalizado; en todo caso: especialista) de sus significantes y su contexto. La experiencia del poema, en cambio, parte de la relación dialógica, única y enactada, entre el lector (en su cuerpo y en su constitución simbólica de sí en el mundo) y el texto (como objeto perceptivo en sí, que no *quiere decir* sino que *se dice siendo*). Aceptar esta distinción implica el desarrollo de una nueva manera de abordar el texto literario, que ahora puede ser texto y poema según las condiciones expuestas en este trabajo. Para descubrir experiencias poéticas es necesario asumir un nuevo discurso analítico que acepte el relato de dichas experiencias como discurso de conocimiento, pues el comentario que entiende exclusivamente el texto literario como expresión de significados y valores concretos o prueba que argumente propuestas teóricas extraliterarias, olvida el estadio previo a cualquier consideración sociocultural de lo literario: de qué manera interactúan el cuerpo del texto y el cuerpo del lector.

Por ello, entendemos que una nueva manera estudiar el texto literario implica también una nueva forma de expresar dicho estudio. Dado que no es posible sistematizar todas lecturas que todos los lectores pueden realizar de un mismo texto, ni *ver* qué ocurre en el cuerpo y en la mente de un lector mientras lo experimenta, el investigador ha de asumir y reconocer qué condiciones situacionales y emocionales lo han llevado a una determinada propuesta sobre un texto literario y, llegado el caso, recrear escenarios de lectura a partir del relato de experiencia poética de individuos concretos. Esta manera de abordar los estudios literarios permitiría, entre otras cosas, explorar relaciones de sentido y forma (esto es, si hay regularidades culturales en la asociación de sentidos a determinadas formas), indagar con mayor profundidad en los posibles efectos sociales de un texto literario, a partir de conceptos como los de cognición social o moralidad encarnada (Spaulding, 2014; Strejcek y Zhong, 2014; Soliman y Glenberg, 2014; Armstrong, 2020), o abordar el hecho literario desde los recursos del mismo discurso literario —algo que ya ha hecho, por ejemplo, Mario Montalbetti (2019) y que nosotros también hemos tratado de poner en práctica⁷— sin el prejuicio que resulta de la oposición

⁷ Con la comunicación “Los sentidos del poema en un cuerpo cansado, distraído, enamorado. Escenarios de lectura de ‘Sextina reivindicativa’, de María Mercé Marçal”, leída en el IV Congreso Internacional de la Asociación Española de Teoría de la Literatura “Los desafíos epistemológicos de la teoría literaria hoy”,

epistemológica y jerarquizada de objetividad-subjetividad, donde la prosa científica se ha impuesto como vehículo de verdades objetivas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEMÁN, A. (2019). “Poética cognitiva: un campo de estudio en la intersección”. *Diseminaciones* 2.4, 53-77. Disponible en línea: <https://revistas.uaq.mx/index.php/diseminaciones/article/view/200> [04/05/2023].
- ARMSTRONG, P. (2020). *Stories and the Brain*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- 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> [04/05/2023].
- _____. (2021). “Intuición y conocimiento en la poética de Clara Janés”. En *Paisajes cognitivos de la poesía*, A. Gamoneda y C. Salgado Ivanich (eds.), 109-132. Salamanca: Editorial Delirio.
- BERNINI, M. (2016). “The Opacity of Fictional Minds: Transparency, Interpretive Cognition and the Exceptionality Thesis”. En *The Cognitive Humanities. Embodied Mind in Literature and Culture*, P. Garrat (ed.), 35-54. London: Palgrave Macmillan.
- CARSTON, R. (2010). “Metaphor: Ad Hoc Concepts, Literal Meaning and Mental Images”. *Proceedings of the Aristotelian Society* 110, 295-321.
- CLARK, A. & CHALMERS, D. (1998). “The Extended Mind”. *Analysis* 58.1, 7-19. Disponible en línea: <https://www.jstor.org/stable/3328150> [04/05/2023].
- DE BUSTOS GUADAÑO, E. (2014). “Literatura y cognición en el contexto de las nuevas humanidades: la función de la teoría cognitiva de la metáfora”. *Forma y Función* 27.1, 89-107.
- FAUCONNIER, G. & TURNER, M. (1996). “Blending as a Central Process of Grammar”. En *Conceptual Structure, Discourse, and Language*, A. Goldberg (ed.), 113-129. Stanford: Center for the Study of Language and Information.
- FOEDTKE, F. (2021). “La nitidez de los sentidos: imágenes de la nostalgia en *ella, los pájaros* de Olvido García Valdés”. En *Paisajes cognitivos de la poesía*, A. Gamoneda y C. Salgado Ivanich (eds.), 193-214. Salamanca: Editorial Delirio.
- GAMONEDA, A. (2020). *Cuerpo locuaz. poética, biología y cognición*. Madrid: Abada Editores.
- GONZÁLEZ DE ÁVILA, M. (2021). *Semiótica. La experiencia del sentido a través del arte y la literatura*. Madrid: Abada Editores.
- HERMAN, D. (2004). *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. London: University of Nebraska Press.

celebrado en la Universidad de Murcia en enero de 2023. En ella recreamos un escenario de lectura a partir del relato narrativo de cómo un cuerpo (el del propio investigador) experimenta poemas en un texto poético según las circunstancias situacionales, físicas y textuales.

- KHARKHURIN, A. V. (2016). "Cognitive Poetry: Theoretical Framework for the Application of Cognitive Psychology Techniques to Poetic Text". *Creativity. Theories - Research - Applications* 3.1, 59-83.
- LAMPIS, M. (2019). "La insostenible soledad del lector. La lectura como trabajo individual y colectivo". *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 28, 25-62. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/signa.vol28.2019.25041> [04/05/2023].
- LÓPEZ-CARBALLO, P. (2021). "Las expectativas y el cuerpo del poema. En torno a *Arte Poética* de Vicente Huidobro". En *Paisajes cognitivos de la poesía*, A. Gamoneda y C. Salgado Ivanich (eds.), 133-152. Salamanca: Editorial Delirio.
- LUJÁN ATIENZA, Á. L. (2021). "Poesía y cognición: hacia una (imposible) caracterización del discurso lírico". En *Paisajes cognitivos de la poesía*, A. Gamoneda y C. Salgado Ivanich (eds.), 87-108. Salamanca: Editorial Delirio.
- MARTÍNEZ-FALERO, L. (2021). "Bases cognitivas de los fenómenos fonológicos en la poesía". En *Paisajes cognitivos de la poesía*, A. Gamoneda y C. Salgado Ivanich (eds.), 65-86. Salamanca: Editorial Delirio.
- MCLOUGHLIN, N. (2016). "Emergences: Towards a Cognitive-Affective Model for Creativity in the Arts". En *The Cognitive Humanities. Embodied Mind in Literature and Culture*, P. Garrat (ed.), 35-54. London: Palgrave Macmillan.
- MONTALBETTI, M. (2019). *El sentido y la ceguera del poema*. Santiago de Chile: Bisturí 10.
- NÚÑEZ FIDALGO, M. V. (2020). "La literatura en el marco de las neurociencias cognitivas. Nuevas perspectivas de estudio". *Archivum* 70.1, 165-191. Disponible en línea: <https://reunido.uniovi.es/index.php/RFF/article/view/13889/pdf> [10/09/2023].
- PATOINE, P. (2019). "Lectura inmersiva, lectura encarnada: una aproximación neuroestética a la descripción del entorno en la obra de Antoine Volodine". *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 28, 205-235. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/signa.vol28.2019.25046> [04/05/2023].
- PIERA MARTÍN, L. (2021). "Del paisaje al poema. La escritura poética como transpercepción". En *Paisajes cognitivos de la poesía*, A. Gamoneda y C. Salgado Ivanich (eds.), 49-64. Salamanca: Editorial Delirio.
- POLVINEN, M. (2016). "Enactive Perception and Fictional Worlds". En *The Cognitive Humanities. Embodied Mind in Literature and Culture*, P. Garrat (ed.), 19-34. London: Palgrave Macmillan.
- RAMACHANDRAN, V. S. & HUBBARD, E. M. (2001), "Synaesthesia: A Window into Perception, Thought and Language". *Journal of Consciousness Studies* 8.12, 3-34.
- RAMÍREZ-PEÑA, P.; PÉREZ-SALAS, C. P.; RIFFO-OCARES, B. Y CERDÁN OTERO, R. (2022). "Leer en contextos de distracción: el rol de la inhibición y el establecimiento de objetivos en la comprensión de textos académicos digitales". *Íkala: Revista de Lenguaje y Cultura* 27.1, 66-83. Disponible en línea: <https://doi.org/10.17533/udea.ikala.v27n1a04> [04/05/2023].
- SALGADO IVANICH, C. (2021). "Convocaciones del tacto. El alcance poético de la percepción háptica en Blanca Varela". En *Paisajes cognitivos de la poesía*, A. Gamoneda y C. Salgado Ivanich (eds.), 153-172. Salamanca: Editorial Delirio.

- SOLIMAN, T. & GLENBERG, A. M. (2014). "The Embodiment of Culture". En *The Routledge Handbook of Embodied Cognition*, L. A. Shapiro (ed.), 207-219. New York: Routledge.
- SPAULDING, S. (2014). "Embodied Cognition and Theory of Mind". En *The Routledge Handbook of Embodied Cognition*, L. A. Shapiro (ed.), 197-206. New York: Routledge.
- STREJCEK, B. & ZHONG, CH.-B. (2014). "Morality in the Body". En *The Routledge Handbook of Embodied Cognition*, L. A. Shapiro (ed.), 220-230. New York: Routledge.
- TSUR, R. (1983). *What is Cognitive Poetics?* Tel Aviv: Katz Research Institute for Hebrew Literature / Tel Aviv University.
- WILSON, D. (2018). "Relevance Theory and Literary Interpretation". En *Reading Beyond the Code: Literature and Relevance Theory*, T. Cave & D. Wilson (eds.), 185-204. Oxford: Oxford University Press.
- WILSON, D. Y SPERBER, D. (2004). "La teoría de la relevancia". *Revista de Investigación Lingüística* 7, 233-282. Disponible en línea: <https://revistas.um.es/ril/article/view/6691> [04/05/2023].
- YLIAS, G. & HEAVEN, P. C. L. (2003). "The Influence of Distraction on Reading Comprehension: A Big Five Analysis". *Personality and Individual Differences* 34.6, 1069-1079. Disponible en línea: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S019188690200096X> [22/06/2023].



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

Fecha de recepción: 16/01/2023

Fecha de aceptación: 11/10/2023

ROMA, DE ALFONSO CUARÓN: ESTÉTICA DE LA MIRADA

THE VISUAL AESTHETICS OF ALFONSO CUARÓN'S *ROMA*

Marcos CÁNOVAS

Universidad de Vic - Universidad Central de Cataluña

mcanovas@uvic.cat

Resumen: El presente trabajo describe la mirada estética de la película *Roma* (2018), de Alfonso Cuarón, la cual se genera a partir del movimiento de la cámara en planos generales largos y desplazamientos horizontales. Se analiza la trama que se desprende de las secuencias y, en función de esta trama y el mundo que representa, se considera la caracterización de los personajes a partir de su posicionamiento en relación con determinados parámetros convencionales de clase, etnia y género del sistema social que la película refleja; particularmente, a partir del personaje de la criada Cleo.

Palabras clave: *Roma*. Alfonso Cuarón. Punto de vista narrativo. Trama. Personajes. Interseccionalidad.

Abstract: This work describes the aesthetic perspective of the film *Roma* (2018), directed by Alfonso Cuarón, which is generated from the movement of the camera in long wide shots with panning. We analyse the plot that arises from these sequences, and based on the plot and the world portrayed, we consider the characters in relation to conventional parameters of class, ethnicity, and gender in the social system reflected in the film, particularly through the maid Cleo.

Keywords: *Roma*. Alfonso Cuarón. Narrative point of view. Plot. Characters. Intersectionality.

1. INTRODUCCIÓN

La película *Roma* (2018), producida por Netflix, se basa en recuerdos de la infancia de su director y guionista, Alfonso Cuarón. El filme recrea la vida de una familia a principios de los años 70 del siglo XX en la casa del barrio de Ciudad de México que da título a la película, Roma. Se refleja, de forma particular, el recuerdo de Liboria Rodríguez, Libo, la nana de la familia de Cuarón. En la película, esta familia de clase media-alta está representada por la madre, Sofía; los hijos —Toño, Paco, Sofi y Pepe—; Antonio, el padre ausente; doña Teresa, madre de Sofía y abuela de los niños, y las criadas

indígenas mixtecas, Cleo —personaje basado en Libo— y Adela. Más allá de la familia, es relevante la presencia del novio de Cleo, Fermín.

Puesto que la película es, entre otras cosas, un homenaje al recuerdo de Libo, el personaje de Cleo destaca sobre los demás: está presente en todas las escenas y, de hecho, es el que ha suscitado más comentarios por parte de la crítica. En este sentido, son numerosos los análisis de tipo social que parten de los rasgos de Cleo como mujer, indígena y pobre. El personaje se sitúa en un contexto que refleja la situación real, cotidiana y extendida en el tiempo (hasta la actualidad) del trabajo doméstico. Específicamente sobre el filme, podemos citar Abignente, 2019; Alba Nájera, 2021; Almeida Faria, 2021; Camps, 2021; Oliveira Gonçalves, 2021; Domínguez Partida, 2019; Masi de Casanova, 2020; Páramo, 2020; Pérez, 2020; Martínez-Cano, 2021; Schindel, 2019; Pérez Adroher, 2021; Sanguinet, 2021; Sticchi, 2021; Vázquez Rodríguez y Zurian, 2022; Zapata, 2020. Estas aproximaciones a menudo se entrecruzan con estudios sobre temas raciales (Mora, 2019; Gallegos, 2020; Díaz Dávalos, 2022; Varela Huerta, 2022) y de género (Ebersol y Penkala, 2020; Alanís Gutiérrez, 2021; Yurdakul, 2022). En el presente estudio, estas cuestiones se tendrán en cuenta al considerar cómo los aspectos sociales, raciales y de género determinan la construcción de los personajes, particularmente Cleo.

Por otro lado, y puesto que también aparecen momentos determinantes de la historia de México —en concreto, la Matanza del Jueves de Corpus o Halconazo, que tuvo lugar el 10 de junio de 1971—, cabe la aproximación a la película desde una perspectiva histórica. Los aspectos históricos se tendrán igualmente en cuenta en las páginas siguientes a partir de su función en la estructura del relato filmico.

De entrada, la consideración del punto de vista derivado de la posición de la cámara con respecto a las escenas servirá de punto de partida para analizar la trama que propone la película y, a partir de ahí, se describirá la caracterización de los personajes.

2. ESTRUCTURA: ENFOQUE INICIAL

El propio Cuarón ofrece la pista que orienta el análisis de *Roma*: “la película funciona como un conjunto de escenas en las que se percibe la sombra de un relato, pero en las que es necesario que cada espectador ponga mucho de su parte a nivel emocional” (Yáñez, 2018). Cuarón reitera esta idea en el documental *Camino a Roma*¹: refiere que en el planteamiento de la película no hay “plomería dramática” —el fluir de la información o la distribución de la carga dramática entre los personajes— previa: “Primero nacieron los momentos que íbamos a retratar y después se fue dando la historia a partir de esos momentos. Y eso es lo que es muy bello: la narrativa se va creando a partir de tu relación con lo que está sucediendo, con el evento fílmico” (min 7:38).

¹ Documental producido por Netflix en 2020 y dirigido por Andrés Clariond y Gabriel Nuncio.

En efecto, las imágenes que constituyen las escenas no se perciben de forma evidente y directa al servicio de una historia. En *Roma*, el paso desde las percepciones sensoriales inmediatas a la interpretación de una trama es secuencial. Convendrá ver, por lo tanto, cómo se organizan estas escenas que captan la atención de la audiencia y que por sí mismas constituyen unidades de significado, hasta el punto de que se podría plantear una primera interpretación de la película simplemente como una sucesión de impresiones derivadas de estas escenas, sin ir de entrada más allá en la construcción del sentido.

El plano inicial, que acompaña los títulos de crédito, señala la pauta. La película comienza con la vista de las baldosas del suelo. Se oyen pasos y canto de pájaros, sonidos cotidianos de la casa. Inmediatamente, el rumor del agua sugiere que alguien está llenando un cubo y después suenan las salpicaduras y el agua que se arroja, al tiempo que se frota una escobilla. Las oleadas jabonosas alcanzan una tras otra las baldosas y el cielo se refleja en el charco que se forma. En el reflejo se ve cómo pasa un avión. Se oye también el agua que se desliza por el sumidero y, a continuación, cuando han finalizado los títulos de crédito, la cámara se mueve. Aparece, en primer lugar, el sumidero por donde se va el agua. Después surge la entrada de la casa. Al fondo está la criada, Cleo, recogiendo la manguera, el cubo y la escobilla de goma: las imágenes confirman el relato sonoro previo. Con el cubo y la escobilla, Cleo avanza hacia la cámara, pasa por el lado, deja los objetos, llama al perro Borrás y le dice que lo van a bañar. A continuación, entra en lo que parece un cobertizo. A los lados de la puerta se ven jaulas con pájaros: aquellos cuyo canto se oía. La mujer está un rato dentro, hasta que sale —hay un tiempo real que incluye el que no pase nada en escena— y después se dirige a la casa.

Aparecen elementos que marcarán el tono de toda la película: planos generales y largos, con profundidad de campo (Idrovo, 2021; Velazco, 2022) que presentan, en primer lugar, espacios. En estos espacios operan los personajes, que se ven sorprendidos en sus actividades. Por lo general, se trata de tareas cotidianas. Por su parte, los planos generales, en algunos momentos, pero no en la primera escena, se alternarán con primeros planos en los que se identificarán detalles —objetos, gestos— que contribuyen a la atmósfera emocional que se genera.

“El uso sistemático del plano general me permitió reforzar una cierta objetividad, una distancia desde la cual observar a los personajes sin imponer juicios morales”, dice Cuarón (Yáñez, 2018). Efectivamente: la cámara se desplaza, pero tiende a mantener la distancia con lo que hacen los personajes. La mirada de la cámara, como apunta el director, muestra sin juzgar.

Siguen a continuación imágenes del interior de la casa, con la misma tónica: la planta baja, en primer lugar, y, después, la primera planta. En los dos casos, Cleo vuelve a integrarse en la escena, al tiempo que realiza su trabajo. Conversa con la otra criada, Adela, sin que esta aparezca en la pantalla. A continuación, el plano se desplaza a la calle y se ve a Cleo salir a toda prisa de la casa. Va a buscar a los niños a la escuela y regresa con ellos. Al llegar, Adela le informa que tiene una llamada telefónica.

En este punto, se constata un aspecto sobre el que incidiremos en los apartados que siguen: la cámara contempla sobre todo los escenarios donde está Cleo y, en realidad, la mirada de la cámara podría ser un trasunto de la mirada de la mujer, porque lo que vemos en las imágenes es su mundo, lo que le pasa a ella, sin intención explícita de valorar o juzgar, como se señalaba arriba. Pero la cuestión va más allá.

3. LA MIRADA ESTÉTICA

Apuntamos la cercanía de la mirada cinematográfica al personaje de Cleo (Hastie, 2019). Sin embargo, hay un paso previo: la mirada es, de entrada, la de la reconstrucción autobiográfica, ficción inicial de la película (Martínez-Cano, 2021). Como señala Ruizánchez, “lo que sucede en *Roma* no sucede dentro de esa casa de clase media, acaso propiedad de la abuela, sino dentro de la memoria viva de quien recuerda” (2020: 124). De esta mirada se deriva el relato.

Se puede empezar a entender la película, por lo tanto, a partir de esta proyección de la memoria (sobre la memoria en *Roma* y las intersecciones entre documental y ficción en el cine latinoamericano, ver Martínez-Cano, Ivars-Nicolás y Roselló-Tormo, 2020). No es directamente la de Cuarón niño, porque una cosa es la representación cinematográfica de la memoria, que se concreta en la ficción, y otra cosa es la memoria real; lo cierto es que hay escenas —por ejemplo, las de Cleo con Fermín— que están más allá de la presencia de los niños. Se trata, más bien, de la mirada estética, que aquí identificamos con el punto de vista narrativo que sostiene el artificio de la película (sobre el punto de vista narrativo en *Roma*, ver León Frías, 2021: 129-130). Al final, y como no puede ser de otra manera, es esta mirada que viene de la cámara, o más bien que se deriva de lo que se hace con la cámara, la que determina la construcción del relato.

Ciertamente, detrás de los efectos más emotivos e inaprehensibles de la película —los que se relacionan con esta mirada—, hay una serie de recursos técnicos que determinan la estética del filme, a la que Idrovo se refiere como *continuidad inmersiva* (*immersive continuity*). En esta línea, el propio Idrovo resume cuatro recursos que se relacionan con algunos de los aspectos que hemos comentado:

First, with a substantial reduction of the number of cuts, the long take is clearly evidenced as the main visual strategy that Cuarón uses to represent reality and its spatiotemporal continuity. This visual device is complemented by a second fundamental resource, depth of field, which is extensively employed to provide the same amount of detail for all visual elements located within three layers: foreground, mid-ground and background [...]. Third, wide-shots are extensively used to show not only the subjects but also the space within which they move and interact. And fourth, a slow camera is constantly used to navigate as the subjects move within the diegesis (Idrovo, 2021: 174-175).

Hay ciertas pautas que acompañan el desarrollo de las escenas y que contribuyen a esta percepción estética. Por un lado, las escenas suelen comenzar con los lugares antes que con la acción. Sobre ese paisaje doméstico, se van situando los personajes, como una

parte de él. Así, la mirada de la cámara sitúa el espacio, en ese espacio se mueven los personajes y de ahí se desprende el vínculo con la trama.

Paralelamente, sin perder la distancia, la mirada suele acompañar a los personajes en sus recorridos dentro de las casas o en el exterior. La cámara se mueve con las personas —se utiliza a menudo el *paneo* o desplazamiento horizontal de la cámara, vinculado al formato de la imagen de 65 mm—, pero no se genera una implicación particular (Brinkman-Cark, 2018: 70; Karam, 2019:108; León Frías, 2021: 122). La mirada es siempre la misma, con las características que iremos comentando.

Igualmente, aunque predominan los planos generales, aparecen planos cercanos sobre determinados objetos, como se apuntaba arriba. Estos planos tienen en realidad el mismo efecto que los planos generales: se establece una distancia respecto al relato, el cual queda supeditado a la percepción previa del contexto físico. La cámara no sigue atentamente la acción, más bien sucede lo contrario: la acción se va desprendiendo de una observación calmada ya no de los personajes solamente, sino, como comentamos, de una escena de la cual los personajes son una parte.

Así pues, los rasgos señalados determinan el punto de vista de la cámara.

4. LA MIRADA DE CLEO

Esta mirada de la cámara está tan cerca de la que suponemos a Cleo como personaje que ambas parecen llegar a confundirse. Para comenzar, como se señalaba, Cleo está presente en todas las escenas —incluyendo las que comportan situaciones que no la implican directamente, como el conflicto entre Sofía y Antonio—, aunque no necesariamente en un primer plano o como centro de lo que sucede. De hecho, las acciones de Cleo siguen pautas detalladas por la memoria de la propia Libo y no solo la de Cuarón, pues, como este explica en *Camino a Roma* (min. 8:20), interrogó exhaustivamente a Libo para tener la máxima información sobre el día a día y las vivencias de la criada real.

Con este trasfondo como personaje, la presencia permanente de Cleo es un primer aspecto de aproximación entre la mirada de la cámara y la del personaje: la cámara ve a Cleo y también ve algo muy cercano a lo que ve Cleo. Lo que sabemos de ella hace muy verosímil una mirada como la que hemos descrito arriba y a la que también se refiere Cuarón: una mirada que ve lo que pasa, que no juzga y que no interfiere. Cleo, que es indígena, mujer y representa a la clase trabajadora menos favorecida —aspectos que han desarrollado los estudios citados arriba y otros que añadiremos más adelante en lo que respecta, particularmente, a cuestiones raciales y de género—, se sitúa en la periferia del sistema de poder: la suya es una mirada desde la periferia. El uso de la lengua mixteca en la comunicación entre las criadas o al cantar a los niños refuerza esta presencia y mirada alejadas del centro. La cámara muestra a Cleo y al mismo tiempo sugiere cómo ella ve el mundo. La mirada de la cámara sirve para mostrar al personaje y también para caracterizarlo. Pero no hay que perder de vista que se trata de la mirada de la recreación

del recuerdo: hay que insistir en que, por empatía, se acerca a Cleo, pero no es necesariamente la mirada de Cleo. Siguiendo a León Frías:

[...] se privilegia una focalización en la que el narrador es omnisciente y, por lo tanto, sabe más que los personajes (focalización cero) y otra, la focalización interna fija, que permite dar a conocer —en determinados pasajes— los acontecimientos como si estuvieran filtrados por la conciencia de un solo personaje (León Frías, 2021: 129).

Más adelante comentaremos dónde están los límites con respecto al personaje. En cualquier caso, el juego que propone la mirada estética de la película, con la proximidad de la mirada de uno de los personajes, Cleo, es un rasgo destacado de la particular ficción sobre la memoria que encontramos en *Roma*. Así pues, la estética de la mirada se deriva de la interrelación particular que se produce entre el punto de vista cinematográfico —el de la cámara— y el de Cleo como personaje. El punto de vista de la cámara, que es el del recuerdo, sugiere, por empatía y proximidad, el del Cleo: no es el mismo, pero está muy cerca, física y conceptualmente. De esta interrelación surge la complejidad de la mirada estética.

5. BANDA SONORA

A todo ello contribuye la configuración de la banda sonora: los sonidos cotidianos son una parte de este paisaje que se presenta y de los efectos que produce, y apoyan la sutileza narrativa que busca la película. A menudo, se trata de sonidos que provienen de fuera del campo de encuadre; como señala León Frías (2021: 119), “la relación entre el campo visual y el fuera de campo es una de las más fértiles —en términos expresivos— de las que se establecen al interior del lenguaje cinematográfico”. Esta afirmación se puede aplicar tanto a la parte visual como a la sonora o a la relación entre ambas y, como apunta el mismo autor, esta relación fértil es ciertamente significativa en el caso de *Roma*. La banda sonora —entendiendo como tal todos los sonidos que aparecen: diálogos, ruidos de fondo, música— es diegética, es decir, emana de los escenarios (Medina Cuevas, 2020). La narración no se refuerza con excursos sonoros extradiegéticos que subrayen las emociones o la tensión, sino que el sonido emerge de manera natural de lo que pasa en la calle o de lo que pasa en general. No hay música ni efectos sonoros al margen de los que se derivan de las escenas: si se oye una canción es porque suena en la radio que escuchan los personajes o porque alguien pone un disco. Cuando en la escena hay silencio, ese silencio se traslada a la película. A medio camino están los sonidos cotidianos de fondo como el agua, los coches, las voces de la calle o los ladridos de los perros.

La continuidad inmersiva a que aludía Idrovo tiene una manifestación destacada en el sonido de la película. La sofisticadísima técnica de grabación de sonidos reproduce en la proyección —siempre que la sala reúna las condiciones técnicas pertinentes— sonidos que se oyen desde direcciones diferentes, que reflejan lo que pasa por detrás de la

audiencia con respecto a la pantalla y que se mueven según se sitúa la posición de la persona u objeto que los origina con respecto a la escena visual (Idrovo, 2021: 176).

6. TRAMA

Así, tal como se señalaba al comienzo, en lugar de destacarlo, las secuencias de imágenes que se desprenden de la mirada, acompañadas de los sonidos del entorno, velan el relato, precisamente porque no hay una estructura de relato evidente a la que se subordinen las escenas. La mirada de la cámara —acompañada por la representación sonora— tiene que ver directamente con la ligereza de la estructura narrativa, justamente porque, en un primer término, no aparece como una mirada interpretativa o particularmente implicada en la construcción de una historia. En este sentido, pues, la trama a la que nos referiremos a continuación está supeditada a un primer efecto más poético que narrativo de las escenas. Por ello, para experimentar este efecto y seguir en paralelo la historia que surge, es necesario que la audiencia haga la aportación emocional a que se refería Cuarón.

La distribución espacial de los escenarios actúa como elemento de soporte de la narración. En torno a cada uno de ellos se desarrollan partes del relato principal: la casa de la familia en Roma, lugares de la ciudad de México —el cine, el hospital, el barrio de Neza, la tienda de muebles y su entorno el día del Halconazo—, la hacienda de los amigos de la familia o las playas de Veracruz. La casa familiar es el núcleo: allí empieza y acaba la película. Aparecen las estancias de residencia, donde está normalmente la familia, pero también los espacios periféricos en los que se mueven habitualmente las criadas: su propia habitación, la entrada de la casa y las zonas adjuntas, la cocina o el terrado.

La trama que emana de la mirada tiene que ver directamente con Cleo, volviendo así a la proximidad entre la mirada estética de la película y la del personaje. Aparecen dos líneas argumentales que parten de sendos vínculos de Cleo y que acabarán coincidiendo. La primera se refiere a la propia Cleo y su relación con la familia y, subsidiariamente, con el proceso por el que pasa la familia a raíz del distanciamiento y alejamiento definitivo de Antonio con respecto a Sofía. La segunda, a la relación de Cleo con Fermín.

Desde el principio de la película se apuntan estas líneas. La relación entre Cleo y Fermín aflora cuando la criada atiende la llamada telefónica de la que le había avisado Adela. Inmediatamente, aparece la madre con los niños y la abuela: la trama familiar. El padre no está presente —anticipación de su marcha—, pero se hace una referencia a él.

Siguen escenas con la familia hasta que Cleo y Adela salen en su día libre y se encuentran con dos hombres. Uno de ellos es Fermín, que se va con Cleo y con la que acaba teniendo relaciones sexuales. En la conversación que sostienen ambos en la habitación, Fermín, de origen humilde, dice haber encontrado el foco de su vida gracias a las artes marciales.

Cleo regresa a su trabajo. Un tiempo después, en su día libre, se encuentra nuevamente con Fermín. En una salida al cine, Cleo le dice a Fermín que cree que está embarazada. Todavía en el cine, Fermín se excusa para ir al baño y no vuelve.

Fermín no aparece de nuevo hasta que Cleo lo va a buscar al municipio de Neza (Nezahualcóyotl), al este de Ciudad de México, en una zona de urbanización muy precaria. Allí vive y practica artes marciales Fermín. Este deja claro, con agresividad verbal y gestual, que se desentiende del embarazo de Cleo.

Paralelamente, hay un conflicto familiar; Antonio, el padre, está cada vez más ausente y acaba abandonando el hogar. A través de la presencia de Cleo se desprenden detalles de la situación: así, recibimos información indirecta cuando Sofía habla de sus problemas conyugales por teléfono o con la abuela; igualmente, en la visita al hospital por el embarazo de Cleo, Sofía pregunta por su marido a los médicos que conoce, y los presiona para que la ayuden a hacer que Antonio regrese. En otra escena, Sofía recibe propuestas sexuales por parte de un asistente a una celebración de fin de año; propuestas que, con toda probabilidad, no se hubieran producido si Sofía hubiera estado con su marido y que indican la fragilidad derivada de la situación de una mujer como ella en el mundo que se retrata. Igualmente, es Cleo —y uno de los hijos, aunque lo niega— quien ve a Antonio —que supuestamente está fuera del país— correr divertido por la calle con una mujer. Y también es Cleo la que ve cómo uno de los hijos, Paco, escucha a Sofía, que habla por teléfono de su situación, y la que sufre, junto con el hijo, la reacción airada de Sofía cuando esta descubre que la están escuchando.

La línea argumental de la familia, particularmente, no se presenta continua. Hay constantes desvíos de la atención hacia escenas de lo cotidiano que están en la esencia de la atmósfera particular de la película, como los quehaceres de las criadas o la relación de Cleo con los niños. Este aspecto conecta directamente con lo que señalamos respecto a la mirada que se desprende de las imágenes: las digresiones se insertan en el mismo contexto afectivo y funcional, y es una única mirada la que las acompaña. Como se apuntaba más arriba, las escenas que forman parte de la cotidianidad, aunque también contribuyen decisivamente a la interpretación del conjunto, tienen sentido por ellas mismas. Potencian la sensación de predominio del entorno por encima de la acción y, en coherencia con lo que hemos señalado hasta aquí, conectan, básicamente, con la vida de Cleo.

Más allá, hay que insistir, en general, en el peso de las escenas aisladas, y no solo las que tienen que ver con lo cotidiano, a la hora de generar la interpretación emocional de la trama. Por ejemplo, cuando ya está claro que Antonio no volverá, Sofía llega a la casa familiar en un estado de aparente embriaguez y dando golpes a los laterales del coche al entrar. Esta escena no viene de una situación previa ni desemboca en otra con la que tenga un vínculo. Es una escena corta e independiente, y surge como la constatación del abandono por parte de Antonio. “Estamos solas. No importa lo que te digan. Siempre estamos solas”, le dice Sofía a Cleo, entre risas nerviosas que indican desesperación. Es un ejemplo de cómo las connotaciones de la película no se generan a partir de ramificaciones evidentes y conectadas en la sintaxis argumental, sino de destellos que van

apareciendo. Estos fragmentos no dejan de tener entre sí una conexión de fondo, pero que no es necesariamente explícita, porque hay elipsis que prescinden de los desarrollos argumentales intermedios, que deben suponerse o reconstruirse a la hora de interpretar las escenas. Pero en realidad importa poco lo que realmente ha pasado. Lo importante son las palabras de Sofía, que suscitan una nube de connotaciones y sitúan un suceso personal que también apunta a un ámbito general: el de la mujer mexicana de mediana edad burguesa y madre de familia que a comienzos de los años setenta del siglo pasado se enfrenta al abandono del hogar por parte del marido.

7. CONSTRUCCIÓN DE LOS PERSONAJES

Hemos visto que Sofía establece una identificación con Cleo —“estamos solas”— por razones de género. Pero, al margen de esta identificación, es evidente que su situación no es la misma (Vázquez Rodríguez y Zurian, 2020; Alanís Gutiérrez, 2021). A partir de aquí, como acercamiento a la película y para analizar la construcción de los personajes, se pueden establecer sistemas basados en dicotomías de significado que giran en torno a conceptos de clase, etnia y género y que ofrecen elementos interpretativos adicionales: se trata de las dicotomías que oponen lo femenino a lo masculino; lo racializado a lo no racializado; la lengua y cultura minorizadas a la lengua y cultura mayoritarias; la clase trabajadora a la clase media, y, por último, lo doméstico a lo mundano.

En lo que respecta a la oposición entre femenino y masculino, la atención de la película se dirige, sin duda, a lo femenino. Para empezar, el mundo y las circunstancias de Cleo solo se explican desde su género. Pero también está el conflicto de Sofía. El nexo más fuerte entre los dos personajes es su condición de mujeres. Así, el “estamos solas”, de Sofía a Cleo es el punto de coincidencia entre ambas: como mujeres están abocadas a una soledad que parece estructural, más allá de la que han evidenciado los abandonos respectivos ligados a sus circunstancias particulares. Sin embargo, la conexión entre Cleo y Sofía queda matizada por la posición social de cada una, como veremos.

En cualquier caso, lo femenino está en el eje de la película (Ebersol y Penkala 2020; Esterrich, 2021). Los personajes femeninos son más complejos y diversos que sus contrapartes masculinas: Fermín y Antonio con respecto a Cleo y Sofía. Los personajes femeninos se desarrollan en profundidad, mientras que los masculinos aparecen esbozados: lejanía de Antonio, brutalidad de Fermín. El contraste entre Cleo y Fermín refleja tanto el potencial de la primera, frente a las limitaciones éticas e intelectuales del segundo, como el hecho de que la violencia del patriarcado resulta particularmente demoledora en las capas desfavorecidas.

La oposición entre racializado y no racializado es también significativa en *Roma*². Cleo y Adela están racializadas, así como Fermín, o Ramón, el novio de Adela. Las interpretaciones derivadas de los rasgos étnicos se vinculan a esta racialización. A partir

² Entendiendo este término como el que se aplica a la persona que recibe un trato particular y en general discriminatorio debido a la categoría racial que socialmente se le atribuye.

de aquí, aparecen signos relacionados, como las ubicaciones de los personajes: el ámbito del servicio doméstico en el caso Cleo y Adela o el extrarradio urbano en lo que respecta a Fermín y Ramón.

Ligada a la anterior, pero desde la perspectiva de los rasgos consustanciales a cada persona y no tanto, aunque tenga que ver, por cómo esta persona es vista por las demás, está la oposición entre lengua y cultura minorizadas —en el sentido de minorías y desvalorizadas por el sistema dominante— y lengua y cultura mayoritarias. Cleo y Adela son mixtecas y hablan la lengua mixteca, mientras que frente a esta lengua y cultura se sitúa onnipresente la cultura mexicana convencional que tiene como lengua el español.

La oposición de clase también es manifiesta. Cleo y Adela son de clase trabajadora humilde, frente a la otra clase presente en la película, una clase media alta con formación, representada por Sofía y su familia, pero también por otros personajes con los que se relacionan, como los de la hacienda en la que celebran el Año Nuevo —donde también aparecen en paralelo el servicio doméstico y los trabajadores— o los médicos del hospital, colegas de Antonio y conocidos de Sofía.

Finalmente, la oposición entre lo doméstico y lo mundano. Cleo se sitúa básicamente en el ámbito doméstico y sus contactos con el mundo tienen que ver con sus vínculos con otros personajes: va al cine con Fermín, va al médico cuando la llevan y se desplaza porque acompaña a la familia. En el otro extremo, lo que caracteriza a Antonio es su práctica ausencia de lo doméstico.

Por lo tanto, los personajes de la película se pueden analizar —y se puede explicar la relación entre ellos— a partir de su situación con respecto a estos ejes dicotómicos. Ya hemos apuntado algunos elementos, añadiremos otros.

Fermín tiene rasgos indígenas, es de clase humilde y es hombre. Desde su vulnerabilidad social y económica, la práctica grupal, reservada a los hombres, de las artes marciales le proporciona estabilidad; el agradecimiento a esta práctica y la identificación con el colectivo explican la facilidad con que es captado por el grupo paramilitar de los Halcones.

Se señalaba más arriba la conexión entre Cleo y Sofía a partir de su condición femenina y las palabras de Sofía con respecto a la soledad de la mujer. Sofía, por ser de clase media —y rasgos claros—, está próxima al centro del sistema social. Aunque por ser mujer se sitúa en la periferia de la centralidad —en el centro, en el poder, está el patriarcado—, en el resto de las dicotomías que hemos considerado está en la parte privilegiada: es blanca, su lengua materna es el español y su cultura es la convencional del sistema. En el ámbito doméstico, está con su madre y rodeada de sus hijos. La relación entre Cleo y Sofía es compleja, con algunos momentos de proximidad y otros en los que se hace evidente que los circuitos sociales, laborales o culturales de cada una no son coincidentes. Alanís Gutiérrez analiza los conceptos de sororidad e interseccionalidad a propósito de esta relación. Los momentos de pacto y proximidad —las relaciones de sororidad que se pueden establecer entre ambas— quedan limitados por la interseccionalidad derivada de las circunstancias de cada una, que las lleva a ámbitos no

coincidentes; en el caso de Cleo, la intersección entre ser mujer e indígena la sitúa en una posición de poder —más bien no-poder— que no tiene nada que ver con la de Sofía:

[...] en la película de *Roma* comprendemos que la sororidad, el pacto entre mujeres, no logra ser suficientemente fuerte entre las protagonistas para traspasar las relaciones de poder entre ellas. [...] vemos cómo acontecen relaciones de ayuda que finalmente, bajo el paraguas de las relaciones de poder señora-trabajadora del hogar o de las relaciones de dominación poscoloniales, se tergiversan dejando mucho que desear para sacar de la romantización de la opresión a Cleo (Alanís Gutiérrez, 2021: 587).

8. MIRADA COMPLEJA

Cleo se sitúa en todos los casos en la parte desfavorecida o minorizada de las dicotomías que se acaban de enumerar y este aspecto resulta definitorio del personaje. No está en el centro de ningún sistema. Como se apuntaba, Cleo es pobre, indígena y mujer, y esto la lleva a un extremo radical: está en la periferia de la periferia. Desde ahí, Cleo tiene limitada la acción: es en buena parte una observadora —recordemos que la mirada neutra de la cámara parece confundirse con la de Cleo—. Cuando Adela le da la noticia de que a la madre de Cleo le han arrebatado las tierras que poseía en el pueblo —es decir, seguramente todo lo que tenía—, la reacción de Cleo es mínima y se inserta en una corriente inmemorial de resignación, de aceptación práctica de la injusticia: lo único que dice es que, con su embarazo, no se puede presentar donde su madre. La resignación, en este caso, no tiene alternativa: Cleo ha perdido las tierras de la familia, pero ha perdido también a su madre, que no aceptaría a una hija embarazada en las circunstancias de Cleo. Las consecuencias de estar en la periferia se proyectan sobre cualquier acontecimiento vital.

Estas dicotomías impregnan la mirada compleja de la película, de manera que los escenarios se pueden percibir de formas diversas en función de la perspectiva que se adopte. A partir de la visita de Cleo al hospital, por ejemplo, la audiencia recibe una propuesta de doble interpretación del entorno: poco familiar desde la periferia de Cleo y reconocible para la cultura convencional. La audiencia se puede identificar con cualquiera de las dos perspectivas o, más bien, las percibe simultáneamente ambas. Esta lectura de múltiples niveles se puede extender en general a toda la película, a partir del extrañamiento del mundo de Cleo respecto a la centralidad del sistema y los elementos que forman parte del comportamiento de los personajes o de los escenarios. En la visita de fin de año —ya sin el padre— a la finca campestre, el recibimiento inicial implica el saludo entre los criados y los señores, por separado. La cámara sigue a Cleo, a la que la criada amiga muestra los aposentos de los criados, con las cabezas disecadas de los perros que habían vivido en la hacienda; paralelamente, en la estancia de los señores están los venados que ellos han cazado. Las criadas que cuidan a los niños pueden estar en los espacios de los señores, así que Cleo está presente en la sala de la lujosa celebración de fin de año, pero, obviamente, no como los señores: la propia presencia de Cleo sirve para

situar la doble referencia. Cleo también entra en el espacio donde se divierten los criados y trabajadores de la hacienda y aparece el contraste entre las salas, los mobiliarios, los platos y vasos, las músicas y hasta los rasgos de los rostros —más o menos caucásicos, más o menos indígenas— o el color de la piel respecto a la estancia de los amos.

Así, desde esta posición periférica se traza la singularidad del personaje. Volvemos a la mirada estética de la película: aunque, como decíamos, tiende a la de Cleo, no es exactamente la misma. La mirada de la película, la del recuerdo, se sitúa mucho más en la centralidad del sistema. Otea la periferia, pero no es la periferia. Por lo tanto, hay cosas de Cleo que, aunque se apunten, se le escapan a esta mirada y quedan para la interpretación del público receptor. Hay rasgos aquí y allá que señalan en esta dirección. Por ejemplo, Cleo va al campo de entrenamiento de Fermín y contempla la demostración del profesor Zovek, un personaje real de la época, popular escapista y actor que murió en un accidente de helicóptero en 1972, poco después de la época en que se sitúa la acción de la película. Zovek propone un ejercicio de dificultad, según él, extrema: levantar los brazos y aguantarse sobre una sola pierna con los ojos cerrados. Efectivamente, aparte de Zovek, nadie entre los practicantes de artes marciales o el público lo consigue: excepto Cleo, que lo hace sin dificultad. Esta anécdota insinúa lo excepcional de Cleo.

Otro momento en que se atisba una puerta al mundo desconocido de la periferia en que está Cleo es el de la llegada de la familia a la casa, al final de la película, después de los días en las playas de Tuxpán. Cleo le dice a Adela que tiene mucho que contarle. Adela está en la misma periferia que Cleo y entre ellas puede haber una comunicación que desde fuera solo se intuye. Cleo no se expresa, o se expresa poco, porque su código profundo es ajeno al código central. Pero ella, silenciosa toda la película, tiene mucho que contar cuando entra en su propio sistema. Más allá de lo que la centralidad puede ver o imaginar, hay un mundo de riqueza insospechada. El mixteco, como se indicaba arriba, lengua compartida por las dos criadas y alejada de la cultura dominante, es un elemento paradigmático de este mundo que apenas se entrevé desde el patrón convencional. Esto es lo que transmite, con respeto y admiración, la mirada estética del recuerdo cuando no puede ir más allá en la identificación con Cleo.

En un apartado posterior comentaremos otra escena en que apunta el mundo de Cleo y que resulta decisivo en la estructura de la película. Pero antes hay que mencionar el vínculo con la historia como catalizador de la narración y la posible conexión estética con el neorrealismo.

9. LA IRRUPCIÓN DE LOS HECHOS HISTÓRICOS

Un poderoso referente histórico entra con fuerza en *Roma* y resulta decisivamente imbricado en la trama. Se trata de la Matanza del Jueves de Corpus, conocida como el Halconazo y perpetrada por el grupo paramilitar de los Halcones el 10 de junio de 1971. Los Halcones, ante la inacción de la policía, atacaron una manifestación de estudiantes, con el resultado de 225 personas muertas por los disparos. La acción, que

presumiblemente contaba con el beneplácito de altas instancias del Estado —se acusó al presidente Luis Echevarría—, quedó impune.

En la obra de Cuarón, los trágicos acontecimientos históricos interactúan con la narración particular y refuerzan poderosamente la tensión dramática de la película (sobre estos hechos y su presencia en el filme, ver Ferreira Maletti, Neves de Cabral y Ayub da Costa, 2021; Camacho Gámez, 2021; Muñoz Gallego, 2021; Torres Hortelano, 2021; Anderson, 2022). Cleo y doña Teresa están en una tienda de muebles comprando una cuna para el bebé cuando en la calle comienza el ataque a los manifestantes. La irrupción de la historia ofusca brutalmente el simbolismo derivado de uno de los momentos de proximidad entre Cleo y Sofía: Sofía ha enviado a Cleo, acompañada de doña Teresa, a comprar algo tan vinculado con las maternidades respectivas como una cuna y precisamente a la tienda donde la misma Sofía había comprado la cuna de sus hijos. Algunos estudiantes aparecen corriendo en la tienda para refugiarse y detrás entran los Halcones disparando; los estudiantes resultan muertos. Cleo se queda mirando a uno de los paramilitares y este, al verla, se queda paralizado durante unos segundos: se trata de Fermín, quien, finalmente, sale corriendo. La impresión fuerza el parto de Cleo, que rompe aguas allí mismo. El grupo familiar sale en el coche conducido por Ignacio, el chófer, hacia el hospital, pero el trayecto se complica debido al descomunal atasco provocado por los acontecimientos. Probablemente, esta tardanza resulta decisiva para que el bebé, una niña, nazca muerto.

10. ¿NEORREALISMO ESTÉTICO?

La reconstrucción histórica va de la mano de una posible conexión estética de la película con el neorrealismo italiano (Karam Cárdenas, 2019: 104; Muñoz Gallego, 2021: 561; López-Agulló, 2022). Zavala (2021) enumera otros rasgos que ilustran la conexión con el neorrealismo —algunos de los cuales hemos mencionado en apartados anteriores desde otras consideraciones—, como del papel determinante de la filmación en blanco y negro a la hora de suscitar identificaciones desde la estética del gris, el predominio del plano-secuencia, la presencia exclusiva de los sonidos que se derivan de la propia acción, el que aparezcan actores no profesionales, el que haya una protagonista situada en los márgenes sociales, la conexión de los aspectos íntimos del personaje con la crítica social, la mezcla de géneros cinematográficos (denuncia, testimonio histórico, vida cotidiana, tragedia...) o la presencia de un director que controla todo el proceso creativo de la película. Pero, a diferencia del neorrealismo, en que la realidad era la Italia de la posguerra, en el caso de Roma no se establece un diálogo con la realidad contemporánea, sino que se refleja el México de casi cincuenta años antes del filme. Sin embargo, a partir de esta diferencia, cabe dar un giro más allá: desde el punto de vista de la audiencia actual, también las películas neorrealistas italianas de posguerra se contemplan como películas de realismo histórico, perspectiva distinta de la que podían tener las primeras audiencias. Así, sin que se encuentren referencias directas —el propio Cuarón declara en *Camino a*

Roma que deliberadamente había querido evitar referencias cinematográficas de cualquier tipo (min. 23:50)—, cierta estética neorrealista se puede proyectar sobre una película que habla del pasado, como *Roma*, en la misma medida en que las películas del neorrealismo italiano, que trataban sobre la contemporaneidad de la época, son vistas en la actualidad como testimonio de un mundo que es historia.

En cualquier caso, las semejanzas —podemos incluir la casualidad del título de la película— marcan también diferencias profundas en cuanto a intención y objetivos: el neorrealismo estético de *Roma* sirve de apoyo a la reconstrucción de la memoria y no surge directamente de la reflexión sobre la sociedad contemporánea. Además, la obra de Cuarón utiliza un arsenal de recursos de los que no disponían las películas italianas de posguerra, ya sea por presupuesto, avances técnicos o evolución del lenguaje cinematográfico. De hecho, Cuarón dice en *Camino a Roma* (min. 45:00) que la película recrea los años 70, pero que, por el formato y la falta de grano del soporte digital, no se hubiera podido hacer en los años 70; y, podríamos añadir en comparación con el neorrealismo, que mucho menos en los años 40 o 50. Estos recursos están al servicio de una propuesta que adapta algunas soluciones estéticas que riman con las del neorrealismo clásico; también por esta vía se otorga proximidad afectiva a la recreación histórica y a la puesta en escena de la memoria.

11. RESOLUCIÓN NARRATIVA

En la última parte de la película se refuerzan las conexiones entre las vicisitudes de Cleo y las de la familia, de manera que la resolución de las dos líneas argumentales —el conflicto de Cleo y el conflicto familiar— se desarrolla en paralelo. Así, la fuerza estética que proyecta la emblemática escena de la playa en que Cleo entra en el mar para sacar a los niños, que se habían adentrado con cierta imprudencia, coincide con un momento decisivo en la trama. El abrazo, que marca uno de los momentos de proximidad entre Cleo y Sofía, es la catarsis de la familia, que debe enfocar su trayectoria de forma diferente después de la evidencia de que Antonio se va de forma definitiva. Es también la catarsis de Cleo, a la que la tensión del momento lleva a manifestar en voz alta que ella no quería que naciera la niña. Cleo expresa su opinión y su deseo en uno de los momentos excepcionales en que se abre la ventana de su mundo. Esta irrupción de la voz profunda de Cleo obliga a replantear la interpretación del relato. Cleo no estaba triste solo porque la niña hubiera nacido muerta, sino por algo mucho más complicado: cuando estaba embarazada, Cleo no quería al bebé.

Después de este momento, con la vuelta a casa se entra en lo cotidiano, a partir de una escena final cuyo simbolismo enlaza con el de la primera escena: hay una propuesta de circularidad en el relato, con la diferencia entre las dos escenas de que, en la última, el cielo y el avión no se ven reflejados en el agua del suelo, sino que la cámara mira a lo alto desde abajo y Cleo apunta hacia arriba al subir unas escaleras con la ropa de la colada.

12. CONCLUSIONES

La sutileza narrativa, por así llamarla, está en la base de la propuesta estética de *Roma*. Esta sutileza se deriva de la mirada que propone: la mirada real es la de la cámara, y la mirada de la cámara, acompañada de la banda sonora, es la de la elaboración de la memoria como construcción cultural. Intuimos que esta mirada se acerca a la de Cleo, pero no es exactamente la suya. De entrada, permite situar la posición de la propia criada en el entorno. Al mismo tiempo, la riqueza perceptiva de la mirada de la memoria apunta a amplias parcelas de la realidad del personaje, a un mundo y a una cultura alejados del centro dominante del sistema.

Las escenas vinculadas a esta mirada no determinan un eje narrativo fuerte, sino secuencias aparentemente aisladas. La audiencia no recibe un discurso estructurado y orientado, más bien recibe las sombras de un relato y debe (re)construir este relato. El esfuerzo por dar sentido a los retazos tiene como consecuencia una alta implicación emocional en la recepción de la película: la historia no viene dada, cada cual recrea la suya. El proceso de descodificación por parte de la audiencia se desencadena en buena parte a partir de la interpretación de la peculiar mirada del filme y de ahí surge una respuesta afectiva y crítica con matices significativos complejos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABIGNENTE, E. (2019). “Dietro le quinte del quotidiano. Lo sguardo dei domestici da Proust a Cuarón”. *SigMa. Rivista di Letterature Compare, Teatro e Arti dello Spettacolo* 3, 117-145. Disponible en línea: <http://www.serena.unina.it/index.php/sigma/article/view/6544> [05/25/2022].
- ALANÍS GUTIÉRREZ, E. (2021). “Sororidad e interseccionalidad. A propósito de *Roma*”. *Cuestiones de Género: de la Igualdad y la Diferencia* 16, 573-591. Disponible en línea: <https://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/cuestionesdegenero/article/view/6679> [05/01/2022].
- ALBA NÁJERA, S. (2019). “*Roma* y la visibilización del trabajo doméstico”. *Bordes* 12, 37-43. Disponible en línea: <https://publicaciones.unpaz.edu.ar/OJS/index.php/bordes/article/view/442> [05/01/2022].
- ALMEIDA FARIA, G. (2021). “A (in)existência do ser: maternagem, gênero e trabalho doméstico em *Roma*”. *Aurora: Revista de Arte, Mídia e Política* 14.41, 121-134. Disponible en línea: <https://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/47423> [05/01/2022].
- ANDERSON, S. (2022). “Regina and Roma: Women at the 1968 and 1971 Political Crossroads”. *Oxford Research Encyclopedia of Latin American History*. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199366439.013.983> [28/12/2022].

- AYALA GALLEGOS, M. E. (2020). “Blanquitud y superioridad: ¿Hasta qué punto la normalización de la blanquitud, como signo simbólico de superioridad, contribuyó a una lectura errónea del filme *Roma*?”. *Entretextos* 12.34. Disponible en línea: <https://revistasacademicas.iberoleon.mx/index.php/entretextos/article/view/74> [05/01/2022].
- BRINKMAN-CLARK, W. (2018). “*Roma*: una arquitectura de la memoria”. *Bitácora Arquitectura* 40, 68-77. Disponible en línea: <https://www.revistas.unam.mx/index.php/bitacora/article/view/69448> [05/01/2022].
- CAMACHO GÁMEZ, C. A. (2021). “El cuerpo abortado: retórica fotográfica en la película *Roma*”. *Sincronía* 25.80, 622-640. Disponible en línea: http://sincronia.cucsh.udg.mx/pdf/80/622_640_2021b.pdf [05/01/2022].
- CAMPS, M. (2021). “La nostalgia prístina y la vulnerabilidad de las trabajadoras domésticas en *Roma*, de Alfonso Cuarón”. *En Líneas Generales* 6, 50-65. Disponible en línea: <https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/enlineasgenerales/article/view/5591> [31/08/2022].
- CERRILLO GARNICA, O. (2019). “*Roma*: a Portrait of Mexican Segregational Society”. *Art Style, Art & Culture International Magazine* 1, 25-34. Disponible en línea: <https://zenodo.org/record/4068465#.Y706jnaZND8> [05/01/2022].
- DÍAZ-DÁVALOS, G. (2022). “Todos los caminos llevan a Roma: El reto de la (des)racialización de la mujer indígena en México”. *Discurso & Sociedad* 16.3, 598-631. Disponible en línea: [http://www.dissoc.org/ediciones/v16n03/DS16\(3\)DiazDavalos.pdf](http://www.dissoc.org/ediciones/v16n03/DS16(3)DiazDavalos.pdf) [05/01/2022].
- DIEDWARDO, M. P. (2021). “Hermeneutics, semiotics, and cultural poetics in the film *Roma*”. En *Derechos Humanos ante los nuevos desafíos de la globalización*, A. Pérez Adroher, M. T. López de la Vieja de la Torre y E. Hernández Martínez (eds.), 598-605. Madrid: Dykinson.
- DOMÍNGUEZ PARTIDA, G. (2019). “Are We or We not? Traits of Mexican Identity from *Roma*”. *Journal of Latin American Communication Research* 7.1-2, 1-23. Disponible en línea: <http://journal.pubalaic.org/index.php/jlacr/article/view/112> [05/01/2022].
- EBERSOL, I. E A. P. PENKALA (2020). “Um olhar sobre a condição feminina no filme *Roma*”. *RELACult. Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade* 6.4, 1-22. Disponible en línea: <https://periodicos.claec.org/index.php/relacult/article/view/1766> [05/01/2022].
- ESTERRICH, C. (2021). “Maternidades ‘heroicas’ en *Roma*, de Alfonso Cuarón”. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación* 91, 211-218. Disponible en línea: <https://dspace.palermo.edu/ojs/index.php/cdc/article/view/3841/2131> [05/01/2022].
- FERREIRA MELETTI, L.; V. NEVES DE CABRAL & P. AYUB DA COSTA (2021). “*Roma*: Images of Dictatorial Regimes and Human Rights Abuse in Latin America”. En *Derechos Humanos ante los nuevos desafíos de la globalización*, A. Pérez

- Adroher, M. T. López de la Vieja de la Torre y E. Hernández Martínez (eds.), 574-586. Madrid: Dykinson.
- GARDNER, N. (2022). "Alfonso Cuarón's *Roma*: Reflections on History and the Fuzzy Edges of Translation". *Bulletin of Hispanic Studies* 99.10, 935-950.
- HASTIE, A. (2019). "The Vulnerable Spectator. An Act of Will, a Testimony of Love: Alfonso Cuarón's *Roma*". *Film Quarterly* 72.4, 54-60. Disponible en línea: <https://online.ucpress.edu/fq/article-abstract/72/4/54/42348/The-Vulnerable-SpectatorAn-Act-of-Will-a-Testimony?redirectedFrom=fulltext> [05/01/2022].
- IDROVO, R. (2021). "The Immersive Continuity of *Roma*: Towards the Consolidation of An Alternative Audio-visual Style". *Music, Sound and the Moving Image* 15.2, 167-193.
- KARAM CÁRDENAS, T. (2019). "Las conversaciones semióticas en *Roma* de Alfonso Cuarón". *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación* 16.30, 100-111. Disponible en línea: <http://revista.pubalaic.org/index.php/alaic/article/view/518> [05/01/2022].
- LEÓN FRÍAS, I. (2021). "Una aproximación al análisis audiovisual y narrativo de la película *Roma*". *In Mediaciones de la Comunicación* 16.1, 113-133. Disponible en línea: <https://revistas.ort.edu.uy/inmediaciones-de-la-comunicacion/article/view/3101> [05/01/2022].
- LÓPEZ-AGULLÓ PÉREZ-CABALLERO, J. M. (2022). "La forma neorrealista en *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018)". En *Derechos Humanos ante los nuevos desafíos de la globalización*, A. Pérez Adroher, M. T. López de la Vieja de la Torre y E. Hernández Martínez (eds.), 455-477. Madrid: Dykinson.
- MARTÍNEZ-CANO, F. J. (2021). "El largometraje *Roma* como retrato y herramienta prosocial a través de la práctica cinematográfica". En *Derechos Humanos ante los nuevos desafíos de la globalización*, A. Pérez Adroher, M. T. López de la Vieja de la Torre y E. Hernández Martínez (eds.), 520-539. Madrid: Dykinson.
- MARTÍNEZ-CANO, F. J.; IVARS-NICOLÁS, B. Y ROSELLÓ-TORMO, E. (2020). "Cine memoria. Intersecciones entre documental y ficción en la práctica cinematográfica latinoamericana contemporánea: estudio de caso de *Roma*". *Fotocinema. Revista científica de Cine y Fotografía* 20, 111-136. Disponible en línea: <https://revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/view/7594> [05/01/2022].
- MARZORATI, Z. Y M. POMBO (2020). "Violencia pública y privada en *Roma* (Cuarón, México, 2019)". *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación* 108, 47-58. Disponible en línea: <https://dSPACE.palermo.edu/ojs/index.php/cdc/article/view/4046> [05/01/2022].
- MASI DE CASANOVA, E. (2020). "Polluted Bodies". *Contexts* 19.1, 50-52. Disponible en línea: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1536504220902202> [07/01/2022].
- MEDINA CUEVAS, M. DEL S. (2020). "El imaginario sonoro de la muerte en el cine mexicano. Los insólitos *Peces gato* (2013) y *Roma* (2018)". *Xihmai* 15.30, 87-

114. Disponible en línea: <https://revistas.lasallep.edu.mx/index.php/xihmai/article/view/341> [05/01/2022].
- MORA, S. DE LA (2019). “Roma: Reparation versus Exploitation”. *Film Quarterly* 72.4, 46-53.
- MUÑOZ GALLEGO, A. (2021). “La representación de la violencia como elemento detonador en la obra de *Roma* de Alfonso Cuarón (2018)”. En *Derechos Humanos ante los nuevos desafíos de la globalización*, A. Pérez Adroher, M. T. López de la Vieja de la Torre y E. Hernández Martínez (eds.), 559-573. Madrid: Dykinson.
- OLIVEIRA BRANDÃO, G. DE (2019). “A simbologia do som em *Roma*”. *Revista Multidebates* 3.2, 259-263. Disponible en línea: <https://revista.faculdadeitop.edu.br/index.php/revista/article/view/167/168> [05/01/2022].
- OLIVEIRA GONÇALVES, M. DE (2021). “Urban and Rural Landscapes of the Film *Roma* as a Starting Point for Human Rights Analysis”. En *Derechos Humanos ante los nuevos desafíos de la globalización*, A. Pérez Adroher, M. T. López de la Vieja de la Torre y E. Hernández Martínez (eds.), 606-623. Madrid: Dykinson.
- PÁRAMO, A. S. (2020). “Memories of azoteas”. *Contexts* 19.1, 54-56. Disponible en línea: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1536504220902204> [05/01/2022].
- PÉREZ ADROHER, M. (2021). “Derechos humanos desde la ética del psicoanálisis”. En *Derechos Humanos ante los nuevos desafíos de la globalización*, A. Pérez Adroher, M. T. López de la Vieja de la Torre y E. Hernández Martínez (eds.), 624-646. Madrid: Dykinson.
- PÉREZ, L. M. (2020). “The Ongoing Institution of Servitude”. *Contexts* 19.1, 52-53. Disponible en línea: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1536504220902203> [05/01/2022].
- RUISÁNCHEZ, J. R. (2020). “*Roma*, el cine de la nación”. *HeLix* 14.2, 119-129. Disponible en línea: <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/helix/article/view/77782/71742> [05/01/2022].
- RUIZ RIVAS, H. (2022). *Roma. Alfonso Cuarón*. Valencia: Contrabando.
- SANGUINET, L. N. (2021). “La identidad a través de la puerta: un topoanálisis de espacios y clases sociales en *Roma* (Alfonso Cuarón)”. En *Derechos Humanos ante los nuevos desafíos de la globalización*, A. Pérez Adroher, M. T. López de la Vieja de la Torre y E. Hernández Martínez (eds.), 478-498. Madrid: Dykinson.
- SCHINDEL, E. (2019). “*Zama / Roma*”. *Papeles del CEIC* 2.64, 1-9. Disponible en línea: <https://ojs.ehu.eus/index.php/papelesCEIC/article/view/20991> [05/01/2022].
- STICCHI, F. (2021). “Social Reproduction and Cinematic Care-Work: The Cases of *Roma* and *The Chambermaid*”. En *Mapping Precarity in Contemporary Cinema and Television*, 149-161. Cham: Palgrave Macmillan.
- TORRES HORTELANO, L. J. (2021). “Intrahistoria y derechos humanos en la película *Roma* (A. Cuarón, 2018)”. En *Derechos Humanos ante los nuevos desafíos de la*

- globalización*, A. Pérez Adroher, M. T. López de la Vieja de la Torre y E. Hernández Martínez (eds.), 499-519. Madrid: Dykinson.
- VÁZQUEZ RODRÍGUEZ, L. G. Y ZURIAN, F. A. (2022). “La representación cinematográfica de la mucama latinoamericana: *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001) y *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018)”. *Miguel Hernández Communication Journal* 13.1, 101-122. Disponible en línea: <https://revistas.innovacionumh.es/index.php/mhcj/article/view/1469/1652> [05/01/2022].
- VÁZQUEZ, K. E. (2020). “Of Love and Exploitation”. *Contexts* 19.1, 56-57. Disponible en línea: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1536504220902205> [07/01/2022].
- VELAZCO, S. (2022). “La mirada sostenida de Alfonso Cuarón: el plano largo y la profundidad de campo en *Roma*”. *Interpretextos* 28, 121-140. Disponible en línea: <http://interamerica.de/wp-content/uploads/2020/07/velazco07-20.pdf> [28/12/2022].
- YÁÑEZ, M. (2018). “*Roma*, un reto mayor que *Gravity*. Entrevista a Alfonso Cuarón”. *Fotogramas*, 11 de diciembre. Disponible en línea: <https://www.fotogramas.es/revista-fotogramas/a25458848/roma-alfonso-cuaron-entrevista-reto> [05/01/2022].
- YURDAKUL, A. (2022). “From *Black Girl* to *Roma*: Domestic Workers and the Intersection of Race / Ethnicity, Class, and Gender”. *American Journal of Economics and Sociology* 81.1, 79-90. Disponible en línea: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/ajes.12440> [31/08/2022].
- ZAPATA, E. (2020). “La Roma de Cuarón: México y las mujeres indígenas, las trabajadoras del hogar y otras anotaciones”. *Epistemologias do Sul* 4.2, 132-143. Disponible en línea: <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/3108> [05/01/2022].
- ZAVALA, L. (2021). “El neorrealismo en *Roma*”. *Archipiélago. Revista Cultural de Nuestra América* 28.112, 36-37. Disponible en línea: <https://www.revistas.unam.mx/index.php/archipelago/article/view/80023> [31/08/2022].
- ŽIŽEK, S. (2019). “*Roma* is Being Celebrated for All the Wrong Reasons”. *The Spectator*, 14 de enero. Disponible en línea: <https://www.spectator.co.uk/article/roma-is-being-celebrated-for-all-the-wrong-reasons-writes-slavoj-i-ek> [05/01/2022].



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

Fecha de recepción: 16/01/2023

Fecha de aceptación: 18/09/2023

**EL OJO ESCUCHA. UN ACERCAMIENTO FIGURAL AL PRIMER CINE
LETRISTA: EL CASO DE *TRAITÉ DE BAVE ET D'ÉTERNITÉ* (1951),
DE ISIDORE ISOU¹**

THE EYE LISTENS. A FIGURAL APPROACH TO EARLY LETTRIST CINEMA:
THE CASE OF ISIDORE ISOU'S *TRAITÉ DE BAVE ET D'ÉTERNITÉ* (1951)

Abraham CEA NÚÑEZ

Universidad de Santiago de Compostela
abrahamroberto.cea.nunez@usc.es

Sergio MEIJIDE CASAS

Universidad de Santiago de Compostela
sergio.meijide.casas@usc.es

Resumen: Este artículo analiza la poética letrista del filme *Traité de bave et d'éternité* (1951), de Isidore Isou, desde el marco teórico abierto por Jean-François Lyotard en su obra *Discours, figure* (1971). Sin embargo, este texto no solo pretende redundar en el interés metodológico de esta categoría como herramienta para analizar el cine experimental, sino también enfatizar las particularidades compartidas por el letrismo isouniano —especialmente el montaje discrepante— y la primera estética de Lyotard. Las conclusiones permitirán advertir la precocidad de las propuestas de Isou y cuestionar el relato hegemónico del cine experimental estadounidense, así como la posición incierta de *Traité de bave et d'éternité* en la historia del arte y del cine tradicionales.

Palabras clave: Cine experimental. Montaje discrepante. Jean-François Lyotard. Isidore Isou. *Traité de bave et d'éternité*.

Abstract: This article analyzes the lettrist poetics of Isidore Isou's film *Traité de bave et d'éternité* (1951) from the theoretical framework opened by Jean-François Lyotard in *Discours, figure* (1971). This text not only intends to highlight the methodological interest of the aesthetic category of the "figural" as a tool for analyzing experimental cinema, but also to emphasize the particularities shared by Isounian lettrism —especially the discrepant montage— and Lyotard's first aesthetics. The conclusions will allow us to notice the precocity of Isou's proposals and to question the hegemonic account of

¹ El presente trabajo pertenece al proyecto de investigación Paisajes y arquitecturas del error. Contra-historia del paisaje en la Europa latina (1945-2020) [Ref. PID2020-112921GB-I00]. Este artículo aborda el trabajo de Isou en *Traité de bave et d'éternité* y el letrismo en general desde la perspectiva de la destrucción creadora de las vanguardias salvajes. Además, pretende establecer algunas de las bases que evalúan la influencia de las deambulaciones surrealistas en el concepto letrista y situacionista de "deriva".

American experimental cinema, as well as the uncertain position of *Traité de bave et d'éternité* in the history of art and cinema.

Keywords: Experimental cinema. History of film. Discrepant montage. Avant-gardes. Jean-François Lyotard. Isidore Isou. *Traité de bave et d'éternité*.

Vous êtes une bande de crétins, dans l'ensemble, mais peut-être y en a-t-il un seul qui comprenne et c'est pour lui que je divague ! Du point de vue de la photo, je ferai foutre la pellicule en l'air avec des rayons de soleil, je prendrai des chutes d'anciens films et je les rayerai, je les écorcherai, pour que des beautés inconnues paraissent à la lumière, je sculpterai des fleurs sur la pellicule, quitte à faire de ce désordre un ordre neuf, demain, exactement comme Cézanne a fait de l'impressionnisme un art de musée.

Je voudrais un film qui vous fasse mal à l'œil, réellement, comme durant le déroulement de ces vieilles projections qui se coupent et se détruisent et où on voit les numéros 1, 3, 5, 7 à la toute vitesse. J'ai toujours adoré les numéros qui passent sur les bobines; peut-être parce que cela arrivait dans de vieux et beaux films classiques, et mon goût s'est déplacé de ce que j'ai aimé à ce qu'accompagnait cet amour!

Isidore Isou, *Traité de bave et d'éternité* (1951)

1. INTRODUCCIÓN: EL LUGAR DEL CINE EXPERIMENTAL

Que los cánones de la Historia del Arte son constructos relativos y mediados por discursos críticos de la recepción no es ya una aseveración que debiera sorprender a nadie. Frente a la reproducción de los cánones conformados hace más de cuarenta años, este artículo opta por repensar ciertos nexos, las continuidades y las discontinuidades que presentan los fenómenos artísticos, los agentes a los que dotamos de relevancia en una historia todavía abierta a definición. Los programas docentes de las universidades, ajenos también a los discursos feministas, poscoloniales o *queer*, siguen perpetuando el salto imposible entre el surrealismo bretoniano y el expresionismo abstracto estadounidense, obviando la incidencia de todos los flujos artísticos que permiten reconstruir el espacio entre estos dos puntos. Sin embargo, algunos relatos museográficos —como el del Centre Georges Pompidou— combaten este gran vacío: *La Révolution surréaliste* deja paso a *Minotaure*, *Documents* o *Acéphale*, y el letrismo y las prácticas situacionistas se integran junto a los tachismos y los informalismos de los años cincuenta y sesenta.

En el caso de la Historia del Cine esa dificultad resulta, si cabe, todavía mayor. Fueron los críticos de *Cahiers du Cinéma* los que, en mayor o menor medida, construyeron el canon que todavía conduce gran parte de las escrituras contemporáneas de la historia del cine. De hecho, la historia hegemónica que se explica en la mayoría de las universidades es la de Noël Burch (1969), aquella retomada en el ámbito nacional —con pequeñas variaciones— por Román Gubern (2014) y de la que ni siquiera un pensador tan

heterodoxo como Gilles Deleuze (1983, 1985) —al que *a priori* le interesaba más la semiótica propia del cinematógrafo que la escritura histórica— pudo escapar plenamente. En su elogio de ciertas cinematografías, *Cahiers du Cinéma* olvidó la tradición de aquel cine experimental francés que, libérrimo, no estaba preparado para ser proyectado en salas multitudinarias; un cine para el cual no existían todavía marcos teóricos o de legibilidad. Como en Francia lo rechazaron, otra vez Nueva York, como en las artes plásticas, “robó la idea de cine experimental”².

En 1961, Jonas Mekas, Stan Brakhage y Shirley Clarke —junto a otros amigos y cineastas— fundaron The Film-Makers’ Cooperative, una distribuidora que sería imprescindible para la distribución del cine experimental en los Estados Unidos. Poco después, algunos de sus miembros se asociaron con diversos teóricos y cineastas del llamado cine estructural —como P. Adams Sitney y Peter Kubelka— para fundar *Antology Film Archives*, un centro de investigación y exhibición que se inauguró en 1970. Fue en el seno de esta última institución donde se dio forma al *Essential Cinema Repertory*, un catálogo de 330 películas que fue definido entre 1970 y 1975, y que terminó por consagrarse como el canon de la historia del cine experimental hasta el presente.

Las únicas obras europeas incluidas en el “repertorio” del *Essential Cinema* fueron las de algunos cineastas ya consagrados, como Carl Th. Dreyer, Luis Buñuel, Robert Bresson o Jean Cocteau; además de las de Kubelka, seleccionador y, al mismo tiempo, seleccionado. Mientras el cine letrista tenía presencia en *EXPRMTL* (Bélgica), uno de los festivales más importantes en el contexto del cine experimental entre los años cincuenta y sesenta, la recopilación de *Essential Cinema Repertory* no hace mención alguna a los filmes letristas o situacionistas. Así, el canon estadounidense del cine experimental dibuja un viaje que comienza en las vanguardias y que, tras detenerse en las obras de Maya Deren y Alexander Hammid de los años cuarenta (*Meshes of the Afternoon*, 1943), continúa a mediados de los cincuenta con los filmes de Brakhage (*Desistfilm*, 1954) y Kubelka (*Mosaik im Vertauen*, 1955).

El objetivo de este artículo es explorar una de las obras que ocupa exactamente ese lugar vacío: *Traité de bave et d'éternité* (1951), del poeta, teórico y cineasta Isidore Isou, padre del letrismo. El filme de Isou no solo epató e influyó a alguna de las figuras más relevantes de la *nouvelle vague*, como Éric Rohmer —quien escribió una crítica de su película bajo el pseudónimo de Maurice Schérer— y Jean-Luc Godard (Cabañas, 2014: 34), sino que, en lo que concierne a la historia específica del cine experimental, Brakhage establecería una correspondencia con Isou en la que se desharía de elogios ante el filme. Estas fueron sus palabras: “Some, almost, 10 years ago I saw what is here titled ‘Venom and Eternity’. It immediately worked one of the most profound and lasting changes upon all my development as a film-maker” (Cabañas, 2014: 135). Tras confirmar que Brakhage vio el filme de Isou en 1952 y advertir su notable influencia en algunas de sus obras, especialmente en *Reflections on Black* (1955), resulta inevitable pensar en la paradójica

² La referencia implícita en esta afirmación es el famoso libro de Serge Guilbaut (1983).

ausencia del filme de Isou en el *Essential Cinema Repertory*. Al fin y al cabo, Brakhage es el cineasta del que más piezas se destacan. Isou iluminaría, entonces, un sendero que tiende a la exploración de la materialidad del filme³.

Nuestra hipótesis no es solo que la obra de Isou problematiza la separación discursiva entre historia del arte e historia del cine, sino que las imbrica de forma directa, hasta el punto de no entenderse fuera de esa intersección exacta. Así, *Traité de bave et d'éternité* anudaría dos períodos que semejan autónomos e inconexos y contribuiría a la integración de las prácticas cinematográficas experimentales en la historia de las vanguardias de la primera mitad del siglo XX. En estos términos, nuestra propuesta continúa las intuiciones del ya mencionado relato museográfico del Centre Georges Pompidou, una institución que, además, entre el 6 de marzo y el 20 de mayo de 2019 le dedicó una exposición retrospectiva a la obra de Isou⁴.

De cara a la comprensión y la evaluación de la importancia de *Traité de bave et d'éternité*, aplicaremos una de las metodologías que han resultado más fecundas para comprender la creación cinematográfica experimental: las teorías que desarrollo Jean-François Lyotard a finales de los años sesenta y comienzos de los setenta sobre lo figural. Como desarrollaremos más pormenorizadamente en el cuerpo del artículo, Lyotard ha sido uno de los teóricos que mejor comprendieron la creación matérica que eclosionó en las artes plásticas y cinematográficas de los años cincuenta y sesenta. Probablemente, porque él mismo frecuentó los círculos letristas y situacionistas, realizó películas experimentales junto a Guy Fihman y Claudine Eizykman, y escribió sobre cineastas como Michael Snow⁵. Este legado ha sido rescatado en ediciones muy cuidadas como la de Jones y Woodward (2017), pero lo más interesante a este respecto es cómo algunos de los principales teóricos del cine experimental han hecho de sus reflexiones una auténtica metodología de análisis; ejemplo de ello son Durafour (2009), Vancheri (2011) y Brenez (1998). En este sentido, solo explicando cómo Isou prefigura algunas de las ideas de Lyotard y algunas de las prácticas de cineastas como Brakhage podremos evaluar su importancia para la historia del arte y del cine.

Con la intención de llevar nuestras propuestas a buen puerto, ordenaremos el artículo de la siguiente forma: en primer lugar, nos detendremos en las transgresiones sígnicas del primer letrismo y su devenir de la poesía al cine; en segundo lugar, expondremos cuáles son las ideas de Lyotard que nos permiten comprender la complejidad que encierra *Traité*

³ Nicole Brenez ubica en esta estela isouniana a cineastas como Morgan Fischer, Peter Kubelka, Paul Sharits, Jonas Mekas, Cécile Fontaine o Davis Matarasso (2021: 32). La más extensa filmografía de Maurice Lemaître —a quien *Xcéntric* y la revista *Lumière* dedicaron en noviembre de 2021 proyecciones y traducciones inéditas al castellano— es otro ejemplo, uno directamente vinculado al letrismo isouniano.

⁴ Otra exposición notable sobre estas cuestiones tuvo lugar en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía entre el 19 de septiembre y el 17 de diciembre de 2012. Se tituló *Espectros de Artaud. Lenguaje y arte en los años cincuenta*, fue comisariada por Kaira Cabañas y Frédéric Acquaviva, e incluyó obras de algunos sospechosos habituales como Stan Brakhage, Guy Debord, Maurice Lemaître, Gabriel Pomerand o François Dufrené; no nos consta que se incluyera ninguna de Isou, el padrino artístico de todos ellos.

⁵ Es especialmente notable la apenas destacada presencia de Lyotard en el *EXPRMNTL 5 (1974-1975)*, donde se le invitó a participar en una mesa sobre cine experimental (Eizykman y Fihman, 2000: 121).

de bave et d'éternité; en tercer lugar, analizaremos pormenorizadamente las particularidades y los elementos figurales del filme. Por último, expondremos las conclusiones finales del artículo.

2. BREVE HISTORIA DEL PRIMER LETRISMO (1946-1952)

En 1942, cuando todavía vivía en Rumanía, Isou escribió en solitario el primer texto letrista antes del letrismo: “Le manifeste de la poésie letriste”. En él, podemos leer: “A CE MOMENT: le letrisme = ISIDORE ISOU. Isou attend ses successeurs en poésie ! (Existent-ils déjà quelque part, prêts à surgir dans l’histoire par les livres ?)” (Isou, 1947: 17). No obstante, y a pesar de este texto, el letrismo no tendrá comienzo oficial hasta la reunión de Isidore Isou, Gabriel Pomerand, Georges Poulot y Guy Marester en la sala Sociétés Savantes de París, el 8 de enero de 1946. Juntos publicaron el manifiesto colectivo del grupo en el primer número de la revista *La Dictature letriste*, ubicándose en la tradición de vanguardia francesa (Letaillieur, 2011: 60). A este primer momento le seguirán otras publicaciones como *Introduction à une nouvelle poésie et une nouvelle musique* (Isou, 1947), editada por Gallimard, donde aparecen compiladas y desarrolladas las apreciaciones estéticas generales del letrismo isouniano, todavía centradas en los campos de la poesía y la música. Pocos años más tarde, *Traité de bave et d'éternité* (1951) es estrenada en el Festival de Cannes gracias al apoyo de Jean Cocteau, quien participará como actor y diseñará el cartel del filme.

Isou había atisbado una evolución espiritual de la poesía, una evolución del material poético y una evolución de su sensibilidad técnica. A su juicio, la poesía moderna —desde Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud— se encontraba en una fase de purificación, descomposición o autodestrucción que estaba inspirada en su sonoridad. Así, su propuesta era un tipo de poesía sonora capaz de romper con la significación mediante la introducción azarosa de recursos asignificantes, como los sonidos guturales, glosolálicos y onomatopéyicos⁶. El *principium* de esta novísima revolución poética de vanguardia consistió en hacer apología de una deconstrucción de las palabras y sus significados que redundara en la letra como unidad mínima de sentido fonético y expresivo; no así significativo. En palabras de Isou: “Les poèmes letristes [...] n’ont aucun sens et ne veulent rien dire. On les a composés simplement pour la beauté du bruit pur, pour l’harmonie du cri” (Isou, 1964: 66).

La reflexión artística es acompañada, en este caso, por una teorización precisa sobre el devenir de las artes a partir de dos fases creativas diferenciadas: la “hipóstasis ámplica” y la “hipóstasis cincelante”, períodos enmarcados bajo lo que él denomina como “ley de

⁶ La propuesta letrista se asemeja a la práctica de algunos dadaístas como Kurt Schwitters y Raoul Hausmann. Tras el éxito de Isou, el propio Hausmann polemizaría sobre este parentesco: “No es usted quien encontró eso. Fui YO. Como prueba, le adjunto uno de mis poemas fonéticos creado en 1918, ‘Fmsbw’” (Letaillieur, 2011: 60).

las hipóstasis artísticas” (Isou, 1947: 85-102)⁷. La primera corresponde al desarrollo de la poesía desde sus orígenes hasta la modernidad, momento en el que, gracias a Baudelaire, esa deja de ser una mera ilustración de “historiettes pittoresques” (Isou, 1947: 91); la segunda a su etapa de descomposición, donde el fenómeno poético comienza a atender a su dimensión mínima, a lo específicamente poético: la letra, el sonido de la letra, el fonema. Es en el marco de esta teleología de las artes donde Isou se presenta a sí mismo, afirmándose como culmen de la hipóstasis cincelante y epígono de una cierta historia de la literatura y de las artes (Fig. 1).

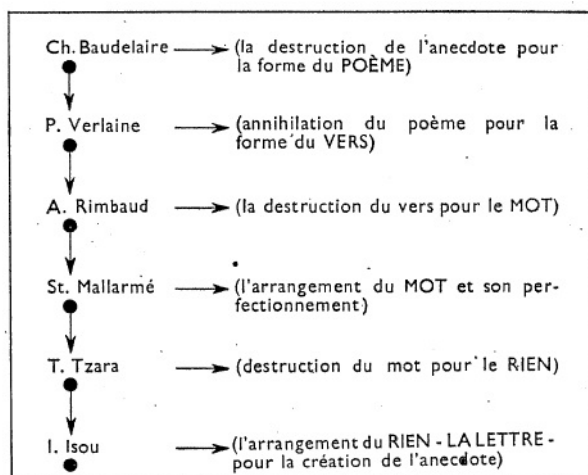


Schéma 11 : L'évolution du matériel poétique

Fig. 1. Esquema de *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique* (Isou, 1947: 43)

Desde su nacimiento en la posguerra hasta 1952, el letrismo fue ganando interés y expandiendo sus prácticas artísticas en Francia. Algunos de sus polémicos y progresivos adeptos fueron François Dufrêne, Gil Joseph Wolman, Serge Berna, Michel Mourre, Jean-Louis Brau, Maurice Lemaître o Guy Debord, entre otros. No obstante, la coherencia orgánica del grupo se quiebra pronto. En primer lugar, Jacques Spacagna, Yolande du Luart y Marc'O se escinden, formando un grupúsculo de vida efímera bajo el nombre de “Externistas”. Estos fundarán la revista *Soulèvement de la jeunesse*, donde se publica el primer texto de Yves Klein y se perfilan las futuras relaciones del grupo con el *Nouveau réalisme* (Letaillieur, 2011: 62). Más célebre es la escisión de Debord, Wolman, Berna y Brau, quienes deciden abandonar el grupo debido a las discrepancias políticas, poéticas y cinematográficas con el eje de Isou y Lemaître. Estos serán quienes funden la conocida *Internationale lettriste* (1952-1957), así como la revista *Potlatch* (1954-1959), núcleos

⁷ Esta visión evolucionista y telológica del arte será compartida por muchos artistas y teóricos a lo largo del siglo XX, desde las prácticas vanguardistas hasta las teorías de Danto (1998). La idea de Isou tendrá influencia directa en el concepto situacionista de “décomposition”, uno de los once explicados en “DÉFINITIONS”, *Internationale situationniste*, n.º. 1, junio de 1958 (Debord, 2006: 358).

artísticos donde acabará por tejerse una parte indispensable de lo que finalmente será conocido como *Internationale situationniste* (1959-1972).

3. TRANSFORMAR EL CINEMATÓGRAFO: DE LO “ÁMPLICO” A LO “CINCELANTE”

Aunque el letrismo isouniano nació como una revolución en el campo de la poesía, la *letra* terminará convirtiéndose en objeto de interés pictórico, fotográfico y cinematográfico, transmutándose en imagen, icono o signo a través de distintos soportes y métodos, de entre los cuales podemos destacar el uso de pictogramas, el *grattage* y lo que Isou denominó como metagrafía o hipergrafía: la inclusión de toda clase de signos, fueran estos matemáticos, técnicos o inventados, sin necesidad de que se correspondieran con una representación lingüística o ideográfica determinada.

Una de las cuestiones que invitó finalmente a los letristas a utilizar el cinematógrafo fue el diagnóstico de Isou: el cine, como expresión artística y como arte joven, se encuentra en su fase ámplica. Forzar su autodestrucción implicaría acelerar su tránsito a lo cincelante a través de distintos métodos, entre los que encontramos el desgarramiento de la materialidad del fotograma y del signo fílmico, así como aquello que Isou denominó “montaje discrepante” (Cabañas, 2014: 9-10). Las herramientas de las que hará uso el cine letrista se anuncian a través de la experimentación cinematográfica y la teoría escrita. Así, en el cine, la banda de sonido y la banda de imagen —los sonsignos y los opsignos, dirá Deleuze (1983)— deben operar de forma desafiante para con la sincronidad sonido-imagen, pues su fin es el de transgredir el puritanismo narrativo de la cinematografía tradicional, la ilusión ficcional de realidad, aquello que en pintura se había nombrado como “ventana de Alberti” y que el cine raramente se había esforzado por cuestionar⁸.

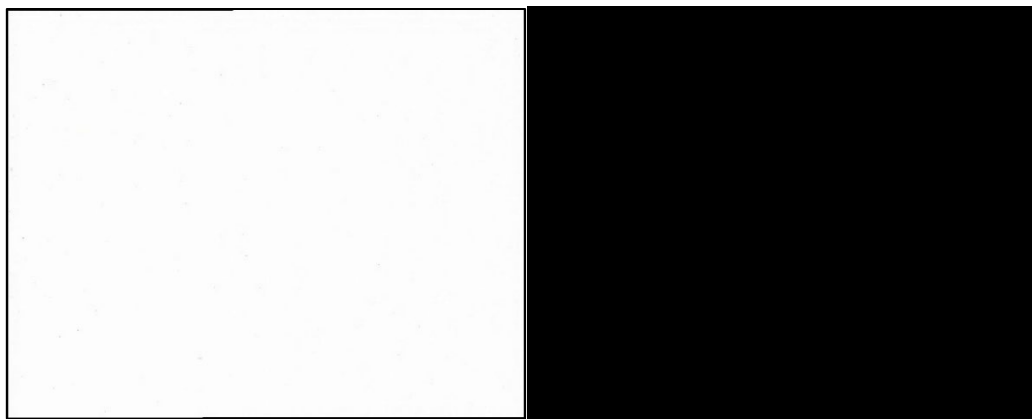
Estos principios serán los que fundamentarán *Traité de bave et d'éternité*, película fechada entre el 15 de agosto de 1950 y el 23 de mayo de 1951. Haciendo énfasis en su dimensión procesual y menospreciando la determinación de la obra cerrada, el estreno de la pieza todavía sin acabar tendrá lugar en el Festival de Cannes el 20 de abril de 1951. La banda de imagen de la película no se terminará hasta su proyección completa en el cineclub del Musée de l'Homme (París). Para ello, Isou añadirá largas secuencias documentales provenientes de los cubos de basura de los Servicios Cinematográficos del Ministerio del Ejército (Devaux, 1992: 40), un ejercicio prematuro de aquello que Debord y Wolman llamarán *détournement* en 1956 (Debord, 2006: 221-229). El título de la película de Isou tenía por objetivo “marquer la distance entre la poussière de notre parole et la hauteur de son pouvoir” (Isou, 1964: 85); la baba, el limo, el veneno o la ponzoña es dispuesto junto a la eternidad. Siguiendo la estela de Isou se producirán otras

⁸ Bajo estas ideas, en abril de 1952 se publica el primer y único número de la revista *Ion. Centre de Creation no. 1*, donde los letristas interesados en el cine publican sus teorías y hallazgos. Entre los textos de Pomerand, Wolman, Berna, Dufrene o Debord —quien escribió sobre la todavía inexistente *Hurlements en faveur de Sade*— destacó el de Isou, titulado “Esthétique du Cinéma” (Isou, 1952: 7-144).

manifestaciones de cine letrista, como *La légende cruelle* (1951), de Pomerand; *Le film est déjà commencé?* (1951), de Lemaître; *L'Anticoncept* (1951), de Wolman, y *Hurléments en faveur de Sade* (1952), de Debord, quien conoció a los letristas al asistir en Cannes al debut de Isou.

Sin embargo, pronto encontramos divergencias prácticas, teóricas e ideológicas entre los distintos miembros del grupo, que, como ya hemos indicado, terminan por formar subgrúpúsculos como el de la *Internationale lettriste*. ¿Qué fue lo que separó a Isou, Lemaître y Pomerand de Debord, Wolman, Berna y Brau? El ala radical del grupo —liderada por Debord— irrumpió de manera ilícita en las proyecciones del Festival de Cannes de 1952 con el fin de interrumpir las sesiones y provocar altercados. Allí, realizaron pinturas y repartieron panfletos donde se leía “el cine está muerto” y “se acabó el cine francés”. Poco después, la irrupción se produce en el Hotel Ritz de París, donde pretendieron boicotear la *première* francesa del *Candilejas* (1952) de Charles Chaplin, el mismo al que Isou le había rendido culto al inicio de *Traité de bave et d'éternité*. Los nuevos letristas reparten panfletos que, firmados en nombre de la *Internationale lettriste* y sin el beneplácito de Isou, atentan contra la figura de Chaplin, acusándolo de estafador y de fascista (Asín, 2019: 24-26). Isou y Lemaître publican una carta en *Combat* desdiciéndose de los actos de sus colegas. No será hasta el primer número de la *Internationale lettriste*, en noviembre de 1952, cuando Debord (2006: 86-87) se despida de Isou diciendo: “Nous nous passionnons si peu pour les littérateurs et leurs tactiques que l'incident est presque oublié ; que c'est vraiment comme si Jean-Isidore Isou ne nous avait rien été ; comme si'il n'y avait jamais eu ses mensonges et son reniement”. A partir de aquí, el letrismo isouniano y la *Internationale lettriste* seguirán caminos separados.

Más allá de sus diferencias ideológicas, Debord y Wolman no profesaron con los métodos cinematográficos de Isou. Así, *Traité de bave et d'éternité* y *Hurléments en faveur de Sade* suponen ejemplos antagónicos en lo que refiere a su consideración de las artes y su historia. La primera no plantea la superación dialéctica del cine como forma artística, sino que aboga por la destrucción como poética creadora, por la aniquilación de ciertas formas en favor de unas nuevas, como ya hicieran distintas tendencias de las vanguardias artísticas. Por otra parte, la segunda es un dispositivo radical que presenta únicamente dos modos en la modulación de sus imágenes y sus sonidos: pantalla en negro cuando la banda de sonido permanece en silencio, pantalla en blanco cuando cinco voces mantienen monólogos y diálogos relativamente ininteligibles entre sí (Figs. 2 y 3). Pese a ser Isou una de esas cinco voces intermitentes, este reprochó a Debord la radicalidad negativa del filme, que no aguantó más de medio metraje sin ser interrumpido por las autoridades del cineclub en su primera proyección pública: “Tu película está mal hecha. Cosas así nos hacen perder temporalmente lo que ha sido logrado” (Asín, 2019: 25).



Figs. 2 y 3. Fragmentos de *Hurlements en faveur de Sade* (1952), de Guy Debord.

Por un lado, Isou dañó la visión del público a través de diversas destrucciones y juegos formales, estela continuada prolíficamente por Lemaître hasta nuestro siglo. Por el otro, Wolman exploró la relación de las imágenes y los sonidos con los soportes tradicionales propios del cine, como la pantalla y la propia sala, mientras que Debord, todavía más radical, se atrevió a negar la capacidad del espectador para mirar, acabando así con la condición misma del *espectante*.

Traité de bave et d'éternité pretendió reescribir la historia del cine, narrándose como continuadora de ciertas prácticas previas y elogiando la dimensión de Isou como *auteur*. Al fin y al cabo, la película está dedicada de manera explícita a Griffith, a Chaplin, a Clair, a von Stroheim, a Flaherty, a Buñuel y a Cocteau. Por otro lado, *Hurlements en faveur de Sade* no concedía parangón ni a la historia del cine previa ni a sus ídolos, mitos y obras, en un ejercicio de radical iconoclasia: “Il n’y a pas de film. Le cinéma est mort. Il ne peut plus y avoir de film. Passons, si vous voulez, au débat” (Debord, 2006: 62). La *Internationale lettriste* abogó por la superación del arte, dando paso al arte de vivir y prefigurando la vocación situacionista. Mientras tanto, Isou dedicará una ingente cantidad de textos a criticar durante décadas los posicionamientos de Debord, especialmente tras la consagración de la *Internationale situationniste* (Isou, 2000).

4. LO FIGURAL, UNA METODOLOGÍA PARA APROXIMARSE AL CINE EXPERIMENTAL

Veinte años después del polémico estreno de *Traité de bave et d'éternité*, el filósofo Jean-François Lyotard publicó su primera gran obra: *Discours, figure*. El objetivo del libro era utilizar la Estética como *détour* para llegar al ámbito de la Política (Lyotard, 2017: 19), resultando su vanguardismo muy próximo al de Isou. Al menos, la creencia era compartida: en las imágenes existen potencias de subversión que permiten rehuir los códigos culturales aprehendidos. Desgraciadamente, la única mención que esta obra hizo al cine tuvo por objeto al ilusionista Georges Méliès (Lyotard, 2017: 376).

¿Cómo es, entonces, que Lyotard puede ayudarnos a pensar la obra de Isou? Aunque en *Discours, figure* solo había alguna mención puntual al cine, sí había muchas intuiciones que venían inspiradas por este medio. No en vano, Lyotard fue uno de los promotores de un seminario de cine experimental que se desarrolló desde 1967 hasta 1974, y en el que participaron futuras figuras de notable relevancia para la historia y el estudio del cine experimental, como Guy Fihman o Claudine Eizykman. En este marco, el propio Lyotard realizó algunas piezas de cine, tanto a título individual como en colaboración con otros de los participantes, aunque el resultado más conocido de la experiencia fue un pequeño texto titulado “L’acinéma” (Lyotard, 1994: 57-69).

“Le scénario, qui est une intrigue avec dénouement, représente dans l’ordre des effets relatifs aux " signifiés " (dénotés aussi bien que connotés, comme dirait Metz) la même résolution d’une dissonance que la forme sonate en musique” (Lyotard, 1994: 62). Esta fórmula funciona por exclusión y por reconciliación, esquivando todos los posibles errores que aparejaría un uso libidinal del cinematógrafo. Frente a esto, Lyotard defiende un cine que permanezca afuera de las lógicas de la valorización, un cine que cuestione los códigos de la figuración representativa en favor de la incomunicación y la opacidad de sus imágenes y de sus sonidos. Al fin y al cabo, el cine no deja de ser una estructura despótica, una *ekklesia* de las imágenes que legisla sobre lo válido y lo inválido sin permitir variación alguna sobre su función comunicativa.

La intuición de Lyotard es que los signos cinematográficos no tienen que significar necesariamente un mensaje, el cine no tiene que *valer* ese mensaje: su afectación debe ser física, experiencial, imposible de reducir a un código. Bajo tal perspectiva, él categoriza dos grandes tipos de cine que escapan a las lógicas habituales de consumo del cine narrativo: el cine experimental centrado en la aceleración, como el de Hans Richter, y el cine experimental que toma por objeto la absoluta quietud, como el de Andy Warhol. Como vemos, su poética es muy restringida; Lyotard viene a decir que estas dos son las únicas tipologías de cine capaces de combatir las lógicas de la valorización del capital. Ninguna de las dos nos ofrece un marco adecuado para analizar la obra de Isou, pues, como veremos, su obra no es especialmente acelerada ni decelerada. Sin embargo, lo que nos ayuda a pensar “L’acinéma” es un interés, una preocupación compartida por *Discours, figure*. Al fin y al cabo, “L’acinéma” propone atentar contra la economía transparente de la representación mediante la dilatación o la aceleración de los tiempos de consumo; lo *figural* es más abierto, pero su objetivo es el mismo⁹.

Como ya indicó Durafour (2009), *Discours, figure* es la herramienta más adecuada que Lyotard nos ha dado para pensar el cine; contiene todas sus intuiciones posteriores y,

⁹ Una propuesta que continúa las reflexiones de *Discours, figure*, “L’acinéma” y otras obras de Lyotard es *La jouissance-cinéma* (Eizykman, 1975), cuyo interés y proyección todavía están por analizar en el ámbito hispanohablante. Tampoco podemos olvidarnos de los otros tres textos que Lyotard escribió sobre cine, y que aparecen recogidos en la ya mentada *Acinemas. Lyotard’s Philosophy of Film* (Jones y Woodward, 2017). El último de ellos, probablemente el más importante, “Idée d’un film souverain”, tuvo una primera aparición escrita en *Misère de la philosophie* (Lyotard, 2000), una edición que realizó Dolorès Lyotard de algunos textos no publicados de su marido.

al mismo tiempo, mantiene una apertura mayor que su texto sobre cine. No obstante, disintimos con él en que este uso deba venir cifrado a partir de lo figurativo y, por lo tanto, pueda aplicarse directamente al cine comercial. El propio Lyotard admitió que su libro todavía era nostálgico del *afuera* (Lyotard, 2020: 60) y que nunca lo hubiera escrito si por aquel entonces hubiera leído a Adorno y a Benjamin (en Oñate, 2007: 1). En estos términos, no creemos que deban mezclarse acriticamente —aunque sí relacionarse— las intuiciones que tuvo a comienzos de los setenta con aquellas que desarrolló en los años siguientes.

Uno de los aspectos principales de *Discours, figure* es la interrelación que se produce entre lo discursivo y lo figural, dos espacios que no pueden separarse o concebirse independientemente. Aunque Lyotard se muestre todavía nostálgico de un *afuera*, su esfuerzo por pensar bajo los marcos del discurso es notable. Así, frente al peligro de ser excesivamente ingenuo y creer en la posibilidad de que lo *visual* —no lo visible— nos permita escapar de los códigos del lenguaje, su formulación de la figura no repite la vulgata fenomenológica, sino que amplía su horizonte de visión: no podemos salir del discurso, pero sí podemos opacar el libre intercambio de valores y testimoniar que existe una materialidad que no puede reducirse a su contenido (Lyotard, 2017: 15).

Bajo la óptica del estructuralismo, tendencia teórica hegemónica en aquel momento, el significado se configuraba como el elemento prioritario de atención, siendo el significante un mero portador de sentido. Así, diferentes palabras como *sheep*, *mouton* u oveja eran entendidas por Saussure (1995) como prácticamente idénticas, ya que su valor era equivalente. Frente a esta perspectiva, Lyotard busca los recursos asignificantes que escapan a la mercantilización del sentido o la capitalización de la palabra. Las nuevas prácticas pictóricas (Pollock, Motherwell) escapaban a las rígidas sistematizaciones que todavía podían establecerse sobre la generación anterior (Kandinsky, Mondrian), pues los nuevos artistas estaban más preocupados por destruir los códigos que por crear otros nuevos: se acercaban al lienzo sin saber qué era lo que querían pintar y lo descubrían, finalmente, mediante el proceso.

Para entender a los nuevos artistas había que buscar herramientas que no redujeran la complejidad de las obras a los ejercicios significantes. Como la metodología propuesta por los fenomenólogos tampoco era operativa, Lyotard encontró un camino en la trasposición de los recursos lingüísticos que entonces utilizaba Benveniste en el campo de la lingüística al estudio de la materialidad del cuadro. Un ejemplo son los deícticos, *indicateurs* o *shifters*, recursos que no se quedan únicamente en la condición abstracta de lo semantizable, sino que apelan directamente a una materialidad que también forma parte del discurso, aunque no es reducible a un código predefinido.

De este modo, muy lejos de los códigos de significación propuestos por la iconografía de Panofsky (1982) y de Gombrich (1983), Lyotard inaugura un trabajo sobre la imagen centrado en los desbordamientos libidinales, en la capacidad del gesto para crear algo libre de código. Cada imagen atravesada por la figura sigue un vector caótico que la proyecta a un horizonte todavía inexplorado, y es aquí donde la obra de Lyotard se da la

mano con la de Isou: en su búsqueda común del *afuera* desde un *adentro*, en su interés por las manchas y los borrones del cuadro y del celuloide, procesos con un resultado siempre inesperado para el creador. En el fondo, Lyotard está buscando un principio creador que escape a la teleología hegeliana, como también hará Deleuze (2008) con el concepto de diagrama. ¿Cómo podemos pensar la pintura sin código? ¿Cómo podemos pensar el cine sin código? Solo a partir de la ruptura de todos los códigos, de la capacidad para desbordar y reconstituir las lógicas definitorias de lo que históricamente han sido las disciplinas y los estilos. Así, esta ruptura solo es realizable desde una radicalidad autodestructiva en la que el artista intenta crear en el límite mismo de la creación. Como veremos, Isou no lo pensó de otra manera. Su genealogía de la poesía se configura en estos mismos términos, como una sucesión de poetas que cada vez radicalizan más su ejercicio contra las comodidades del lenguaje connotado (Baudelaire), que cada vez favorecen un lenguaje más expresivo y visual (Mallarmé, Apollinaire), que cada vez renuncian a más apoyos para quedarse solamente con los mínimos necesarios para que su ejercicio pueda considerarse poético (Tzara, Isou).

De la misma forma, aunque en términos cinematográficos, Isou también se apoya en la profanación del celuloide para abrirse a un horizonte que en el cine todavía no ha sido explorado. Destruir el celuloide como parte del proceso creativo implica elevarlo al estadio terminal de la poesía, acelerar su desarrollo para igualarlo al fin autodestructivo de las prácticas de los poetas simbolistas y vanguardistas. Esta es la razón por la que los escritos clásicos sobre cine no nos sirven para analizar las prácticas de Isou: solo aplicando la metodología de la pintura, disciplina que el propio Isou relaciona con lo cincelante, podemos entender qué es lo que pretendía con sus desgarros.

Por supuesto, esto ha cambiado en los tiempos más recientes. El cine experimental se ha constituido como algo más que un estadio límite del desarrollo de la historia del cine para formularse como un espacio autónomo de creación y de reflexión teórica. Poco antes de *Discours, figure* apareció la obra clásica de Tyler (1969); poco después, ya en el ámbito francés, la de Mitry (1974) y las de Noguez (1977, 1979, 1982), quien también fue editor invitado del número de revista en el que Lyotard publicó por primera vez “L’acinéma”. Los años setenta supusieron un revulsivo fundamental para comprender y reevaluar las prácticas periféricas del cinematógrafo, y este impulso se consolidó finalmente gracias a propuestas teóricas como la de Brenez (1998), que analizó los caminos contemporáneos del cine experimental y de vanguardia desde las coordenadas metodológicas dibujadas por Lyotard y otros durante la misma época.

5. ANÁLISIS FIGURAL DE *TRAITÉ DE BAVE ET D’ETERNITÉ*

5.1. El montaje discrepante y el cine como objeto del cine

La película de Isou se organiza de manera explícita en tres actos diferenciados. Al inicio vemos a Daniel, el héroe de la película —interpretado por el propio Isou, con voz

extradiagética atribuida a Albert L. Legros—, caminar sin un rumbo prefijado por el barrio parisino y de ambiente vanguardista Saint-Germain des Près. Si a través de los opsignos se nos muestra esta andanza urbana, preludio cinematográfico de la deriva física del letrismo debordiano y de los situacionistas, los sonsignos, en desconexión absoluta con lo que vemos en pantalla, dan fe de un largo monólogo del mismo Daniel en un cineclub. Este monólogo termina por transformarse en un fervoroso debate sobre la legitimidad del filme proyectado, un filme que no vemos pero que el espectador intuye que es el que está presenciando: *Traité de bave et d'éternité*. Mientras el encuadre se fija en las piernas móviles de Daniel (Figs. 4 y 5), escuchamos:

Je crois premièrement que le cinéma est trop riche. Il est obèse. Il a atteint ses limites, son maximum. Au premier mouvement d'élargissement qu'il esquissera, le cinéma éclatera ! Sous le coup d'une congestion, ce *porc rempli de graisse* se déchirera en mille morceaux. J'annonce la *destruction du cinéma*, la premier signe apocalyptique de disjonction, de rupture, de cet organisme *ballonné et ventru* qui s'appelle film (Isou, 1964: 15).



Figs. 4 y 5. Fragmentos de *Traité de bave et d'éternité* (1951), de Isidore Isou.

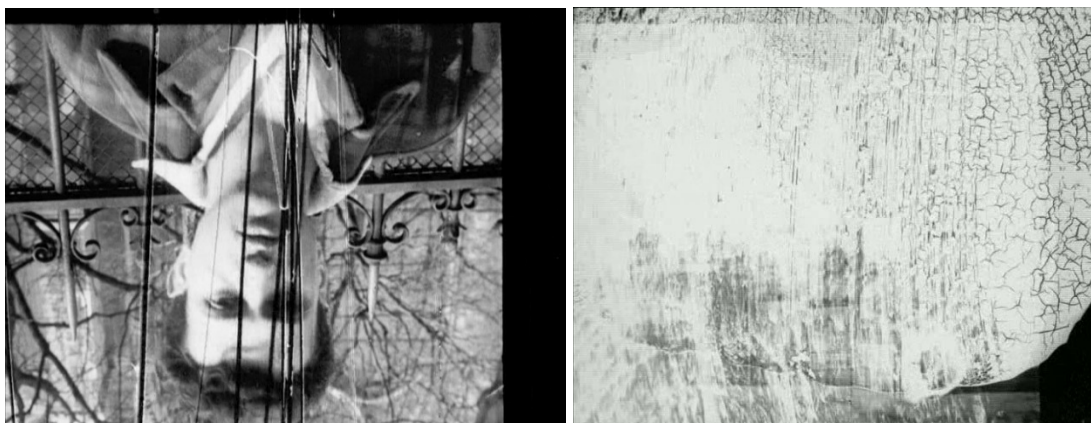
El público tilda a la película de imbécil, anarquista o pequeño-burguesa. Mientras, Isou en el cineclub y un narrador omnisciente fuera de la *diégesis* ubican el filme en una tradición muy determinada de la historia del cine, aquella correspondiente a las experimentaciones cinematográficas de Griffith, Eisenstein, Buñuel y el cine surrealista. La innovación de *Traité de bave et d'éternité* en este primer acto consiste en la introducción del cineclub —el debate, lo (auto)reflexivo— en la historia del cine, algo especialmente notorio cuando la película se enuncia como un manifiesto cinematográfico sobre el cine letrista en general y sobre el montaje discrepante en particular. El propio Daniel lo anuncia en la película: “C’est la première fois qu’on introduit le Ciné-club dans le cinéma, c’est-à-dire qu’on préfère la réflexion ou les *débats du cinéma sur le cinéma au cinéma ordinaire en tant que tel*” (Isou, 1964 : 27). El modelo filme-manifiesto sería emulado posteriormente por *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959), de Debord, carta de presentación cinematográfica de la *Internationale situationniste*.

5.2. El desgarramiento de la banda de imagen

Terminado el primer acto, se suceden unos créditos *in medias res* que anuncian un segundo capítulo de “desarrollo”. Una vez abandonados el cineclub y el vagabundo solitario de Daniel, arranca una peculiar historia de *amour fou* entre el protagonista y una joven llamada Eva. Mientras esto acontece, la discrepancia entre imagen y sonido continúa: escuchamos en la banda de sonido a personajes ausentes en la banda de imagen; vemos en la banda de imagen escenas que nunca escuchamos en la banda de sonido.

El interés primordial de este segundo acto con respecto al primero es el interés por ahondar o jugar con la condición narrativa del cine. La historia de Daniel deviene novela de amor, en términos decimonónicos; como tal, es narrada fundamentalmente mediante la palabra. Abandonando las *boutades* y el lenguaje epatante de la polémica cinéfila, este segundo acto se caracteriza por la construcción de largos diálogos de corte extremadamente literario, enmarcados plenamente en el terreno del discurso. Si bien las operaciones del montaje discrepante continúan desincronizando y subvirtiendo la concatenación lógica y tradicional del ensamblaje de imágenes y sonidos, es en el plano estrictamente hablado donde el espectador sigue fácilmente un determinado hilo narrativo.

Este segundo capítulo introduce, además, otra novedad: sus imágenes ven profanada su condición representacional y material por interrupciones y disrupciones visuales de distinto tipo. Progresivamente, la imagen representativa o de ínfulas miméticas se ve atravesada por distintos signos que no son reducibles a su valor comunicativo: alfabetos imaginados, dibujos, jeroglíficos o metagrafías se presentan en el marco de la banda de imagen como un error azaroso. Finalmente llega el “cincelado”, la violencia explícita que desgarra el fotograma para mostrar, tras la ficción naturalista, la materialidad del medio que posibilita, en última instancia, la representación (Figs. 6 y 7). En esta etapa cincelante, hipotéticamente inaugurada por este filme, el cine hace explícitos los poderes poéticos de la destrucción como vía para la creación de formas inéditas.



Figs. 6 y 7. Fotogramas de *Traité de bave et d'éternité* (1951), de Isidore Isou.

Es a través de estos mecanismos e irrupciones cuando se hace explícito aquello que Lyotard denominó como figural. El cine cincelado de Isou traza, en este acto, un movimiento claro: serán las interrupciones del papel filmico, su textura molecular y el tejido de un filme dispuesto a su autoaniquilación, los elementos que se integren con lo representado. La figura irrumpe como torsión sobre la planitud de la superficie, poniendo en peligro la mimesis figurativa captada por el cinematógrafo. Así, lo figural emerge como error que crea y que destruye, aunque sin transitar definitivamente hacia ese *otro espacio* de lo puramente informe (Lyotard, 2017: 271-279). Como ocurrirá posteriormente con Godard, Resnais o Rivette, pero también con los escritores del *nouveau roman* o los pintores de la *figuration narrative*, Isou no apunta al afuera del discurso, sino a su desestabilización y a su ampliación, a la liberación de aquellos códigos que limitan una creación que nunca deja de ser para él artística¹⁰.

El trabajo sobre el límite mismo de lo informe ya había sido explorado por Picabia en *La Sainte Virge* (1920), precedente indudable de la *figure-forme* que Lyotard atribuye a los *drippings* de Jackson Pollock. Mientras tanto, el gesto ya había sido retomado explícitamente por Cocteau, tanto para su filme *Le Sang d'un Poète* (1932) como para el afiche principal del *Festival du Filme Maudit*, que el mismo presidió (1949) y que tanta importancia tiene en la consolidación de ciertas tendencias en el filme de vanguardia francés¹¹. En todos estos casos, la mancha se expresa como error, como un desarreglo que cuestiona la figuración misma como valor de significación. Manchar es hacer surgir lo asignificante desde la propia imagen, esquivando los códigos de significado y de valor que rigieron la semiótica estructuralista durante gran parte del siglo XX. Como advirtió Benjamin, y como parece retomar la metáfora isouniana que vincula el celuloide como material propio del cine y los organismos vivos: “El signo está estampado, mientras que la mancha sobresale. Esto indica que la esfera de la mancha es la esfera de un medio [...] La mancha aparece sobre todo en lo vivo” (Benjamin, 2009: 203). La mención explícita y el acercamiento voluntario a otros destructores de signos —Cézanne, Picasso— implica una promesa de subversión, pero siempre dentro de los límites de lo concebido habitualmente como artístico.

¹⁰ Algunos aspectos del cine de Isou que riman con las experimentaciones de los directores mencionados son, por ejemplo: la asincronía imagen-sonido de Godard (*À bout de souffle*, 1960), la ruptura de la continuidad narrativa de Resnais (*Hiroshima, mon amour*, 1959; *L'année dernière à Marienbad*, 1961; *Muriel ou le temps d'un retour*, 1963) y la importancia del paseo y de la deriva de Rivette (*Paris nous appartient*, 1961).

¹¹ Este festival, dedicado al cine de vanguardia, es fundamental para la posterior reivindicación del *auteur* cinematográfico en Francia por parte de *Cahiers du Cinéma*. Érik Bullot sugiere que Hans Richter, al distinguir entre la tendencia abstracta —los hermanos Whitney, Francis Lee— y la tendencia surrealista todavía en boga —Deren, Harrington, Broughton, Stauffacher— en el seno de la programación del festival, inscribe el cine de vanguardia en el plano discursivo de la historiografía artística (Bullot, 2020:94). Teniendo en cuenta los ambientes frecuentados por Isou y la influencia prematura de Cocteau, no es descabellado pensar que las ínfulas de Isou por relatarse como parte de una cierta historia y reivindicar sus cualidades como *auteur* estén animadas por los discursos generados en el *Festival du Filme Maudit*.

5.3. La opacación a través de la letra y la torsión de la banda de sonido

Más allá de la cuestión óptica o visual, la banda de sonido juega un papel fundamental para el montaje discrepante y para el letrismo, pues no olvidemos que estos artistas eran, ante todo, poetas. Así, la poesía letrista está presente en la banda de sonido de principio a fin, principalmente a través de recursos como el uso de las onomatopeyas o la glosolalia, un método a través del cual los letristas componen poemas con sonidos arbitrarios e ininteligibles con la intención de abandonar la codificación de un significado por parte de la unidad mínima de sentido: el fonema. Como las sílabas formalizadas no son subsumibles en un sistema de legibilidad previo, los sonidos no se agrupan significativamente, sino que devienen ruidismo asignificante.

La disrupción formal que genera la glosolalia en la banda de sonido produce un juego idéntico al cincelado, al rayado o a la corrosión material de las imágenes de la película. Si el cincelado de la imagen impide la diligencia técnica de la representación, la glosolalia interrumpe la concatenación significativa de las palabras y las frases. Siguiendo a Hjemslev (1984), podríamos afirmar que gracias a este recurso el Plano de Expresión se desliga del Plano de Contenido, imponiéndose lo propiamente fonético sobre la codificación propia del sistema semiótico que es nuestro lenguaje¹².

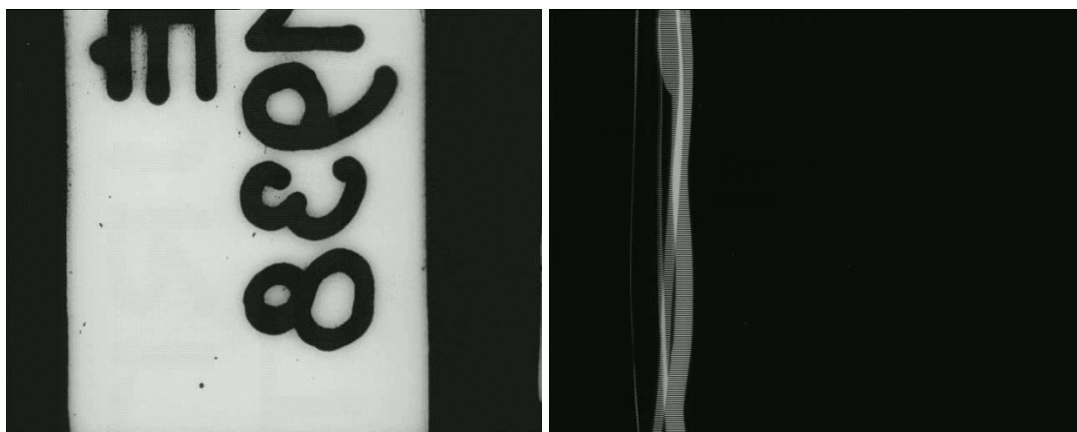
La reflexión de Isou sobre la conexión estética y política de las imágenes y los sonidos es recuperada por Godard en *Le Gai Savoir* (1968): “[...] le son est le délégué syndical de l’œil [...] Il faut que l’œil écoute avant regarder”. Por supuesto, antes de Godard, esto ya lo había dicho Claudel: “L’œil écoute” (1941: 50-51). Curiosamente, esta también era la idea que inauguraba el *Discours, figure* de Lyotard, quien no tuvo reparo alguno en citar directamente las palabras ya mentadas de Claudel (Lyotard, 2017: 9-15). En los tres casos, como ocurre también en la obra de Isou, la intuición en la misma: despeguemos y despleguemos la imagen y el sonido, dejemos que el ojo escuche.

El culmen de la destrucción como creación se consolida en este último capítulo, donde la poética azarosa triunfa sobre el código cerebral o la semiología específica del cine narrativo. El cuerpo abombado y panzudo del filme —como sugiere Isou al inicio— no es ya un organismo, sino un “corps sans organes sous l’organisme, présence des organes transitoires sous la représentation organique” (Deleuze, 2002: 52). La última parte de la película revela lo que se venía prefigurando hasta entonces: “Nous nous apercevons peu à peu que le CsO n’est nullement le contraire des organes. Ses ennemis ne sont pas les organes. L’ennemi, c’est l’organisme. Le CsO s’oppose, non pas aux organes, mais à cette organisation des organes qu’on appelle organisme” (Deleuze y Guattari, 1980: 196). La metáfora orgánica de *Traité de bave et d’éternité* no apela a la organización sistemática de un organismo, sino al desorden libidinal y múltiple que asemeja las imágenes y los

¹² Lyotard (1973: 248-271) llegó a aplicar la cuestión de lo figural a la música, y concretamente a la *Sequenza III* de Luciano Berio. Remitimos a sus análisis para continuar la reflexión sobre esto que aquí solo hemos tenido espacio para esbozar: el *analogon* posible entre la irrupción del ruido como destabilizador de la narratividad musical y la emergencia plástica de la figura a través de la mancha.

sonidos con lo que Deleuze y Guattari —siguiendo a Artaud— denominaron “cuerpo sin órganos”.

Precisamente es esta es la implicación fundamental del filme de Isou en relación a la tradición del cine de vanguardia o el cine experimental: emancipar las calidades materiales, objetuales o físicas del cine de la representación como código. Como sugiere Brenez (2021: 31-32), Isou desplaza el interés de la representación cinematográfica al cine como objeto mismo. *Traité de bave et d'éternité* desvela que la condición de posibilidad del cine es su materialidad, la materialidad del celuloide u otras materialidades contemporáneas, componentes icónicos que solo se presentan como tangibles en el momento en el que pueden ser profanados (Figs. 8 y 9). Al fin y al cabo, el blanco de una hoja de papel solo puede pasar de entenderse como vacío a comprenderse como color cuando hay una transgresión que lo opaca, cuando el valor de cada palabra se ve interrumpido y los espacios ganan una materialidad propia (Lyotard, 2017: 211-238).



Figs. 8 y 9. Fotogramas de *Traité de bave et d'éternité* (1951), de Isidore Isou.

“On dit que le cinéma est un art moderne; mais le cinéma n’a créé jusqu’à présent que ses œuvres primitives ou classiques. Le modernisme du cinéma commence dorénavant ! Avec ce film peut-être” (Isou, 1964: 73), reza Daniel en la película. Solo la destrucción del celuloide —iniciada por Isou y los letristas— nos ha permitido ir comprendiendo las posibilidades creativas de la materialidad de los distintos elementos cinematográficos. La superación de lo ámplico en favor de lo cincelante llegará con la atomización de cada fotograma en su especificidad material, con la ruptura de los códigos ilusionistas del cine narrativo, con el uso de la destrucción como parte del proceso creativo. En esta última parte, las opacaciones siguen dos senderos diferenciados pero interrelacionados: por una parte, la banda de sonido se ve decodificada a partir de la introducción de ruidos; por la otra, la imagen se desestabiliza a través de la representación plástica de aquella unidad mínima que, hasta el momento, solo había sido ruido: la letra.

6. CONCLUSIONES

Traité de bave et d'éternité anuncia explícita y proféticamente el advenimiento de una siempre incumplida era letrista del cine. No obstante, pese al tono *avant la lettre*, Isou nunca pretendió *matar* al cine, sino compararse genialmente con otros *auteurs* como Griffith o Eisenstein, estableciendo en los mismos créditos de la película una genealogía directa que vincula su figura con la de estos; algo que ya hiciera en poesía al equipararse a Mallarmé, Valéry o Tzara. Su crítica al cine narrativo y representativo siempre se hace desde la narración y desde la representación, condición que probablemente fuese de ayuda de cara a su exitosa recepción y difusión inicial en Francia. Es precisamente en este punto donde el filme de Isou se distingue de otros trabajos inmediatamente posteriores dentro del letrismo como *L'Anticoncept*, de Wolman, o *Hurléments en faveur de Sade*, de Debord. Es precisamente este disenso estético uno de los principales motivos de la ruptura inicial del grupo, cuando Debord decide fundar junto a Wolman y otros la escisión *Internationale lettriste*, grupo que acabaría cultivando las condiciones de posibilidad de la celeberrima *Internationale situationniste*.

Como hemos puesto de manifiesto en este texto, la obra de Isidore Isou continúa ofreciendo nutritivos ejes de análisis. *Traité de bave et d'éternité* no solo prelude algunos aspectos de las prácticas artísticas y cinematográficas posteriores, sino que sirve como bisagra y evidencia la correspondencia entre dos momentos históricos y dos disciplinas y tradiciones que suelen ser concebidas por el discurso historiográfico de modo independiente, como son la historia del cine y la historia de las artes plásticas. A esta amalgama habríamos de sumar la historia de la literatura o, más concretamente, el devenir de la poesía moderna. *Traité de bave et d'éternité* y el cine letrista en general surgen, precisamente, de la crítica de las formas poéticas, y aparecen auspiciados, en un primer momento, por un poeta: Isidore Isou. Como ya hemos reseñado, para llegar a las formas cinematográficas de *Traité de bave et d'éternité* Isou tuvo que pasar por cineastas como Eisenstein, pero también por poetas como Rimbaud y Mallarmé.

En estos términos, el filme de Isou explica perfectamente por qué *Discours, figure*, un libro relativo a la pintura, a la poesía e incluso a la música, ha tenido tanto éxito como herramienta para pensar ciertas expresiones y tendencias cinematográficas. Más concretamente, a un hilo expresivo y experimental que nuestras conclusiones hilvanan directamente con los hallazgos de *Traité de bave et d'éternité*: la indagación en la opacidad de los sonidos y las imágenes; la relación cinematográfica entre el discurso y la figura; el descubrimiento desde la propia imagen de la naturaleza física de una materialidad filmica que posibilita, en última instancia, cualquier tipo de representación, experiencia o lenguaje. *Traité de bave et d'éternité* abre el espacio cinematográfico a estas experimentaciones, *Discours, figure* nos da las herramientas conceptuales para analizarlas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASÍN, M. (2019). “Guy Debord contra el cine. Cronología”. En *Contra el cine*, G. Debord, 21-35. Buenos Aires: Caja Negra.
- BENJAMIN, W. (2009). *Obra completa*, II, 2. Madrid: Abada.
- BRENEZ, N. (1998). *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*. Paris: DeBoeck Université.
- ____ (2020). *Nous sommes d'accord avec tout ce qui a lutté encore depuis le début du monde. Introduction au cinéma lettriste*. Dijon: Les Presses du Réel.
- ____ (2021). *Cine de vanguardia. Instrucciones de uso*. Barcelona: LaFuga.
- BURCH, N. (1969). *Praxis du cinéma*. Paris: Gallimard.
- CABAÑAS, K. M. (2014). *Off-Screen Cinema. Isidore Isou and the Lettrist Avant-Garde*. Chicago: University of Chicago Press.
- CLAUDEL, P. (1941). *Art poétique*. Paris: Mercure de France.
- DANTO, A C. (1998). *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press.
- DEBORD, G. (2006). *Œuvres*. Paris: Gallimard.
- DELEUZE, G. (1983). *L'image-mouvement. Cinéma 1*. Paris: Minuit.
- ____ (1985). *L'image-temps. Cinéma 2*. Paris: Minuit.
- ____ (2002). *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris: Seuil.
- ____ (2008). *Pintura: el concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus.
- DELEUZE, G. ET GUATTARI, F. (1980). *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Minuit.
- DEVAUX, F. (1992). *Le cinema lettriste*. Paris: Paris Experimental.
- DURAFOUR, J-M. (2009). *Jean-François Lyotard: questions au cinéma*. Paris: PUF.
- EIZYKMAN, C. (1975). *La jouissance-cinéma*. Paris: UGE.
- EIZYKMAN, C. ET FİHMAN, G. (2000). “L'œil de Lyotard, de l'acinéma au postmoderne”. En *À partir de Jean-François Lyotard*, C. Amey et J.-P. Olive, 119-147. Paris: L'Harmattan.
- GOMBRICH, E. (1983). *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance II*. Oxford: Phaidon.
- GUBERN, R. (2014). *Historia del cine*. Madrid: Anagrama.
- GUILBAUT, S. (1983). *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago: University of Chicago Press.
- HJELMSLEV, L. (1984). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- ISOU, I. (1947). *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*. Paris: Gallimard.
- ____ (1964). *Œuvres de spectacle : Traité de bave et d'éternité, La marche des jongleurs, Apologie d'Isidore Isou*. Paris: Gallimard.

- ____ (1952). “Esthétique du Cinéma”. En *Ion. Centre de Creation no. 1*, M.-G. Guillaumin (dir.), 7-154. Paris : n. p.
- ____ (2000). *Contre l’Internationale Situationniste*. Paris: Gallimard.
- JONES, G. & WOODWARD, A. (2017). *Acinemas. Lyotard’s Philosophy of Film*. Edimburgh: Edinburgh University Press.
- LETAILLIEUR, F. (2011). “Letrismos Situacionistas 1946-1968”. *Carta. Revista de Pensamiento y Debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* 2, 60-63.
- LYOTARD, J-F. (2020). *The Interviews and Debates*, K. Bamford (ed.). London: Bloomsbury.
- ____ (2017). *Discours, figure*. Paris: Klincksieck.
- ____ (2000). *Misère de la philosophie*. Paris: Galilée.
- ____ (1994). *Des dispositifs pulsionnels*. Paris: Galilée.
- ____ (1973). *Dérive à partir de Marx et Freud*. Paris: UGE.
- MITRY, J. (1974). *Le Cinéma expérimental. Histoire et perspectives*. Paris: Seghers.
- NOGUEZ, D. (1977). *Le Cinéma, autrement*. Paris: Union Générale d’Editions.
- ____ (1979). *Éloge du cinéma expérimental*. Paris: Centre Georges Pompidou.
- ____ (1982). *Trente ans de cinéma expérimental en France (1950-1980)*. Paris: A.R.C.E.F.
- OÑATE, T. (2007). “Entrevista con Jean-François Lyotard (París, 13/12/1986)”. En *A Parte Rei. Revista de Filosofía* 49, 1-10. Disponible en línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4067362> [11/09/2023].
- PANOFKY, E. (1982). *Meaning in the Visual Arts*. Chicago: University of Chicago Press.
- SAUSSURE, F. (1995). *Cours de linguistique générale*. Paris: Éditions Payot & Rivages.
- TYLER, P. (1969). *Underground Film: A Critical History*. New York: Grove Press.
- VANCHERI, L. (2011). *Les pensées figurales de l’image*. Paris: Armand Colin.



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: 18/01/2023

Fecha de aceptación: 12/09/2023

LA RISA: LAS HIPÓTESIS INTERPRETATIVAS EN EL HUMOR VERBAL¹

LAUGH: INTERPRETATIVE HYPOTHESES IN VERBAL HUMOR

Antonio DUARTE

Universidad Complutense de Madrid

antduart@ucm.es

Resumen: En este artículo reflexionaremos sobre las hipótesis que nos llevan a la risa en el humor verbal. Nos centraremos, por tanto, en las hipótesis interpretativas referidas al uso del lenguaje. El objetivo es doble: por un lado, enfatizar cómo el complejo mecanismo de interpretación de una preferencia en las desviaciones humorísticas intencionales del uso del lenguaje nos puede trasladar a contextos risibles diferentes; por otro lado, mostrar que cuando surge la risa, por muy diferente que sea la situación, intención, o no intención humorística, nuestra mente ha reaccionado creativamente. Finalmente, exploraremos la relación de cada uno de los contextos presentados, de cada una de estas situaciones, con alguna de las teorías clásicas sobre el humor y lo cómico.

Palabras clave: Abducción. Comicidad. Humor verbal. Interpretación. Risa.

Abstract: In this paper I reflect on the hypotheses that lead us to laughter in verbal humor. I focus, therefore, on the interpretative hypotheses referred to the use of language. The aim is twofold: on the one hand, to emphasize how the complex mechanism of interpretation of an utterance in intentional humorous deviations from the ordinary use of language can take us to different laughable contexts; on the other hand, to show that when laughter arises our mind has reacted creatively, no matter how different the humorous situation, intention, or non-intention are. Finally, I explore the relationship of the studied contexts with classical theories on humor and the comical.

Keywords: Abduction. Comicality. Verbal humor. Interpretation. Laughter.

¹ Este trabajo de investigación se ha realizado en el marco del grupo de investigación de la Universidad Complutense de Madrid: “Lenguaje, pensamiento y realidad” (n.º 930174). Y es resultado de varios proyectos de investigación: proyecto “Prácticas argumentativas y pragmática de las razones 2” (PID2022-136423NB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER); proyecto “Relatividad lingüística y filosofía experimental” (PID2019-105746GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, y proyecto “DESTERRA: Los sótanos de la desinformación. De usuarios a terroristas en la sociedad digital” (TED2021-130322B-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y por los fondos Next Generation de la Unión Europea.

1. INTRODUCCIÓN

El concepto de humor y sus diferentes teorías explicativas se han abordado clásicamente desde ámbitos muy diversos, abarcando la medicina, psicología, antropología, o lingüística, por citar solo algunos de ellos. Teorías que se remontan al clasicismo, como la *teoría de la superioridad* ya introducida por Platón, donde se pone de relieve cierta agresividad intrínseca al humor, o la *teoría psicoanalítica* iniciada por Freud, que enfatiza el humor en su papel liberador de la tensión o energía, cuando nuestra expectativa de las emociones en una determinada situación se ve frustrada por la respuesta cómica, quedando, por tanto, una tensión que desemboca en el placer de reír (Yus, 2016: 65), nos llegan hoy en día como teorías parciales pero que, de todas formas, explican en gran medida y de manera plausible el fenómeno humorístico. Además, si bien el humor se ha tratado de explicar clásicamente desde una perspectiva *sustancial*, es decir, atendiendo al *contenido* psicológico del humor, desde la segunda mitad del siglo XX, muchos estudios, especialmente los de naturaleza lingüística, han girado hacia una perspectiva más *esencialista*, analizando las condiciones necesarias y suficientes para el humor, y *teleológica*, centrándose en cómo el mecanismo del humor se adapta y se forma dependiendo del objetivo concreto. No es de extrañar, pues, que muchos autores que han logrado recoger, exponer y ordenar gran parte de las teorías sobre el humor aboguen o bien por una aproximación interdisciplinar a este concepto con el fin de hallar una perspectiva integradora (Llera, 2003: 626), o bien por calificar como innecesarias e incluso contraproducentes las diferentes divisiones y subdivisiones en este campo (Attardo, 1994: 1). En cualquier caso, respecto al uso del humor, “no puede hablarse con propiedad de una finalidad *a priori*, ajena a su enunciación” (Llera, 2003: 626), y serán los diferentes contextos y situaciones las que pueden remitirnos a una teoría u otra sobre el humor. Por esta misma razón, son las teorías pragmáticas sobre el humor que se encuadran en el marco comunicativo y las aproximaciones semióticas las que pueden aportar un enfoque más amplio sobre este fenómeno (ver, por ejemplo, Bajtín, 2003; Olbrechts-Tyteca, 1974; Booth, 1975; Spang, 1986; Yus, 2016).

Aquí nos centramos en las hipótesis que generamos para llegar a la risa. Aunque la risa y el humor no pueden entenderse independientemente, podríamos decir que la risa es un fenómeno más amplio, ya que, como veremos, adoptaremos la premisa de que el humor precisa de captar cierta intención mientras que la risa, en muchas ocasiones, simplemente nos sorprende. Así, la risa, al igual que la creatividad, muy a menudo parece surgir como un relámpago en la noche, que ilumina por un instante nuestros pensamientos y sistemas de creencias. Veremos que aparece con la misma lógica del pensamiento creativo y, quizás, por eso mismo, ambos procesos nos producen una cierta descarga eléctrica interna que tiene mucho que ver con el sentimiento de tener una visión del mundo más... completa, podríamos decir.

Para ahondar en esta equivalencia entre *risa* y *pensamiento creativo* exploraremos algunos casos de *humor fallido*, especialmente en cuanto a la interpretación del lenguaje se refiere. Esta aproximación es especialmente relevante en este contexto porque también nos servirá para poner de relieve diferentes modos de llegar a la risa que nos remiten a alguna de las teorías clásicas sobre el humor. Nuestro objetivo, por tanto, es mostrar que cuando surge la risa, por muy diferente que sea la situación, intención, o no intención humorística, nuestra mente ha reaccionado creativamente.

2. DELIMITANDO CONCEPTOS: HUMORISMO, COMICIDAD Y RISA

Aunque ya hemos avanzado que existe una extraordinaria dificultad teórica para definir un término como humor, con el fin de ir delimitando los contextos risibles, comenzaremos con la contraposición del concepto *inteligente* del humor, con lo cómico o, simplemente, con formas menos sesudas de llegar a la risa. Veremos, por ejemplo, en nuestros casos de humor fallido del epígrafe 4, que la risa también surge ante lo que denominaremos una *estupidez abductiva* (Wirth, 2000) en el proceso interpretativo. Si bien esta diferenciación entre *lo cómico* y *lo humorístico* puede resultar forzada, pues sin duda podemos encontrar muchos elementos comunes que llevan a lo uno y lo otro, nos servirá, inicialmente, para subrayar el factor intencional.

Veamos qué nos dice el diccionario de la Real Academia Española: *cómico* se define como ‘que divierte y hace reír. Situación cómica’², mientras que humorístico nos remite a *humorismo* y, en la acepción que nos interesa aquí, se define como ‘modo de presentar, enjuiciar o comentar la realidad, resaltando el lado cómico, risueño o ridículo de las cosas’³. El humor, por tanto, implica una intención, es un “modo de presentar”, de la cual lo cómico puede estar perfectamente exento. Ambos, tanto el humor como lo cómico llevan a la risa, aunque de formas muy diferentes. En la distinción de Hurley, Dennet y Adams (2011: 117), básicamente, el humor se asocia con algún tipo de circunstancia semántica donde existe un error y uno logra descubrirlo, mientras que la risa (como emoción) se produce simplemente por el *placer* de encontrar un error particular en nuestros sistemas de creencias.

Intentando aportar la visión amplia e interdisciplinar por la que abogaba Llera (ver epígrafe 1), antes de continuar es preciso mencionar que un psicólogo nos advertiría de que el mecanismo de la risa es bastante más complejo y se produce en variadas situaciones y no todas tienen por qué ser placenteras. Véase el caso de las niñas de Kagera (Hempelmann, 2007; Weems, 2015: 23-30), en Tanzania (entonces Tanganica), un caso médico documentado de unas niñas afectadas por una epidemia de risa durante varios meses en el año 1962. Hasta tal punto llegó, que varios colegios tuvieron que cerrar. Los estudios nos remiten a la particular situación social que vivía el país: se habían independizado de Gran Bretaña muy recientemente y en los colegios se eliminó la

² <https://dle.rae.es/c%C3%B3mico> [06/03/2023].

³ <https://dle.rae.es/humorismo> [06/03/2023].

segregación racial. Muchos dirían que esta epidemia se produjo debido a una crisis nerviosa colectiva. Sin embargo, la risa no es tampoco una crisis nerviosa. “La risa es un mecanismo que pugna, una manera de afrontar el conflicto” (Weems, 2015: 30). Y, en este caso, se manifestó de una manera particularmente compleja.

Así que, de acuerdo con estas definiciones, entenderemos *lo cómico* como algo que divierte y hace reír y *el humor* como un modo presentar la realidad. La risa es el fin último, el objetivo, del humor y “el resultado o el efecto de lo cómico” (Spang, 1986: 290). En el contexto de este artículo, asumiremos que *la risa* se presenta como el resultado de un mecanismo mental que afronta el conflicto que nos plantea el humor y lo cómico.

3. ¿CUÁNDO FALLA EL HUMOR? INTERPRETACIÓN Y ABDUCCIÓN

Veamos ahora las diferentes dimensiones que pueden entrar en juego en el humor fallido. Por su propia naturaleza, el humor como *modo de presentar* requiere también de la aquiescencia del interlocutor. Hay (2001) identifica tres niveles clave en el humor verbal que, además, deberían seguir la secuencia propuesta para hablar de éxito comunicativo en el discurso: el humor deber ser *reconocido*, *entendido* y *apreciado* por el receptor. En este artículo nos detendremos en los dos primeros aspectos. Nos centraremos en analizar las hipótesis interpretativas por parte del interlocutor que llevan a una comunicación exitosa o no entre emisor y receptor. Estas hipótesis nos permiten *entender* el humor y se construyen en base al marco contextual necesario para que el humor sea *reconocido*, es decir pueda distinguirse de otro tipo de discursos. Sin embargo, antes de entrar de lleno en esta cuestión, es necesario prestar atención al tercer aspecto: no solo hay que interpretar adecuadamente el modo de presentar, sino que también ha de *apreciarse*. Cuando falla el humor, pueden estar entrando en juego diversos factores de la esfera social.

El humor verbal, en modo de chiste o de desviaciones intencionales del lenguaje, por ejemplo, puede ser interpretado adecuadamente pero no hacer gracia al destinatario. Que algo haga gracia o lleve a risa depende de manera muy significativa de ciertos umbrales personales. Por ejemplo, las personas que sufren graves trastornos de ansiedad tienden a gozar de chistes suaves mientras que chistes complejos que exigen una reestructuración del sistema de creencias más o menos establecidas no les provocan placer. La explicación es que en sus vidas cotidianas su cerebro se enfrenta continuamente a conflictos y tensiones, por lo que los chistes complejos tienden a aumentar este estrés cerebral (Weems, 2015: 36-37). Esto se explica en la medida en que el chiste o el humor usando el lenguaje como medio se basa en la resolución de conflictos. Sin embargo, que el chiste no resulte gracioso para alguien, que no lo aprecie, no implica que no lo haya entendido.

Veamos ahora en más detalle la dimensión interpretativa, es decir, reconocer y entender el discurso humorístico. Como apunta Spang, “la comunicación del chiste plantea, más que otras comunicaciones, problemas de codificación y descodificación” (Spang, 1986: 295). El simple hecho de *no pillar un chiste* nos remite a múltiples factores

que pueden estar fallando en el proceso de comunicación: la capacidad de predicción del hablante, la interpretativa del oyente o la falta de una teoría previa adecuada de los interlocutores (Davidson, 2005; Duarte, 2019). El humor puede resultar fallido porque uno no sea capaz de resolver el enigma planteado ¿qué ocurre si el intérprete supone mal o elige una hipótesis irrelevante? ¿Qué ocurre, en definitiva, cuando la interpretación falla?

En este epígrafe nos ocuparemos del marco teórico que seguiremos para ahondar en el fenómeno de la interpretación en el humor verbal. Para ello introduciremos brevemente la teoría interpretativa de Davidson sobre las desviaciones intencionales del uso ordinario del lenguaje que desarrolló especialmente en “A Nice Derangement of Epitaphs” (Davidson, 2005) y la teoría de la abducción de Peirce (ver, por ejemplo, Fann, 1970); ya hemos apuntado anteriormente que, cuando llegamos a la risa es porque se ha activado nuestra manera creativa de pensar, y es esta asociación entre la risa y el pensamiento creativo la que mostraremos aquí, articulada a través del razonamiento abductivo.

Davidson distingue lo que llama teoría previa (*prior theory*) de la teoría aceptada o aprobada (*passing theory*) o teoría en curso, traducción que aquí usaremos. Desde el punto de vista del hablante, la teoría previa sería lo que él cree que es la teoría previa del intérprete en lo relativo al lenguaje, el contexto, el sistema de creencias, etc. Mientras que la teoría en curso sería la teoría que quiere que el receptor use en la interpretación.

La teoría lingüística básica compartida, sería parte de la teoría previa y permite a las partes llegar a un intercambio lingüístico adecuado en el marco del uso ordinario del lenguaje. También podríamos llamar a esta teoría previa, teoría convencional de los participantes. Condición necesaria para el entendimiento es que la teoría previa de hablante y oyente coincida, pero lo que debe compartirse para una comunicación exitosa es la teoría en curso, que es aquella que el hablante quiere que use el oyente. Solo si, al fin y a la postre, las teorías en curso de los interlocutores coinciden, se puede hablar de éxito comunicativo: “la asíntota del acuerdo y el entendimiento se produce cuando las teorías en curso coinciden”⁴ (Davidson, 2005: 102).

No se llega, por tanto, con la teoría en curso ya aprendida; como dice Davidson, no se puede llegar a la maestría de una teoría en curso ya que se trata de interpretar preferencias particulares en ocasiones particulares y en contextos, a su vez, particulares. Con lo cual, ese lenguaje no puede estar determinado por convenciones previas. Con todo ello queremos apuntar a que la teoría en curso, al no poder aprenderse previamente, surge a partir de la teoría previa, el marco conceptual y las hipótesis que seamos capaces de generar sobre lo que el hablante quiere que interpretemos.

Como explica Yus (2016) aplicando la teoría de la relevancia al humor, existen brechas sustanciales entre (a) lo que dice el hablante y lo que este pretende comunicar y (b) entre lo que oye el interlocutor y lo que el oyente finalmente interpreta. Estos vacíos se llenan por inferencia al convertir el discurso codificado esquemático en

⁴ En este artículo muestro mis propias traducciones de las citas cuyos textos originales sean en inglés salvo que se indique otra cosa.

interpretaciones significativas y relevantes. Para hacerlo, los oyentes extraen la forma lógica del enunciado (operación independiente del contexto) y se involucran en una serie de estrategias inferenciales (dependientes del contexto), como la asignación de referencias, la desambiguación o el ajuste conceptual. Este proceso inferencial es precisamente la generación de hipótesis interpretativas que concilien esta forma lógica del enunciado con los elementos contextuales.

En este punto, para entender el mecanismo de generar hipótesis, veamos algunas pinceladas de la teoría de la abducción de Peirce: la *abducción* es la forma lógica de generación de hipótesis, es decir, la única forma lógica que introduce una nueva idea no contenida en las premisas. En otras palabras, es el silogismo del pensamiento creativo. La abducción entra en funcionamiento cuando existe algún tipo de *detonador abductivo* (Aliseda, 2006): una sorpresa, un conflicto, unas palabras que no encajan en estos casos del humor... En consonancia, por tanto, con la hipótesis de que la cognición humana está orientada a la maximización de la relevancia (Yus, 2016: xv). Veamos aquí su forma lógica:

Se observa el hecho sorprendente C;
pero si A fuera cierto, C sería algo corriente,
por lo tanto, hay razón para sospechar que A es cierto (Peirce, *CP* 5.189, 1903)⁵.

En la semiótica peirceana, la abducción se convierte en el momento clave de la expresión de la racionalidad y el entendimiento humano: no es simplemente una forma inferencial, sino que es el primer paso en cualquier tipo de proceso interpretativo (ver, por ejemplo, Eco, 1992; Wirth, 2000). En el caso que nos ocupa del humor verbal, para comprender un chiste o un doble sentido, en definitiva, unas palabras que sorprenden, el oyente hace uso de la abducción para generar las diferentes hipótesis interpretativas que conducen a elegir la teoría en curso, es decir la teoría que piensa que el hablante quiere que use. Para llegar, por tanto, al acuerdo sobre la teoría en curso, el oyente tendría que hacer uso de lo que podríamos llamar su competencia abductiva, su habilidad interpretativa, con el fin de hipotetizar correctamente el significado intencional del hablante en esa ocasión. En muchas ocasiones, entender un chiste se asemeja a la visión de un relámpago iluminador en medio de la oscuridad: la abducción nos permite contemplar un mundo más amplio porque las hipótesis siempre implican cierto grado de creatividad, una manera de añadir un extra a nuestro conocimiento o, al menos, al *entendimiento* de nuestro conocimiento.

Es importante apuntar que por medio de esta forma lógica creamos hipótesis que *normalizan* los hechos sorprendentes. Aunque se trate de un pensamiento hipotético y no de una pura certeza, conseguimos también reestructurar y ordenar elementos que no encajan, maximizar la relevancia contextual, y aliviar así la desazón natural que nos

⁵ Las referencias de la obra de Peirce se presentan de acuerdo con la práctica habitual: Peirce, abreviatura de la publicación (en el caso de las citas de este artículo, *CP*, *Collected Papers*), número de volumen, parágrafo, y año al que corresponde el texto.

provocan los acontecimientos sorprendentes o que no tienen explicación. Vemos aquí su particular conexión con la risa, como el resultado de un mecanismo que pugna y que afronta conflictos. En su relación con el humor y lo cómico, la descarga liberadora de la risa surge con las hipótesis normalizadoras del problema planteado, con la creatividad abductiva.

Entonces, ¿cuándo falla el humor verbal desde el punto de vista de la interpretación? En este artículo asumiremos que este fallo se producirá cuando el receptor genere hipótesis interpretativas que no logran alcanzar la teoría en curso pretendida por el emisor.

4. HUMOR FALLIDO: TRES CASOS DE FRACASO INTERPRETATIVO

A continuación, veremos tres casos distintos sobre este fenómeno del fallo en la interpretación en el discurso humorístico. Estos tres casos se corresponden con el fallo en alguno de los dos aspectos esenciales que hemos enunciado anteriormente: reconocimiento y entendimiento. Relacionaremos este fracaso con las hipótesis abductivas del proceso y con la risa, fin último del humor y consecuencia muy probable de lo cómico. Veremos diversos casos donde se plantean diferentes procesos abductivos: el fracaso en su resolución o su resolución alternativa nos llevan a diferentes caminos para el humor y lo cómico. Veremos que, en cualquiera de los casos, cuando la risa surge es porque se ha completado una abducción, más o menos acertada, dando respuesta a un problema que requería de nosotros un pensamiento creativo.

Veremos, en primer lugar, cuando existe reconocimiento del discurso humorístico, pero no entendimiento: el receptor tiene pleno conocimiento de que hay algo que no capta del discurso y que esto le inhabilita para llegar a la teoría en curso. Este primer contexto nos remite a las teorías de la incongruencia del humor. A continuación, abordaremos dos casos diferentes en los que falla el reconocimiento del discurso humorístico. En el primer caso, veremos cuando el hablante deliberadamente inhabilita a parte de la audiencia para que el humorismo sea reconocido. Aquí el lenguaje humorístico y con dobles sentidos es a menudo utilizado para promover el escarnio y la exclusión social. Este contexto nos traslada directamente a las teorías de la superioridad. Para finalizar, en el segundo caso de falta de reconocimiento, veremos la *estupidez abductiva* del receptor (Wirth, 2000), que ya hemos adelantado, y que nos lleva a esas situaciones cómicas que hemos diferenciado del humor en cuanto que pueden surgir sin intención. Veremos cómo esta comicidad de la estupidez abductiva tiene mucho en común con la teoría del humor mecanizado de Bergson.

4.1. Caso I. Fallo en el entendimiento: teorías de la incongruencia

A todos nos ha pasado que en algún momento hemos fallado en la interpretación de un chiste. En el proyecto *LaughLab*, uno de los estudios psicológicos a mayor escala sobre los chistes, el investigador, Richard Wiseman quería conocer el chiste más gracioso del

mundo. Solicitó a través de una web que la gente mandara los chistes que le parecían más graciosos y que, a su vez, dejaran su opinión sobre los que ya estaban publicados. Se recibieron más de un millón de respuestas. El investigador, atendiendo a estos umbrales personales que hemos subrayado anteriormente, desechó los que eran tremendamente obscenos u ofensivos o los que eran de una simpleza supina. Sin embargo, había un chiste que mantuvo debido a que le había sido remitido en más de 300 ocasiones, aunque él no le veía ninguna gracia: “¿Qué es marrón y pegajoso? Un caramelo. [*What’s brown and sticky? A stick*]”. Wiseman pensó que debía haber mucha gente que sabía algo que él ignoraba (Weems, 2015: 45).

Efectivamente, Wiseman supuso que habría un contexto más amplio que su mente no era capaz de desvelar y que no podía alcanzar la teoría en curso pretendida por su interlocutor. Podría ser simplemente un chiste absurdo, tan disfrutado por los niños y que según vamos avanzando en edad, les vamos viendo menos gracia. De hecho, seguro que a un niño eso marrón y pegajoso le remite a algo muy orgánico y apestoso, y es muy capaz de, a diferencia de Wiseman, entender el chiste.

Como hemos avanzado, el proceso de interpretación de un chiste es completamente abductivo, se generan hipótesis ante la sorpresa que nos causan esas extrañas palabras. Para dar con la hipótesis correcta, hay que tener un amplio conocimiento del mundo y Wiseman podía suponer que algo se estaba perdiendo. Como explicación particular podemos imaginar que Wiseman estaba saturado de leer tantísimos chistes y, en esos momentos, no conseguía dar con la tecla sobre a qué se refería el chiste con eso de “marrón y pegajoso”. Como ya hemos apuntado, una vez entendido el significado, si causa o no gracia dependerá de otros factores ajenos a la interpretación en sí misma.

En definitiva, Wiseman, aunque reconocía que se trataba de discurso humorístico, no entendió el chiste. Por otro lado, era consciente de que disponía de muy pocos datos contextuales: le llegó el chiste por un sistema electrónico, no conocía a su interlocutor y, por tanto, no disponía de ninguna teoría previa salvo el conocimiento de la lengua para poder estar seguro de la interpretación, de llegar a una teoría en curso adecuada. Su decisión, por tanto, fue mantener el chiste en la base de datos.

En este mismo punto del desconocimiento contextual es, precisamente, donde fallan los programas informáticos creados para reconocer chistes. Son muchos los programas diseñados para crear chistes basados en búsqueda de rimas y juegos de palabras (*The Joking Computer*, JAPE) pero es mucho más complicado diseñar programas para reconocer chistes (Devia NT). Estos últimos son entrenados con ingentes cantidades de material humorístico y se basan en la identificación de patrones y la probabilidad de cierre de las preferencias, es decir, manejan las probabilidades de que la palabra final de una frase concreta sea o no la que *debería*. Cuanta menos probabilidad de cierre, tendremos, seguramente, una frase más divertida.

Veamos un ejemplo que nos muestra Weems (2015, 140-144): “es tan recatado que tiene que bajar la persiana para cambiar de...” y se le ofrecen tres opciones: “ropa”, “opinión” o “chaqueta”. Veamos cómo piensa el ordenador: la palabra “cambio” a

menudo se refiere a la sustitución de un objeto material. La palabra “ropa” tiene una probabilidad de cierre del 42%. Si nos referimos a un objeto inmaterial como “opinión” la probabilidad de cierre baja al 6%. Parece que, claramente, el ordenador va a reconocer el chiste. El conflicto entra cuando se introduce una palabra con poca probabilidad de cierre, por ejemplo, “chaqueta”, que nos asegura Weems que solo tiene una probabilidad de cierre del 3%. Hay que tener un conocimiento contextual amplio del mundo para saber que “cambiar de opinión” no se puede ver a través de una ventana⁶. Podríamos decir que nuestra creatividad abductiva se apoya inevitablemente en el entendimiento del marco contextual.

Por tanto, como hemos avanzado, en este caso se reconoce la naturaleza del discurso humorístico, pero se falla en el entendimiento. Desde el punto de vista interpretativo, este humor fallido lo identificamos con el conocimiento, por parte del oyente, de que hay factores contextuales que le impiden dar con la teoría en curso adecuada. El humor falla ya que no se consigue desvelar la intención del emisor. En este caso, llegar a la risa está íntimamente relacionado con la cualidad intencional del humor. El mecanismo que afronta conflictos, la risa del receptor, no se activa ya que este se halla inhabilitado para hipotetizar, abducir, una teoría en curso plausible; por tanto, no habría relámpago iluminador: el receptor solo encuentra desconcierto y desazón al no haber podido desvelar el misterio, al no haber sido capaz de normalizar las palabras mediante la abducción.

Este contexto nos remite a las teorías de la incongruencia sobre el humor. Siguiendo a Kant, “el humor sería una actitud muy representativa del espíritu en que la incongruencia guarda cierta lógica” (Llera, 2003: 624). El chiste, en general, es el recurso que explota más ampliamente este aspecto del humor. Es, precisamente, al no encontrar abductivamente la lógica intrínseca de la incongruencia discursiva cuando el humor falla. De igual manera, es especialmente significativo encontrar la dualidad lógica-incongruencia para el entendimiento del humor. Esta dualidad es paralela a la naturaleza de la abducción en tanto en cuanto la forma lógica e inferencial se combina con su vertiente creativa que introduce un nuevo conocimiento. Hallar la lógica en algo incongruente nos desvela aspectos del mundo no apreciados hasta ese momento. Es el razonamiento abductivo el que nos capacita para ello. Si surge la risa en este contexto, cuando reconocemos y entendemos un chiste, es precisamente porque hemos sido creativos aunando y normalizando en un todo lo lógico y lo incongruente.

4.2. Caso II. Falta de teoría previa compartida: teorías de la superioridad

Veamos ahora el segundo punto que hemos destacado de fallo interpretativo en el humor: cuando el humorismo es diseñado para que haya una serie de oyentes que no sean capaces de reconocer el discurso como humorístico. Por tanto, diríamos que es un humor deliberadamente fallido, ya que esta es la intención del hablante. Es común que, en estos

⁶ Hay que recalcar que “cambiar de chaqueta” en esta traducción del inglés no tendría el doble sentido que se conoce en español de “cambiarse de bando”.

casos, los errores en la interpretación por una parte de la audiencia sean utilizados como una herramienta para la promover el escarnio y la exclusión social (ver Smith, 2009; Bell, 2017). El papel predominante lo juegan las intenciones del hablante, su conocimiento sobre el individuo o grupo al que desea ridiculizar y la teoría previa que comparte con la otra parte de la audiencia, aquella que sí se hará eco de su mensaje y hacia la que realmente se dirige el humorismo.

Podemos encontrar algún ejemplo muy obvio y ordinario, y del que, en mayor o menor medida, hemos podido ser testigos o hemos visto buenos ejemplos en el cine o la televisión: cuando unos abusones (no solo pensemos en niños) se burlan de una persona o un grupo de personas que representan un grupo marginal dentro de una sociedad apoyándose en el limitado manejo de la lengua local por parte del grupo marginal, siendo incapaces, los ridiculizados, de captar la riqueza del lenguaje y los dobles sentidos. De manera general, casi está de más recalcarlo, no hace falta hacer un discurso muy ingenioso para lograr este miserable objetivo.

Sin embargo, cuando en ambos lados se hallan personas perfectamente competentes de una misma lengua y plenamente integrados en la misma sociedad, la cosa cambia. Para conseguir el efecto de invisibilizar el discurso humorístico, hay que tirar de ingenio.

Bien conocida es la anécdota atribuida a uno de los mayores poetas del Siglo de Oro, Francisco de Quevedo (ver Duarte, 2019): se cuenta que a la reina Mariana de Austria, segunda esposa de Felipe IV de España, le enojaba mucho todo lo que hacía referencia a su cojera; parece que Quevedo se apostó el pago de una cena con algunos amigos a que tenía el valor de llamarle coja en público. Su plan consistió en hacerse con dos ramos de flores: uno de rosas rojas y otro de claveles blancos. Una vez en la plaza pública, Quevedo se presentó a la reina, y, tras realizar una reverencia, le ofreció los dos ramos de flores. A continuación, se dirigió a ella con estas galantes palabras: “Entre el clavel blanco y la rosa roja, su majestad escoja”. Examinemos este ejemplo en contexto.

(1) Los amigos de Quevedo sabían de su intención de insultar públicamente a la reina (teoría previa compartida entre Quevedo y los amigos); por lo tanto, adoptaron una alternativa a la hipótesis ordinaria a la que nos remite el uso habitual del lenguaje. Esta hipótesis alternativa es, de hecho, la teoría en curso pretendida, el calambur: “Su Majestad es coja”. Los intérpretes, en este caso amigos de Quevedo, transformaron el sentido corriente del enunciado, “elegir entre una rosa y un clavel” en un enunciado sin sentido que, sin embargo, parece apropiado para las intenciones de Quevedo. Hay que tener en cuenta que una frase similar a la interpretada por los amigos, pero sin el juego de palabras, podría ser: “Entre el clavel blanco y la rosa roja, Su Majestad es tonta”: claramente absurda.

(2) Desde el contexto de la reina y la audiencia desprevenida en la plaza pública, el poeta le dio a la reina a elegir entre una rosa y un clavel: un súbdito que se dirige a su reina con cortesía y gentileza es, en realidad, lo que uno esperaría. En este caso, Quevedo se aprovechó de la ignorancia por parte de la audiencia y de la reina de los elementos contextuales para invisibilizar sus intenciones. La adecuación de las palabras de Quevedo

dado el contexto del diálogo y la teoría previa de la reina-audiencia impide la llegada a la teoría en curso de Quevedo.

En este caso se comparte el dominio del lenguaje para conseguir el humorismo y el escarnio sin que el ridiculizado lo advierta, es decir, sin que el ridiculizado logre llegar a la verdadera teoría en curso; aunque sea igualmente censurable, hay que lograr un discurso notablemente ingenioso. Huelga decir que es muy probable que Mariana de Austria y parte de la audiencia desprevenida captaran la doble intención de las palabras de Quevedo. Incluso quizás esa podría haber sido la intención final de Quevedo para duplicar el escarnio de la reina: que pueda advertir estar siendo insultada mientras, al mismo tiempo, es tratada con una irónica cortesía.

En este segundo caso de humor fallido, por tanto, la risa solo se dará entre los abusones que gozarán por haber conseguido de manera simultánea, con unas habilidades más o menos refinadas, mostrar e invisibilizar el escarnio a través del lenguaje. Este segundo contexto risible encaja perfectamente, y probablemente de la manera más grosera, con las teorías de la superioridad. Hobbes definió la risa como una “gloria súbita” o triunfo que resulta del reconocimiento de cierto nivel de superioridad respecto al objeto al que apunta el humorismo (ver, por ejemplo, Llera, 2003: 615; Hurley, Dennet y Adams, 2011: 40-41). El papel del humor sería, por tanto, señalar problemas y errores del mundo que afianzan la superioridad del individuo al detectarlos. Si bien son muchos los casos de humor blanco y *bienintencionado* que encajan en esta teoría, es en los contextos donde el foco del humorismo se basa en mostrar el lado supuestamente ridículo de una persona o un grupo, donde la teoría de la superioridad se expresa de la manera más obvia. En este caso, la definición hobbesiana de “gloria súbita” para la risa nos traslada también a algunos de los aspectos, que ya hemos apuntado, esenciales y definitorios de la abducción: *gloria* haría referencia a la satisfacción de encontrar la hipótesis que encaja, aquella que normaliza, explica y hace lógica la ridiculidad o error objeto del humor, en base, en este caso, a la superioridad propia que no participa de ese aspecto ridículo o erróneo, y sin embargo, es capaz de apreciarlo; *súbita* nos remite al aspecto aparentemente instintivo de la abducción, en donde, muy frecuentemente, las hipótesis nos llegan en forma de *insight*. Peirce escribía: “la sugerencia abductiva nos llega como un destello. Es un acto de intuición (*insight*), aunque sea una intuición extremadamente falible” (Peirce, CP 5.181, 1903). Es conveniente recalcar que el *insight* no ha de confundirse con la *intuición pura*. Peirce señala: “el término intuición será considerado como el conocimiento de una cognición no determinada por una cognición previa del mismo objeto, y, por lo tanto, determinada por algo externo a la conciencia” (Peirce, CP 5.213, 1868). La intuición nos proporcionaría un conocimiento directo e inmediato de la realidad y, por tanto, infalible (Anderson, 1986: 160-161). Aquí vemos una marcada contraposición con el carácter siempre falible del pensamiento hipotético. Además, especialmente relevante en el marco de este artículo donde analizados diferentes contextos risibles, la intuición puede surgir *ex nihilo* mientras que una abducción siempre aparece para dar respuesta y explicación a una determinada situación.

En definitiva, la “gloria súbita” abductiva es la que también activa la risa en los momentos en que gozamos por (ilusoriamente) encontrarnos medio milímetro por encima de nuestros semejantes.

4.3. Caso III. Falta de reconocimiento: teoría del humor mecanizado de Bergson

Para finalizar, veremos un segundo caso de falta de reconocimiento, la *estupidez abductiva* del receptor (Wirth, 2000) que nos lleva a esas situaciones cómicas que hemos diferenciado del humor en cuanto que pueden surgir sin intención. Como afirma Wirth, “la ‘abducción estúpida’ ofrece una interpretación que es sorprendentemente irrelevante, incoherente, y, o muy compleja o muy simple, y por tanto, estúpida” (Wirth, 2000: 6). Esta manera de llegar a lo cómico ha sido tratada por Wirth (2000) en conexión con las reflexiones de Freud (1996) en torno al humor y lo cómico. Para Freud, la perspectiva de lo cómico se relaciona con nuestras relaciones con el futuro y se produce cuando un fenómeno defrauda nuestras predicciones previas.

Aquí analizaremos la estupidez abductiva como una interpretación mecánica y rígida del discurso humorístico. En este sentido, la rigidez interpretativa se encuadra perfectamente en la teoría del humor mecanizado de Bergson (2003).

Las agudas consideraciones en torno a lo cómico de Bergson en *La risa* (Bergson, 2003) nos llevarán a visualizar la estupidez abductiva que lleva, por un lado, a una interpretación fallida para el humor y, por otro, a una situación cómica. Para Bergson, lo que mueve a la risa, por ejemplo, cuando un hombre tropieza y cae, es la rigidez mecánica frente a la agilidad despierta y flexibilidad viva del ser humano. Estas dos fuerzas complementarias, tensión y elasticidad, son las que se ponen en juego en la comedia. A partir del cuerpo torpe o mecanizado o de la pobreza de espíritu, vendrán todas las variedades del envaramiento y la pobreza psicológica. Así una expresión rígida en el rostro es la que nos hace pensar en algo ridículo frente a la movilidad que caracteriza a la fisonomía. Por eso, Bergson afirma que “las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano son risibles en la exacta medida en que este cuerpo nos hace pensar en un simple mecanismo” (Bergson, 2003: 31). Es algo que claramente explotan las caricaturas y los humoristas, en general. La vida, podríamos decir, frente al automatismo instalado. Por eso la imitación hace reír, porque de algún modo, se rescata la parte automática del imitado.

Estas cuestiones son transferibles al acto comunicativo. La interpretación mecánica, rígida de una preferencia que reclama flexibilidad y viveza, es decir, el automatismo en la interpretación provoca la risa. Es interesante apuntar que, si consideramos que el ridículo normalmente está vinculado a la transgresión inconsciente de una regla (Olbrechts-Tyteca, 1974: 15), en el caso que nos ocupa, esta *regla* sería dinámica y cambiante ya que correspondería precisamente a la interpretación flexible. El *olfato de lo que es relevante* es esencial para interpretar el discurso humorístico basado, principalmente, en las desviaciones intencionales del lenguaje. En este sentido, cuando

se pierde este olfato, cuando se pierde la capacidad de llegar a la adecuada teoría en curso aun contando con un buen conocimiento del contexto, se transmuta lo vivo por lo mecánico y se produce lo cómico.

El propio Bergson (2003: 90) cuenta una anécdota que nos puede servir para ejemplificar estas cuestiones: alguien comentó delante de Boufflers, oficial y poeta francés del siglo XVIII, aludiendo a un presuntuoso personaje, “Corre en pos del ingenio”. A esto parece que Boufflers respondió: “Apuesto por el ingenio”. Si nos parece ingeniosa la respuesta, nos hace sonreír, al menos, es porque toma la metáfora “correr en pos del ingenio” de una forma literal, como si el tipo presuntuoso y el ingenio estuvieran compitiendo a ver si se alcanzan. Aquí Boufflers juega hábilmente con la metáfora reclamando de nosotros una interpretación viva y flexible. Otra cosa hubiera sido, y hubiera llevado a risa, que alguien, haciendo gala de un pobre proceso abductivo, hubiera preguntado, “¿pero, cómo va a apostar por el ingenio? ¡Eso es imposible!”.

En el ya citado proyecto *LaughLab* (ver epígrafe 4.1), el chiste que quedó en segundo lugar como chiste más gracioso del mundo se basa, precisamente, en la estupidez abductiva, ya no en la interpretación del discurso humorístico, sino en la rigidez en la interpretación semiótica, cuando se pierde completamente el olfato de lo relevante. Veámoslo a continuación:

Sherlock Holmes y el Dr. Watson se fueron en un viaje de camping. Después de una buena comida y una botella de vino, se despidieron y se fueron a dormir. Horas más tarde, Holmes se despertó y codeó a su amigo:

—Watson, mire al cielo y dígame que ve...

Watson contestó:

—Veo millones y millones de estrellas...

—¿Y eso qué le dice?

Watson pensó por un minuto...

—Astronómicamente, me dice que hay millones de galaxias y potencialmente billones de planetas. Astrológicamente, veo que Saturno está en Leo. Cronológicamente, deduzco que son, aproximadamente, las tres y diez de la madrugada. Teológicamente, puedo ver que Dios es Todopoderoso y que nosotros somos pequeños e insignificantes. Meteorológicamente, intuyo que tendremos un hermoso día mañana... ¿y a usted qué le dice?

Tras un corto silencio Holmes habló:

—Watson, es usted un bobo... ¡Nos han robado la tienda de campaña! (Cathcart y Klein, 2009: 38-39).

Lo que se pone en evidencia en este chiste no es tanto que Watson suponga erróneamente como que no observa lo que debe. En realidad, no hay ninguna contradicción entre las observaciones de Holmes y Watson; pero todos entendemos que la hipótesis de Holmes es más relevante en ese momento, por eso nos reímos. Watson yerra en observar lo que debía ser observado por exceso de conocimiento o, más bien, por querer sorprender con sus agudas *deducciones* a su íntimo amigo haciendo gala en ese momento de una extraordinaria estupidez abductiva. El chiste es gracioso porque ese

automatismo en la interpretación de los signos, junto con el discurso erudito que evidencia en mayor medida la falta de olfato, nos lleva a la situación cómica.

En definitiva, en relación con la interpretación del humor verbal, lo cómico surge al verse defraudadas nuestras expectativas humorísticas. La rigidez abductiva se evidencia con hipótesis tremendamente irrelevantes que llevan a teorías interpretativas muy alejadas de las intenciones del hablante, llevando a la comicidad casi por ser el opuesto del humorismo que se pretendía.

La abducción estúpida por parte del oyente provoca en el hablante y en la audiencia un elemento sorprendente, es decir, un detonador abductivo. La risa nos viene, igualmente, como un relámpago, en este caso al reestructurar nuestros sistemas de creencias y normalizar la sorpresa que nos provoca que alguien carezca de la viveza y capacidad abductiva requerida en la interpretación. Lo cómico surge ante la tremenda oposición de lo mecánico con la flexibilidad natural del pensamiento abductivo.

5. CONCLUSIONES

Este recorrido nos ha llevado a reflexionar sobre cuándo y cómo aparece la risa en el proceso interpretativo que surge en situaciones donde media el humor verbal.

Hemos visto diversos casos de humor fallido desde el punto de vista de la interpretación, cuando el humor es o no reconocido o no entendido. Estos contextos ponen de relieve que la risa surge por medio de una abducción creativa, aunque exista una gran diversidad de diferentes situaciones que pueden hacernos llegar a la risa.

La risa aparece, por ejemplo, cuando se entiende y hace gracia el chiste, cuando se desvela la intención humorística del emisor y se comparte ese humorismo. Como hemos visto en el primer caso de humor fallido, esta risa estaría simultáneamente relacionada con las intenciones del hablante y con que el oyente haya hipotetizado abductivamente una correcta teoría en curso. En general, en lo que a los chistes se refiere, el oyente ríe cuando es capaz de establecer abductivamente cierta lógica intrínseca a la incongruencia o sinsentido presentado por el emisor. Esta hipótesis que lleva a la risa nos remite, por tanto, de manera inevitable, a las teorías de la incongruencia para el humor. Aquí, el relámpago abductivo conecta al hablante y al oyente, y confirma que se ha concluido con éxito el proceso comunicativo.

El segundo contexto conecta de esta misma forma a emisor y receptor, en cuanto a intenciones y abducción de la teoría en curso, respectivamente. Sin embargo, este segundo caso en donde parte del humorismo depende de que el emisor dote al discurso de un doble sentido jocoso que parte de la audiencia es incapaz de reconocer, lo relacionamos directamente con las teorías clásicas de la superioridad sobre el humor. Aquí, la hipótesis abductiva de los que ríen requiere de cierta creatividad para establecer los dobles sentidos pretendidos, ocultos para la otra parte desprevenida de la audiencia. Además, en este caso, la abducción sería la precursora de la gloria súbita hobbesiana.

Pero la risa también surge cuando el resultado en la recepción del discurso es prácticamente opuesto al humorismo pretendido. En el tercer caso, la risa aparece con la comicidad producida cuando la teoría en curso del oyente está muy alejada de las intenciones del hablante. Una abducción estúpida o mecánica que lleva a lo cómico nos presenta una sorprendente contraposición con la complejidad, viveza y flexibilidad requerida en la interpretación de los signos que conforman nuestro mundo. El reconocimiento de lo cómico, y con ello la risa, surge también como un acto creativo de reestructuración y normalización de nuestros sistemas de creencias, al resolver el conflicto creado cuando observamos una interpretación obtusa.

El humor y lo cómico, la abducción viva y la abducción estúpida; dos caras de una misma moneda, que, en cualquier caso, nos llevan a la risa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALISEDA, A. (2006). *Abductive Reasoning. Logical Investigations into Discovery and Explanation*. Dordrecht: Springer.
- ANDERSON, D. R. (1986). "The Evolution of Peirce's Concept of Abduction". *Transactions of the Charles S. Peirce Society* 22.2, 145-164.
- ATTARDO, S. (1994). *Linguistic Theories of Humor*. Berlin / New York: Mouton de Gruyter.
- BAJTÍN, M. (2003 [1974]). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, J. Forcat (trad.). Madrid: Alianza.
- BELL, N. D. (2017). "Failed humor". En *The Routledge Handbook of Language and Humor*, S. Attardo (ed.), 356-370. New York / London: Routledge.
- BERGSON, H. (2003 [1900]). *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, A. Haydée Ragio (trad.). Buenos Aires: Losada.
- BOOTH, D. (1975 [1974]). *A Rethoric of Irony*. Chicago / London: The University of Chicago Press.
- DAVIDSON, D. (2005 [1987]). "A Nice Derangement of Epitaphs". En *Truth, Language and History*, 89-108. Oxford: Clarendon Press.
- DUARTE, A. (2019). "On abduction and interpretation". *Crítica. Revista Hispanoamericana de Filosofía* 51.151, 65-84. Disponible en línea: <https://critica.filosoficas.unam.mx/index.php/critica/article/view/1091/1056> [22/03/2023].
- CATHCART, T. y D. KLEIN (2009 [2006]). *Platón y un ornitorrinco entran en un bar... La filosofía explicada con humor*, N. Pujol Valls (trad.). Barcelona: Planeta.
- ECO, U. (1992 [1987]). *Los límites de la interpretación*, H. Lozano (trad.). Barcelona: Lumen.
- FREUD, S. (1996 [1905]). *El chiste y su relación con lo inconsciente*, L. López Ballesteros y de Torres (trad.). Madrid: Alianza.

- FANN, K. T. (1970). *Peirce's Theory of Abduction*. The Hague: Martinus Nijhoff.
- HAY, J. (2001). "The Pragmatics of Humor Support". *Humor: International Journal of Humor Research* 14.1, 55-82.
- HEMPELMANN, C. F. (2007). "The Lauther of the 1962 Tanganyka Laughter Epidemic". *Humor: International Journal of Humor Research* 20.1, 49-71.
- HURLEY, M. M.; DENNET, D. C. & ADAMS, R. B. (2011). *Inside Jokes. Using Humor to Reverse-Engineer the Mind*. Cambridge, MA / London: MIT Press.
- LLERA, J. A. (2003). "Una aproximación interdisciplinaria al concepto del humor". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 12, 613-628. Disponible en línea: <https://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/31734> [23/12/2022].
- OLBRECHTS-TYTECA, L. (1974). *Le comique du discours*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles.
- PEIRCE, C. S. (1931-1958 [1860-1913]). *Collected Papers, vols. 1-8*, C. Hartshorne, P. Weiss y A. W. Burks (eds.). Cambridge: Harvard University Press. (CP)
- SMITH, M. (2009). "Humor, unlaughter, and boundary maintenance". *Journal of American Folklore* 122.484, 148-171.
- SPANG, K. (1986). "Aproximación semiótica al chiste". *Rilce. Revista de Filología Hispánica* 2.2, 289-298. Disponible en línea: <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/3189/1/7.%20APROXIMACION%20SEMIO%20TICA%20AL%20CHISTE%20C%20KURT%20SPANG.pdf> [22/03/2023].
- WEEMS, S. (2015 [2014]). *¡Ja! La ciencia de cuándo reímos y por qué*, D. Alou (trad.). Barcelona: Taurus.
- WIRTH, U. (2000). "Abduction, Wit, Stupidity – from Peirce to Freud". En *The Commens Encyclopedia: The Digital Encyclopedia of Peirce Studies. New Edition*, M. Bergman y J. Queiroz (eds.). Pub. 121219-1823a. Disponible en línea: <http://www.commens.org/encyclopedia/article/wirth-uwe-abduction-wit-stupidity-%e2%80%93-peirce-freud> [28/12/2022].
- YUS, F. (2016). *Humour and Relevance*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.



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

Fecha de recepción: 03/02/2023

Fecha de aceptación: 27/03/2023

REPRESENTACIONES DEL CUERPO GESTANTE: MATERNIDAD Y DOLOR EN LA ÚLTIMA POESÍA ESPAÑOLA (2001-2020)¹

REPRESENTATIONS OF THE PREGNANT BODY: MATERNITY AND PAIN IN THE LATEST SPANISH POETRY (2001-2020)

Sergio FERNÁNDEZ MARTÍNEZ

Universidad de León
sergio.fernandez@unileon.es

Resumen: El objetivo de este artículo es analizar la temática de la maternidad vinculada al dolor en la poesía española más reciente con el fin de ofrecer un panorama representacional del cuerpo gestante y discriminar algunas de las estrategias discursivas y retóricas que han guiado y caracterizado dicho tópico en la lírica contemporánea. Frente a la figura maternal de la tradición española, en los primeros veinte años del siglo XXI han aparecido nuevas realidades y modos socioculturales de comprender este proceso, lo que repercute, de manera directa, en la creación artística. Así, e integrado en la disciplina fenomenológica de los estudios del cuerpo, el análisis proporciona las claves interpretativas que permiten diferenciar la renovación del embarazo en este periodo: la inclusión del plano íntimo, la dimensión autobiográfica, la plurivocidad enunciativa y otros recursos que, desde la experiencia vital, se trasladan al espacio poemático.

Palabras clave: Cuerpo. Maternidad. Dolor. Poesía española. Siglo XXI.

Abstract: The aim of this article is to analyse the theme of maternity linked to pain in the most recent Spanish poetry to offer a representational panorama of the pregnant body, and to identify some of the discursive and rhetorical strategies that have guided and characterized this topic in contemporary lyric poetry. In contrast to the maternal figure of the Spanish tradition, the first twenty years of the 21st century have brought new realities and socio-cultural ways of understanding this process, which have direct repercussions on artistic creation. Thus, and integrated in the phenomenological discipline of body studies, this analysis provides the interpretative keys that allow us to differentiate the renewal of pregnancy in this period: the inclusion of intimist aspects, the autobiographical dimension, the enunciative plurivocity, and other resources that are transferred from the vital experience to the poetic space.

Keywords: Body. Maternity. Pain. Spanish Poetry. 21st Century.

¹ Esta investigación se ha desarrollado en el marco de las ayudas para la recualificación del sistema universitario español 2021-2023 (Modalidad Margarita Salas), convocadas por el Ministerio de Universidades dentro del Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia “Modernización y digitalización del sistema educativo”, y su financiación procede del Instrumento Europeo de Recuperación Unión Europea – Next GenerationEU, mediante convocatoria de la Universidad de León. Referencia UP2021-05. Clave orgánica Ñ-134. Número de contrato 2021/00182.

“Le corps est à l’origine de notre capacité à sémiotiser le monde”.

Fabienne Martin-Juchat

1. INTRODUCCIÓN

Desde que en 1949 Simone de Beauvoir analizase el patriarcado como un sistema caracterizado por, entre otras políticas, la reducción de la mujer a su rol biológico, confinándola “dentro de los límites de su sexo” (2018: 67), y, por tanto, quedase delimitada a su función reproductiva, uno de los debates principales del feminismo ha sido el de si la maternidad y el nacimiento desafían o promueven la libertad de la mujer. Seis décadas después, autoras como Imogen Tyler afirman cómo la natalidad continúa siendo “a pressing political question for feminism” (2009: 2). Así, los poemarios analizados en este artículo, que toman el cuerpo gestante como núcleo de significación, formulan, desde las nociones de concepción, embarazo y reproducción, cuestiones esenciales para la teoría feminista: desde aspectos concretos como la emancipación, los derechos reproductivos o la salud de la mujer hasta intereses más conceptuales, tales como el tiempo, la encarnación, el deseo y la diferencia sexual y de género. En este sentido, este artículo pretende analizar cómo la gestación se ha insertado en el discurso lírico español como concepto filosófico, como experiencia vivida y como territorio en disputa para los derechos de las mujeres. Para ello, se toman en consideración poemarios en español, catalán y gallego, que respondan a la voluntad de ofrecer un panorama lírico del cuerpo gestante y, simultáneamente, mostrar las variaciones del discurso maternal en la poesía del territorio nacional.

2. LOS TEXTOS. POÉTICAS DEL CUERPO MATERNAL

La maternidad y su relación con la experiencia álgica es uno de los temas principales de varios poemarios publicados en España a partir del año 2001. En esta época, y sobre todo en años recientes, hasta llegar a 2020, aparecen más de veinte poemarios en los que el vínculo entre el proceso de gestación y el dolor es explícito: entre ellos destacan *La hija*, de María García Zambrano (2015), *Siamesa*, de María Ramos (2015), *Sostre de carn*, de Maria Isern (2017), *El arrecife de las sirenas*, de Luna Miguel (2017), *Actos impuros*, de Ángelo Néstore (2017), *Hotel Útero*, de Begoña Callejón (2018), *Descoser la cesárea*, de María López Morales (2018), *Ameba*, de Anna Gual (2020) y *Seno*, de Juan José Ruiz Bellido (2020)².

² La nómina puede completarse con *El origen de la simetría*, de María Salvador (2007), *Almendra*, de Lourdes de Abajo y Luis Luna (2011), *El cielo oblicuo*, de Belén García Abia (2015), *37’6*, de Tulia Guisado (2016), *Alumbramiento*, de Elisa Martín Ortega (2016), *La estación de las moras*, de Ángela Álvarez Sáez (2017), *El libro de Laura Laurel*, de Nieves Chillón (2017), *Diario de ciclos fértiles*, de Esther

Esta cuantiosa nómina es un síntoma del creciente interés en sublevar la metafísica patriarcal y las ontologías preconcebidas que de dicho sistema se desprenden desde una disciplina artística como es la poesía, tomando nociones fenomenológicas que sitúan al cuerpo gestante como centro de la acción. Ya Arendt, en *La condición humana*, señala que solo “la natalidad, y no la mortalidad, puede ser la categoría central del pensamiento político” (2016: 23), oponiéndose así a una larga tradición filosófica que toma la finitud como elemento fundacional.

2.1. La escisión corporal

Como señala Luce Irigaray, “el cuerpo femenino presenta la particularidad de tolerar el crecimiento del otro dentro de sí, sin enfermedad, rechazo o muerte para uno de los dos organismos vivos” (1992: 43). En efecto, hay que entender el cuerpo gestante como un espacio problemático, disruptivo, mutable. Su volubilidad es una de sus principales características, puesto que provoca numerosos cambios fisiológicos, metabólicos y morfológicos. El sujeto gestante, por tanto, está descentrado, dividido o doblado: sus límites colapsan (Kristeva, 1995: 360; Young, 2005: 46). La gestación permite al cuerpo expandirse, dilatarse y contraerse, lo que produce un extrañamiento de la propia corporalidad: “No siento mi cuerpo como mío, / ni siquiera sé / si esto que me custodia / es un cuerpo” (López Morales, 2018: 17).

Este, a pesar de ser un cuerpo efímero, restringida su temporalidad a la duración de la gestación, paraliza la propiocepción del presente: “Es difícil volver a ser como eras antes. Tu cuerpo ya se ha transformado. // Para siempre” (Callejón, 2018: 27). La caracterización del cuerpo como división fundamental —con lo que se dinamita la distinción más básica entre sujeto y objeto— se origina en Kristeva, quien conviene que “the maternal body is the place of a splitting” (1980: 238). De aquí, Grosz colige su dimensión abyecta, que surge del “impossible desire to transcend corporeality”, respuesta “to the various bodily cycles —incorporation, absorption, depletion, expulsion— a cyclical movement of rejuvenation and consumption” (1989: 72), de modo que el individuo experimenta su cuerpo como propio y ajeno. Es esta doble lente la que permite multiplicar las visiones del sujeto: “el yo dividido y contradictorio es el que puede interrogar los posicionamientos y ser tenido como responsable”, señala Donna J. Haraway (1995: 331). Esta cuestión resulta fundamental al analizar los poemarios, pues la

Pardo Herrero, *18 días de frío*, de Lourdes de Abajo (2018), *Las órdenes*, de Pilar Adón (2018), *Un nido en las clavículas*, de Pilar Cámara (2018), *Matrioska*, de Virginia Navalón (2018), *Querida hija imperfecta*, de Ana Pérez Cañamares (2019) y *Los tres primeros años*, de Julieta Valero (2019) entre muchos otros. Asimismo, la reciente antología *Maternidades*, coordinada por Carmen Canet y Rosario Troncoso (2021), incluye varios poemas de autoras españolas de diferentes generaciones. Dada la amplitud textual del corpus relativo a este tema específico, he realizado una restringida selección de acuerdo con los criterios que impulsan este estudio: únicamente analizo poemarios temáticamente monográficos; esto es: el conjunto del libro orbita en torno al cuerpo, la gestación y el dolor.

gestación “opens the body to otherness in ways that make the experience porous physically and mentally” (Oliver, 2010: 772-773).

Encaja así la subjetividad de la experiencia de la gestación con la del dolor. Esta visión del embarazo como una experiencia que complica los límites del sujeto, y que define el proceso como “the most extreme suspension of the bodily distinction between inner and outer” (Young, 2005: 50), se encuentra de manera especialmente pródiga a través de la simbología de los fluidos corporales. La naturaleza del cuerpo gestante lo conforma como un cuerpo poroso, permeable, que produce y expulsa sangre, moco, leche, grasa y otros elementos, por lo que sus límites permanecen indeterminados (Grosz, 1994: 81; 192-198; 202-210; Hanson, 2015: 87; Kristeva, 1980: 237). Aparece, por ejemplo, la sangre en *Hotel Útero* —“Cosida. Herida. Sangre. Sangre. Sangre” (Callejón, 2018: 23)— y *Siamesa* —“vuelve el vacío la intimidad del interior la sangre vuelve” (Ramos, 2015: 56)—, la leche materna en *El arrecife de las sirenas* —“desear la leche no es erótico: la leche de la madrugada / [...] / desear la leche / es como desear el hambre / desear el hambre es como desear tu sexo / desear tu sexo es como desear los besos / que mañana expulsaré” (Miguel, 2017: 18); “la leche ya está aquí / pero tú todavía no. / ha llegado esta mañana como una quemazón / manchando la tela estrellada del pijama / ironía de vía láctea / espeso calostro” (Miguel, 2017: 68)— y el líquido amniótico en *Sostre de carn* —“Ara la dona, díscol ocell, / serp uterina, / t’ha tocat sostre de carn. / [...] / Et deixarás / corcar la pell fins a pendre // la forma contrafeta d’una arrel / calenta i dispersa com els líquids / que fan l’ou” (Isern, 2017: 32)—³.

¿Dónde queda, entonces, lo simbólico, lo imaginario, y también la materialidad corporal de la vida intrauterina y del primer cuerpo a cuerpo con el cuerpo gestante?, ¿cómo se representa la relación del feto con la placenta? Irigaray propone para ello un lenguaje que no sustituya al cuerpo sino que lo acompañe: “palabras que no cierren el paso a lo corporal, sino que hablen en ‘corporal’” (1985: 15). Por ello, para mi análisis partiré de nociones como “fleshy identity”, de Christine Battersby, con la que la autora defiende la experiencia intrínsecamente corporal de la mujer (1998: 11) y “estancia prenatal”, de Luce Irigaray, que resitúa la atención sobre la encarnación de la experiencia

³ García Zambrano unifica los dos líquidos abyectos por antonomasia de la mujer: la leche materna y la sangre. Con ellos describe la incapacidad de amamantar a la hija en el poema “La sala de lactancia”: “Mi pecho huérfano mira el otro pecho / derrama su simiente al plástico y cristal. / Tus labios cerrados no acarician ni muerden ni hacen que sangre / este huérfano tan mío. / [...] / Y toda la tristeza que se vierte / con este chorro / blanco” (2015: 33), imagen que se ve continuada, ampliada y fusionada en “La herida”: “un surtidor de sangre lechosa como un río / [...] / un surtidor que no cesa con su sangre lechosa” (2015: 38). Cixous analiza la leche materna mediante el símbolo de la “tinta blanca”, que identifica como una metáfora de “la voz mezclada con la leche” (1995: 56). La ausencia de sangre es también una causa de extrañamiento corporal en el poemario de López Morales: “Ya no rezuma líquido / de entre mis piernas, / llevo meses sin la evidencia, / sin la llamada de la sangre” (2018: 17). Del mismo modo, varios poemas de *Espejo negro*, de Miriam Reyes, utilizan el tropo del cuerpo sangrante como metáfora expansiva: “Eventualmente paso días enteros sangrando / (por negarme a ser madre). / El vientre vacío sangra” (2001: 17). Morales Barba observa en este libro un estilo confesional, de línea clara, inscrito en una “genealogía del dolor” que permeabiliza “el discurso del *vientre vacío y hueco* en oposición a la *semilla o la germinación*” (2009: 121; cursiva en el original).

y alberga en su seno la complejidad de la realidad biológica (2010: 204). Ambas nociones están asociadas al respeto y al carácter ético de la relación entre cuerpo gestante y cuerpo gestado. La estancia prenatal, idea surgida de una entrevista a Hélène Rouch, titulada “A propósito del orden materno” (Irigaray, 1992: 35-41), da lugar a un estudio fenomenológico de la placenta. Rouch afirma:

La relativa autonomía de la placenta, sus funciones reguladoras que aseguran el crecimiento dentro de un cuerpo dentro de otro no pueden reducirse a mecanismos ya sea de fusión (mezcla infante de los cuerpos o de las sangres materno y fetal), ya sea de agresión (el feto como cuerpo extraño que devora el interior, que vampiriza el cuerpo de la madre). Estas representaciones son productos de la imaginación y resultan bastante pobres (en Irigaray, 1992: 37).

Frente a este tipo de representaciones reduccionistas, Irigaray observa la relación placentaria como “una brecha que proviene de la identidad corporal femenina” (1992: 36), con la que pretende recordar “el carácter casi ético de la relación fetal” (1992: 39). Posteriormente, acuña el término “estancia prenatal” en *Ética de la diferencia sexual*, y la define como el espacio carnal donde el universo y el sujeto forman “una economía cerrada, en parte reversible (pero casi en sentido inverso, si la reversibilidad puede tener un sentido: *in utero* el *donante*, el *hypokeimenon*, está más en la vertiente de lo materno-femenino, mientras que el futuro ‘sujeto’ o vidente está en la del mundo o las cosas)” (Irigaray, 2010: 204-205; cursiva en el original).

Todos estos conceptos orbitan alrededor de la encarnación corporal. Es decir, el cuerpo femenino queda mediado por la naturaleza y la cultura: se prefigura así el cuerpo gestante como espacio de la diferencia. Estas nociones, junto a otras que surgirán a lo largo del estudio, permiten proponer un fundamental cambio en la perspectiva del cuerpo gestante y alejarlo de alienaciones externas: el cuerpo, el sujeto, ya no se define con relación al otro cuerpo, sino que se analiza en términos de encarnación, donde es el cuerpo actante el que experimenta e identifica los diferentes fenómenos que suceden en torno a la gestación. La relación material entre el cuerpo, la gestación y el dolor se inicia, por tanto, en el interior —“la realidad se extiende desde dentro” (Ramos, 2015: 33)—.

2.2. La sexualidad y el deseo

Otro aspecto a resaltar es la separación, consecuencia de la tradición patriarcal, entre el embarazo y la sexualidad y el deseo de la mujer, extendiendo esta noción al cuerpo: “the dominant culture defines feminine beauty as slim and shapely. The pregnant woman is often not looked upon as sexually active or desirable, even though her own desires and sensitivity may have increased” (Young, 2005: 53). De acuerdo con Young, colocar la sexualidad en el centro de la maternidad deconstruye el privilegio heterosexual jerárquico: el sexo no es uno, sino plural y heterogéneo (2005: 83), por lo que cabe entender el erotismo como un carácter fluido, múltiple, plural, voluble. Es precisamente

esta reapropiación y subversión de la dicotomía maternidad/sexualidad lo que libera a las mujeres de su confinamiento corporal, identitario, puesto que les permite comprender su experiencia maternal y sexual en toda su plenitud. La separación cultural del embarazo y la sexualidad libera a la mujer de la mirada cosificadora que tiende a alinearla e instrumentalizarla, y esta grieta del sistema les sirve a las autoras para explorar la fragmentación del sujeto:

No siento mi cuerpo como mío,
me palpo,
escarbo con los dedos hasta dentro
buscando a la hembra
extrayéndola para mirarle a la cara.

Aún sigue viva,
en algún reducto de mi sexo,
esperando la entrada y salida
de mis manos.

Onanismo es mi palabra favorita
desde que no siento mi cuerpo como mío (López Morales, 2018: 18).

Del mismo modo, Luna Miguel escruta la pasividad asociada al cuerpo gestante, revelando cómo gran parte de este discurso elimina la subjetividad propia de la mujer: a través de sus poemas propone un cuerpo no escindido, sino dialéctico, como ocurre en el poema “¿Te habrá cambiado mucho la vida, no?”: “por ejemplo si me masturbo después me lavo / las manos con jabón muy fuerte / frote muy fuerte si me masturbo y si me lavo / frote muy fuerte mis manos y mi conciencia” (2017: 74), y también lo extiende a la figura del padre: “padre clava su polla en la vagina enferma / [...] / madre no sabe que mientras tanto padre se hace pajas pensando en la vagina enferma” (2017: 19). Miriam Reyes, en *Espejo negro*, lleva a cabo una paráfrasis simbólica de las relaciones sexuales poliamorosas: “He tenido mil hijos tuyos / por mi sangre revolotean / espermatozoides hambrientos de leucocitos / como vampiros intravenosos. / Ya no me queda otro color en el cuerpo / más que este blancoche sucio / del semen” y llega a hablar de un “Auschwitz uterino” (2001: 22).

Si las mujeres han sido tradicionalmente privadas de su rol activo, sexual, en la procreación, y se les ha asignado una función dócil, sumisa, donde su cuerpo es un mero receptáculo y son sede de la reproducción de la vida biológica, o incluso borradas a través del matricidio simbólico, también han sido asimiladas simultáneamente con la función materna y el ámbito sexual: la mujer queda, por tanto, “poseída por la especie”, como indica Simone de Beauvoir (2018: 654). Esta paradoja, es, en realidad, el resultado de una doble represión: la reducción de la mujer a la figura de la madre —y la supresión de su papel activo durante la cópula— y la eliminación de la mujer de cualquier otro rol que no sea el maternal (Söderbäck, 2019: 62; Tuana, 1993: 111). Es lo que Gillian Rose denomina “espacio paradójico”: la ocupación simultánea, por parte de las mujeres, del

centro y el margen, del interior y el exterior (1993: 152-153), lo que implica un desafío al orden patriarcal al implicar “radically heterogeneous geometries”; unas geometrías que, a través del cuerpo son, simultáneamente, vividas, experimentas y sentidas (1993: 140-141).

2.3. Las nuevas realidades

¿Dónde se sitúa, entonces, el cuerpo de la mujer? Los poemarios sobre la maternidad en relación con el dolor demuestran que navegar este problemático ámbito corporal y político conlleva abordar temáticas como el esencialismo, la encarnación y la sexualidad: “y aún os preguntáis por qué la mujer escribe su cuerpo” (Ramos, 2015: 43).

Las poetas exploran, desde diferentes estéticas, cómo las madres han sido históricamente despojadas del control de su cuerpo y lo hacen desde un lugar incómodo para el sistema patriarcal, como es la gestación. Demuestran que las expectativas sociales respecto a la reproducción en la mujer son férreas y resulta difícil zafarse de ellas. Así, en consonancia con Donna J. Haraway, quien resalta este motivo como la causa principal por la que “las mujeres han tenido tantos problemas para ser tomadas como individuos en los discursos occidentales modernos”, puesto que “su individualidad personal se ve comprometida por el turbador talento de sus cuerpos para hacer otros cuerpos” (1995: 371) y con Judith Butler, quien afirma que existe “a compulsory obligation on women’s bodies to reproduce” (1990: 90), las poetas formulan nuevas corrientes de pensamiento alternativas a la maternidad tradicional. Así, María Ramos evoca, desde el cuerpo femenino —“Soy una máquina / reproductiva” (2015: 52)— diversas posibilidades: desde las mujeres que han abortado, a esas mujeres que “arrojaron / el milagro / a la basura” (2017: 49) a la recreación de la visión extrauterina de la maternidad, “en un bote de cristal” (2017: 49).

Asimismo, convoca los diferentes modelos de maternidad a través del cuerpo que pare en dolor:

Fuimos veintisiete aquel día
todas encorvadas como ancianas
mujeres en un mundo
exclusivamente nuestro
preguntándonos qué y cómo
por un dolor que no sabemos
si existe (Ramos, 2015: 66-67).

Como ocurre también en *La hija*, de María García Zambrano, donde la bebé no recibe la leche materna del pecho de su madre, sino que le es administrada por una sonda: “miro / en la sonda / c / a / e / la gotita / goma que te alimenta” (2015: 31). Por su parte, Pilar Adón se detiene en las diferencias generacionales: “Nunca la vi llorar. A mi abuela. / Se le salió la matriz por la vagina / y ella se lo curó con limón” (2018: 21); las diferencias corporales, como la esterilidad —voluntaria, como en el poema “Ligaduras”— o la

infertilidad: “La inexperiencia de un cuerpo / que siente que lo ha presenciado todo. / ¿Qué le importa a la especie / que un útero reaccione o no? / ¿Dé fruto o no? Exista” (2018: 25); la posibilidad de elección de maternidad: “No queremos ser madres. / [...] / Seguir siempre hijas” (2018: 30); y las cuestiones sociales inherentes a la decisión de no ser madre: “¿Quién va a venir a verme / los fines de semana? / Si no soy madre” (2018: 36). También la incapacidad para gestar, fruto del desarrollo de histerectomías, pólipos endometriales o miomas como ocurre en *Hotel Útero* —“Mi vientre estaba inflamado. Día tras día. Todos creían que estaba embarazada y me preguntaban: ¿de cuántos meses estás? Yo sonreía y decía que esta vez en vez de un hijo había tenido un mioma” (Callejón, 2018: 31)— o *El cielo oblicuo* —“Debo de tener un nudo en el útero, eso debe de ser, un nudo fuerte que no permite que nada salga de mi vientre” (García Abia, 2015: 12)—. A través del cuerpo, incluso utilizando tecnicismos clínicos⁴, las poetas llevan al límite del lenguaje poético las múltiples realidades de la mujer. Como expresa Battersby, “whether or not a woman is lesbian, infertile, post-menopausal, or childless, in modern western cultures she will be assigned a subject-position linked to a body that has perceived potentialities for birth” (1998: 16).

Este decir poético, que estriba en una clara corriente de pensamiento feminista, subvierte las tradicionales fórmulas patriarcales respecto a la reproducción, al parto y a la maternidad, y ofrece en su lugar análisis complejos fruto de la propia experiencia de la mujer. La gestación, modo temporal de la experiencia humana, se muestra aquí como una corporalidad efímera —un cuerpo que, generalmente, dura nueve meses: “Adona’t / que el ventre que et tiba / és un laberint de carn / que s’extingirà” (Gual, 2020: 23)— pero poliédrica, multiangular, que matiza y diversifica la participación de la mujer en la procreación.

En *El arrecife de las sirenas*, Luna Miguel denota la dificultad de concebir un hijo, donde los cuerpos se sitúan en un espacio liminal entre la sexualidad y el embarazo: “y estuviste a punto de correrte dentro por qué no lo hiciste” (2017: 15); “qué difícil poner la semilla / qué fácil alcanzar el placer” (2017: 18) e, incluso, descentra la visión occidental de la concepción, como ocurre en el poema “Hana”:

no sé dónde lo leí o dónde lo imaginé
pero sé que en el mundo existen culturas

⁴ El ejemplo más paradigmático aparece en *Seno*, de Ruiz Bellido, donde se aborda la gestación desde la paternidad: “Los músculos pubococcígeos y el suelo pélvico tienen una importancia crucial. Diástasis abdominal, tejido cartilaginoso, hiperlordosis lumbar con anteversión pélvica / y deslordosis lumbar con retroversión / son los nombres fisioterapéuticos, anatómicos, medicinales, que señalan la transformación del cuerpo de la gestante” (2020: 61). La terminología médica es constante a lo largo del conjunto, atravesando los poemas en momentos inesperados: “En estos pródromos aumenta el dolor de espalda, las flatulencias, la inquietud y las cefaleas debido a un incremento hormonal natural (o artificial) de oxitocina y, con toda probabilidad, anuncia la vuelta de la náusea y el vómito” (2020: 72), además de ejemplos técnicos concretos, como “contracciones de Braxton Hicks” (2020: 61), “estabilidad escapular” (2020: 68); “meconio” (2020: 76); “síndrome de aspiración meconial” (2020: 77); “prueba de estreptococo” (2020: 78); “planos de Hodge” (2020: 80) o “sínfisis púbica” (2020: 84). Léxico que, tradicionalmente, ha estado muy alejado del discurso poético hegemónico.

en las que un nacimiento no se produce
 el día del parto sino durante el mismo
 momento de la fecundación
 si las cosas funcionaran de esa manera
 podría decir que tú naciste una tarde de agosto
 en el huso horario japonés.
 Como una célula que se estiraba y se dividía
 preparándose para ser una flor (2017: 61).

Desde el mismo momento de la concepción, el cuerpo reconoce sus cambios y se sabe extraño: “Hasta qué punto mi cuerpo existe como realidad y no como un objeto dirigido por otros. Hasta qué punto mi cuerpo es un espacio propio” (Ramos, 2015: 15), y es este un asunto que escrutan las poetisas, puesto que supone una mutación o pérdida de la identidad. De este modo exploran las posibilidades poéticas y epistémicas del sistema reproductivo. Así, Olga Novo, en su extenso poema “Pequeña sonata brutal para estrela e trompas de falopio” recrea las sensaciones y experiencias del cuerpo gestante, desde el mismo momento de la concepción hasta el parto, a través de una corriente de imágenes irracionales y oníricas que aumentan la experiencia del dolor:

Se unha diminuta estrela caríaca berrara dentro de min
 ¿alguén podería oíla?

¿A que frecuencia se produce a concepción?

Un botón de sangue
 propulsado ó máis profundo da miña estratósfera.

[...]

Sentada enriba do meu páncreas observas as estrelas
 preguntaste sobre o senso da existencia
 pensas en abandonar o meu ventre
 e prodúcesme contraccións
 coma se xogases a fabricar un lóstrego.

[...]

Estoupan tres mil luces no meu pensamento que só é carne
 que só é carne que soa e carne (2013: 84-90).

2.4. El útero

Si bien en el corpus destaca la simbología o la literalidad de la vulva y la vagina —por otro lado, elementos tradicionales de gran carga metafórica—, es la placenta, el órgano temporal del cuerpo gestante, lo que sirve como núcleo de registro de la alienación identitaria: “La tenebra va quedar prenyada de tu, / prenent forma de la teva forma, / fent-te espai perquè en el segles / els espames musculars et fessin tipa” (Isern, 2017: 20); “una

pared hecha de grasa. / un cordón por donde fluye el azúcar / en exceso / fluye hasta otro cuerpo” (Miguel, 2017: 67); “Placenta, / pastel de carne. // Parí una medusa junto a ti / y la médico [sic] me miró con asco / cuando le pedí verla” (Ramos, 2015: 51); “la placenta sigue vacía” (López Morales, 2018: 17).

Se proponen así nuevas regiones afectivas, centralizadas en la imagen del útero. Una de las imágenes con mayor expresividad y potencialidad poética, en la que los límites de la palabra se tensan hasta terrenos inesperados, aparece en el poema “Cosmogonía”, de Olga Novo, perteneciente a su libro *A cousa vermella* (2004), donde a través del irracionalismo entronca el vitalismo telúrico, la memoria agraria, el feminismo, el erotismo y el dolor corporal:

Fago casa entre as costelas e templo para cousas sagradas
coma esta.

[...]

meu pai decatouse de que eu levaba toxos
na médula espiñal
soubo que iría parir deitada no centeo
por iso me explicou que había de sentir a primeira espiga
que viran os meus ollos
e que un ouveo profundísimo de loba lle daría forma a unha placenta.

[...]

aínda que saibas que levo a rella do arado incrustado no útero (2004: 53-54).

De larga tradición poética, el útero ha simbolizado históricamente un espacio de fertilidad, pero también de destrucción. Por ello, Luna Miguel se pregunta: “Me digo: el útero es un lugar de paso. Tan habitado y tan vacío siempre. ¿Cómo caminar por él? ¿Cómo dejarse impregnar del calor de sus paredes cuando tantas veces nos han obligado a olvidarlo? ¿A desecharlo? ¿A nunca mencionarlo? Me pregunto: ¿un útero es un lugar de paso?” (2018: 14). En este sentido, Begoña Callejón evoca una genealogía surgida de ese útero: “Sylvia Plath nos hablaba del útero de mármol, yo os hablo del hotel útero” (2018: 55)⁵, donde pueden integrarse gran parte de estas propuestas —“Ah ir correr por campos uterinos” (Novo, 2013: 49)—, reunidas en el poema “La tristeza”, de García Zambrano: “Todas las madres que soy debíamos hablar / aproximar posturas / organizar un plan de acción para que no se desparramen / leche / lágrimas / suero / medicamentos / [...] / La madre en carne viva” (2015: 29).

⁵ Alusión a los versos “The stolen horses, the fornications / Circle a womb of marble”, del poema “The Other” (Plath, 1981: 202).

2.5. El feto

La relación entre la gestante y el feto se desarrolla a través de un proceso de intersubjetividad, y es un proceso que involucra a los dos sujetos, uno dentro de otro, en una dimensión intercorporal, generada a través lo que Bracha Ettinger denomina “matrixial borderspace”, “a concept for a transforming borderspace of encounter of the co-emerging I and the neither fused nor rejected uncognized non-I” (2006: 64). El espacio uterino, por tanto, supone tres registros epistémicos —originario, primario y secundario— en el que se entremezclan los procesos simbólicos. Así, en la matriz convergen el abismo y el dolor, simbolizados, en numerosas ocasiones, a través del feto:

Tu silencio es tan rojo como el antro de sangre en el que habitas
Vives dentro de mí un existir callado
que se anuncia tan solo a través de la danza
de tus brazos y piernas diminutos
contra mi vientre, que es
tu límite.
Tanteas.
Exploras ciego dentro de mi cuerpo (Conejo, 2008: 63).

Young observa la relación fenomenológica en la apertura del sujeto gestante: “The first movements of the fetus produce this sense of the splitting subject; the fetus’s movements are wholly mine, completely within me, conditioning my experience and space” (2005: 49). De igual modo, Adrienne Rich recoge esa dualidad del sujeto:

la agitación del feto se parecía, dentro de mi cuerpo, a temblores fantasmales, y más tarde, como si fueran el movimiento de alguien preso en mí; pero ambas sensaciones eran más y contribuían a mi propio sentido de espacio físico y psíquico. [...] Las mujeres, lejos de existir como “espacio interior”, se adecuan poderosa y vulnerablemente al “dentro” y al “afuera”, pues para nosotras ambos conceptos son continuos y no sujetos a polarización (2019: 113-114).

Es Anna Gual quien, en *Ameba* propone una poética del feto. El cuerpo de la protagonista —“Sabré gestar / un huracà d’òrgans” (2020: 20)— se torna en un espacio carnal que deviene sinónimo de vida:

La membrana cel·lular delimita
l’ameba que et fa tenir un *jo* definit:
una identitat individual
construïda amb una frontera
permeable que garanteix
l’intercanvi amb l’entorn.

Sense la pell, no ets res més
que un conjunt d’òrgans tendres (2020: 53; cursiva en el original).

Sin embargo, no por ello rechaza el extrañamiento del “cuerpo compartido”: “Vam compartir un tros de cos / a través de la placenta i ara cou / el teu dolor al meu fetge” (Gual, 2020: 70). Gual plantea el cuerpo como un centro de integración entre lo propio y lo ajeno, que, en un proceso de depuración verbal, trasciende la corporalidad para comprenderla como un rasgo rastreable de una poética determinada: “Soc la dona que provocarà l’explosió / i que somriurà amb el tòrax obert. / Mig ofegant-se” (2020: 32).

La imagen de la mujer abierta denota, de manera precisa, el inhóspito lugar en el que se convierte su cuerpo —“aquest cos està fet per desfer-se” (Gual, 2020: 71)—:

Anestesiada
i muda,
m’obrireu el cos
i hi trobareu
runes encaixades
a les vísceres.
La ciutat que ella va construir
mentre em vivia dins la closca (Gual, 2020: 49).

Es explícitamente el feto —femenino— el que provoca, mediante sus movimientos, su crecimiento intrauterino y sus intervenciones poéticas, esta desestabilización corporal: “Acceptar que hi ha un ésser viu / creixent a dins d’un altre” (Gual, 2020: 64). En efecto, el proceso gestacional conlleva, posiblemente, la mayor suspensión de la distinción entre el espacio exterior e interior por parte del sujeto. Los movimientos internos responden a la voluntad y la necesidad de otro cuerpo, por lo que la integridad del cuerpo gestante depende de los cambios internos y externos: la continuidad corporal está en quiebra. Durante el embarazo, la imagen del cuerpo gestante —o pregestante— sufre alteraciones continuas que derrumban las nociones tradicionales de corporalidad: nuevamente, la distinción entre la trascendencia y la inmanencia suponen dos modos del ser corporal, en consonancia con la fenomenología (Merleau-Ponty, 1994: 345).

2.6. La violencia obstétrica

Como recuerda Young en su análisis fenomenológico de la gestación, el cuerpo gestante es el único que vive y experimenta “this growing body and moves within it” y solo él “has a privileged relation of feeling with the developing fetus”, por ello, “others have access to feeling this developing life only by contact with and through her” (2005: 61). En este sentido, desde la medicina obstétrica, tradicionalmente, se ha institucionalizado el acceso al cuerpo gestante, lo que provoca una desestabilización de la propiocepción que Young vincula a la alienación, entendida en términos corporales: “alienation here means the objectification or appropriation by one subject of another subject’s body, action, or product of action, such that she or he does not recognize that objectification as having its origins in her or his experience” (2005: 55). En estos términos, la experiencia corporal del sujeto está alienada cuando se define o se controla

mediante un sujeto externo que no comparte ni encarna esa misma experiencia. El cuerpo que gesta tiende entonces a estar alienado, en mayor o menor medida, puesto que bien ciertos aspectos inherentes al embarazo suelen entenderse como un desorden; los diferentes utensilios médicos, quirúrgicos o el material sanitario intervienen en diversos procedimientos y estados gestacionales y devalúan la experiencia propia; y/o porque las relacionales sociales y la instrumentalización del entorno médico o incluso la violencia obstétrica reducen el control del sujeto sobre la experiencia.

Esta violencia contra el cuerpo de la mujer aparece, de manera descarnada, en la histerectomía que funciona como punto de partida en *Hotel Útero*: “Sé que me han hecho una histerectomía. Lo sé. [...] El útero ya no forma parte de mi cuerpo, ya no sangro, lo sé, no lo intuyo, lo sé. Ahora podría llegar a señalar la cicatriz que tengo con mis propios dedos, con cuidado. Sin apretar mucho. Él ha salido de la cueva. [...] La carne ha sido abierta” (Callejón, 2018: 19). Esta intervención obstétrica aparece de manera recurrente en el poemario, convirtiendo el dolor en una fórmula rítmica que atormenta a la protagonista: “Tengo una histerectomía. Sí. La tengo. Una histerectomía que se clava en mi vientre. Todavía no he dejado de pensar en ella. Vuelve una y otra vez. Ya no tengo útero. Ya soy otra. Ya no tengo la regla. Abro mis piernas y pienso: ¿qué hay ahí dentro?” (Callejón, 2018: 54). Miriam Reyes, por su parte, destruye a través de la ironía biográfica ciertas técnicas ginecológicas: “Mamá y yo / en la madrugada del 29 de diciembre de 1974 / nos acercamos a la muerte. / Mis hombros eran demasiado anchos y el médico / se vio forzado a empujar mi cabeza de vuelta al útero” (2004: 13).

De manera más general, estas prácticas, invasivas en ocasiones, toman el control físico del cuerpo, por lo que la experiencia, subjetiva, se ve reducida mediante instrumentos de observación objetiva que, muchas veces, permanecen bajo el poder masculino (Rich, 2019: 57; Young, 2005: 55-59). A partir de la conocida noción de “mirada masculina” de Laura Mulvey (1989: 19), muchas autoras han representado la imaginaria médica como medio de vigilancia y supervisión. Así, y mientras que en *Hotel Útero* o *Siamesa* se recogen medidas de dominación y contención total, como el uso de sujeciones corporales —“Cuando estaba a la cama respiraba mal. [...] Las correas las tenía en las caderas” (Callejón, 2018: 41); “Pueden inmovilizarme aquí, // pueden cortarme / pueden negarme” (Ramos, 2015: 52)— o la administración farmacológica —“Mi vida transcurría a través de sustancias químicas para el trastorno bipolar: litio, ácido valproico, olanzapina, gabapentina, mirtazapina, clonazepam, sumial, lormetacepam, etumina, abilify maintena. Y para los dolores de la histerectomía: paracetamol y nolotil. Pronunciar todo esto fue convertirme en otra persona” (Callejón, 2018: 42)— y se vincula a profundos procesos traumáticos, en otros poemarios aparecen las experiencias compartidas desde el cuerpo vivido y la empatía. Ocurre, por ejemplo, en la descripción de la ecografía del poema “Hana”, vinculada también a la genealogía femenina a través de la figura de la médica, la mujer gestante y la bebé donde se diluye la jerarquía de autoridad y subordinación:

en la pantalla de la ecografía tus manos
se estiran impacientes por tocar y por sentir
la doctora dice que no sabe con certeza
pero se arriesga a felicitarnos porque
los siete centímetros de feto que guardo
podrían pertenecer a una niña (Miguel, 2017: 61).

En relación con esta ética del cuidado, Young apunta ciertos métodos que se sobrepone a la alienación en ciertas prácticas obstétricas:

there are numerous life states and physical conditions in which a person needs help or care, rather than medical or surgical efforts to alter, repress, or speed a body process. The birthing woman certainly needs help in her own actions, being held, talked to, coached, dabbed with water, and having someone manipulate the emergence of the infant (2005: 60).

En efecto, la exposición de las experiencias negativas es un gesto necesario y positivo en la medida en la que revela lo que tradicionalmente ha quedado oculto. Se actualiza así la experiencia del dolor, que, a través de una operación catártica se muestra tanto individual como colectiva. Manifestar el dolor del cuerpo gestante desde la poesía desplaza el foco tradicionalmente masculino. Se destruyen, por tanto, las formas codificadas y, con ello, la fenomenología del cuerpo permite redescubrir no solo la experiencia sino la propia naturaleza y la identidad. Se encuentran así las propias formas y su desarrollo se completa conforme a la experiencia originaria que incluye la mirada propia del cuerpo gestante, como ocurre también en *Alumbramiento*, de Elisa Martín Ortega o *Los tres primeros años*, de Julieta Valero, donde se continúa la experiencia de la espera, del nacimiento, el puerperio y el crecimiento del bebé. Asimismo, estas formas permanecen en perpetuo desarrollo, se muestran siempre inconclusas en consonancia con los avances sociales, culturales, médicos y políticos en torno al cuerpo de la mujer.

2.7. El parto

El parto es uno de los grandes temas de atención de los poemarios. Así, Olga Novo señala: “De nena / cando me preguntaban a que lle tiña medo / eu sempre respondía: / a parir e ó lobo” (2013: 26) y María García Zambrano anota los detalles médicos de dicho momento: “Un monitor registra tu latido / papel que no termina y en su / desprendimiento / arrastra lágrimas / como cantos que el mar no erosiona. // Cuánto esperar entonces / (papel cayendo) / que asciendas a mi boca. / [...] / En lo alto un temblor me despierta a este mundo. // —LA HIJA VIVIRÁ” (2015: 27). Por su parte, María Ramos, desde una poética íntimamente realista, expresa la experiencia vivida formulando las complejidades del proceso y las problematizaciones de reducir a la mujer a un cuerpo gestante, así como la imagen idealizada de la maternidad:

Real, tan real

como la luz invasiva
de los hospitales,

como esta sutura
ácida, negra

e inútil bajo la vulva.

Real, vérnix caseosa⁶
envolviéndote como seda (2015: 50).

En esta línea confesional, Ana Isabel Conejo propone una vía iluminativa desde el dolor de la cesárea: “solo siento la herida. / En el costado, una metralla de plumas hundiéndose / su levedad en mí hasta el mismo centro / del dolor y la sangre” (2008: 66). Maria Isern, en cambio, opta por el irracionalismo poético para dar voz a la experiencia álgica en una continuidad de imágenes simbólicas que remiten a un espacio onírico donde aparece una curiosa omnisciencia del sujeto: el del cuerpo gestante y el del cuerpo gestado.

Al principi ja estava disposat.
Tot de cèl·lules en circuit
eixemplant-se en afluents
a ritme d'un desig
maquinal. I per tot orificis.

I aquell orifici esgarrifós i egoista
parint-te
orgullós
que et va figurar amb cara neta
estampant-te en l'ample bosc genealògic
de la vellesa escatada.

Anhelaves el desencaix d'aquest cubicle
entre boques
i et va caldre tornar a néixer
per morir mai en l'esgavell,
per ballar fons sobre el cordons
d'una placenta sense mare (2017: 17).

Estas narrativas reconocen la compleja naturaleza de la maternidad y la subjetividad de la experiencia. Puede encontrarse ya un primer ejemplo en el texto fundacional de

⁶ La imagen de esta sustancia aparece como símbolo protector, frente al contraste abyecto del meconio en el poema “Vernix caseosa”, de Anna Gual: “Bocins de meconi barrejats / amb el líquid amniòtic / i un cordó umbilical d'artèria única / que fa avançar / les agulles del rellotge” (2020: 58).

Beauvoir, quien ya describió la gestación como un fenómeno profundamente ambiguo e incluso contradictorio:

el embarazo es sobre todo un drama que se desarrolla en la mujer entre ella misma y ella misma; lo vive a un tiempo como un enriquecimiento y una mutilación; el feto es una parte de su cuerpo y es un parásito que la explota; lo posee y es poseída por él; resume todo el futuro y, al llevarlo, se siente inmensa como el mundo, pero esta misma riqueza la aniquila, tiene la impresión de no ser ya nada (2018: 648).

Eliminando el marco de generalidad en el que inserta su afirmación y la vampirización del cuerpo, resulta interesante su noción acerca del espacio liminal. Las aportaciones de Kristeva a este respecto resultan iluminadoras:

Mi cuerpo ya no me pertenece, se retuerce, sufre, sangra, se resfría, echa los dientes, babea, tose, se llena de granos y ríe. [...] El dolor, su dolor, me llega de dentro, no está nunca separado, distinto, me abrasa inmediatamente, sin un segundo de respiro. Como si fuera este dolor lo que yo hubiera traído al mundo y que, no queriendo separarse, se obstinara en volver a mí, me habitara permanente. No se pare con dolor, se pare el dolor. [...] Una madre siempre está marcada por el dolor, sucumbe a él (1987: 214-215).

2.8. El cuerpo gestante desde la exterioridad

La natalidad, categoría central del pensamiento político, proporciona inagotables recursos en torno a la concepción, el embarazo y el nacimiento, y todo ello repercute con gran impacto en el modo en el que se percibe la obstetricia. Sin embargo, el discurso del padre respecto al cuerpo gestante permanecía hasta ahora inédito. *Seno*, de Juan José Ruiz Bellido, suple, en parte, la ausencia general de la paternidad durante los meses de embarazo en la poesía española actual⁷. Lejos de un discurso abstracto sobre la experiencia de la maternidad, Ruiz Bellido propone poetizar la experiencia desde la compañía del cuerpo gestante y la realidad de la carne, sus impulsos y su evolución. No se trata, entonces, de una apropiación masculina del marco experiencial de la gestación, sino de una contemplación de la experiencia ajena que disloca la visión del cuerpo gestante como receptáculo.

En este sentido, Ruiz Bellido problematiza la tradición patriarcal y, en lugar de anular la singularidad de la experiencia y la diferencia sexual, sitúa su palabra poética en un sistema de coordenadas que contrastan con las planteadas por Adriana Cavarero: “man, with a masculine —universal— neutral valence, is a term from a language that has turned its gaze away from the place of birth, measuring existence on an end point that bears no memory of its beginning” (1995: 69). En consonancia con este marco conceptual, Ruiz

⁷ *Sonetos del útero*, de Óscar Curieses (2007), *García*, de Pablo García Casado (2015), *Pegarle a un padre*, de Guillermo Morales Sillas (2016), *Vértices*, de Francisco Onieva (2016), *Hijo*, de Raúl Quinto (2017) y *El hijo (de Sharon Olds)*, de Iván Onia (2018) son poemarios que exploran, entre otros temas, la paternidad, pero no de manera explícita ni constante a través del cuerpo.

Bellido plantea una experiencia del dolor igualmente encarnada del cuerpo gestante pero desde el exterior: “Me da miedo imaginar por lo que pasan los cuerpos suyos. El cuerpo que se contrae y se distiende” (2020: 62)⁸. A través del dolor corporal de la gestante se disecciona, transversalmente, el rol del padre durante el embarazo:

Molestias,
 cierta incontinencia, compresas,
 las ruinas de un cuerpo hemorroidal, la variz
 no saber cómo colocarse: ponerse un cojín bajo las corvas, dos a los lados de la inmensa
 barriga
 una almohada y otra
 para aguantar una mayor tensión en la columna a nivel posterior
 mantener una alineación neutra
 porque el aumento de estrógenos se relaciona con una hipermovilidad e [inestabilidad
 articular
 junto con otras manifestaciones hormonales
 como el estreñimiento
 la náusea
 la colitis
 el escozor y el picor vaginal
 la infección de orina
 o la acidez de estómago (Ruiz Bellido, 2020: 65).

Ruiz Bellido mantiene de este modo la potencialidad ética del embarazo —la escena del parto no aparece, en consonancia con la encarnación de la experiencia— al atribuirle a la experiencia su dimensión encarnada, su diferencia sexual y su constitución asimétrica, exponiendo inevitablemente de este modo la condición ontológica de la vulnerabilidad corporal:

te ayudan te colocan te punzan la punción epidural con bomba de goteo
 ¿me puedo mover puedo beber puedo comer?
 hay que perder la idea del dolor
 perderle el miedo
 porque es un dolor con fruto y cuántos dolores hay sin fruto
 (no pienso darle a tu madre ningún consejo en torno a su dolor
 que expande
 el cuerpo
 el placer que lo concentra)
 es un orgasmo dicen
 (no pienso hablar de carne que no es mía ni de trabajo que no ejerza) (Ruiz Bellido, 2020: 83).

⁸ La relación entre los tres cuerpos, su unión y su distanciamiento, es constante desde el primer poema, una relación ondulatoria que se configura a través de la *dispositio* variable de los mismos versos, reflejo rítmico de la meditación epistémica: “¿Es este el cuerpo de un padre o el cuerpo de un hijo? / ¿Es este el cuerpo de un padre / o el cuerpo / de un hijo?” (2020: 49); “El / mismo / cuerpo / está en dos / cuerpos / es dos cuerpos a la vez” (2020: 51); “El mismo cuerpo está en dos cuerpos y es dos cuerpos a la vez” (2020: 52); “a dos metros de tu madre / a dos metros de tu hermano / a dos metros / de la pequeña cavidad que eres / tres meses de vida intra- / uterina” (2020: 53).

Además de su comprensión de la experiencia gestante como encarnada, sexuada, y asimétrica a través del dolor corporal, Ruiz Bellido muestra cómo deben examinarse con mayor detenimiento los modos específicos situacionales y contextuales de los individuos, marcados por estructuras normativas en las que habita la mayoría de la sociedad occidental actual.

2.9. El cuerpo trans

Siguiendo esta línea de pensamiento, es posible enlazar esta premisa con los últimos avances en la biomedicina reproductiva. El rápido desarrollo de las tecnologías y técnicas de reproducción, así como las transformaciones radicales de las estructuras familiares y relaciones de parentesco y filiación de la sociedad contemporánea, transforman, asimismo, las nociones del sujeto en general, y el embarazo encarnado, el nacimiento y la maternidad en particular: como afirma Fanny Söderbäck, el mundo del siglo XXI es un mundo “in which one must not be born with a womb in order to gestate and birth a child” (2019: 69).

Dentro de este panorama, los estudios trans plantean cuestiones esencialmente ontológicas: a través de la identidad no binaria o la identidad trans, la tradicional asociación entre mujer y gestación o maternidad y nacimiento ha llegado a su fin. Así, la inherente asunción de que el cuerpo gestante es siempre femenino no es sino una falacia. En *Actos impuros*, Ángelo Néstore trabaja estas consideraciones, tomando como foco de atención la experiencia gestacional desde la problemática sexual. En el poemario se confrontan todas estas materias y se destruyen las asociaciones cisnormativas entre sexo y género desde el primer verso: “Por la mañana abandono mi sexo” (Néstore, 2017a: 15). El cuerpo que se propone en *Actos impuros* es el de “una raza nueva de / hombres” (Néstore, 2017a: 17)⁹ que no se corresponde necesariamente con el sexo masculino, pues está desligado de cualquier norma previa y desconfigurado de toda normalización corporal, como se describe en el poema “Apocalipsis masculino”: “El mundo vuelto del revés: / las vísceras por fuera, / el pene y los testículos escondidos en el pecho” (Néstore, 2017a: 20)¹⁰. Como recuerda Thomas Laqueur (1994: 216-234), hasta el siglo XVII, la epistemología sexual estuvo dominada por un “sistema de semejanzas” que permitía comprender la anatomía sexual femenina como una variación de la anatomía sexual masculina, el único sexo con carácter ontológico: los ovarios se comprendían como

⁹ En su poemario *Adán o Nada*, un texto poético imbricado a través de la dramaturgia, el protagonista habla de “mejorar la evolución de mi especie” (2017b: 23), donde desgarrar su identidad corporal: “juego a abrir las piernas / a tensar el músculo de mi herencia / para quebrarlo” (2017b: 22) y su sexo, como un colgajo inútil, se convierte en un “trozo de carne, / estirpe nómada ante el espejo” (2017b: 71).

¹⁰ La identificación con animales invertebrados es constante en el poemario, lo que revela no solo la indefensión y vulnerabilidad, sino toda una zona simbólica en la que la identidad se aproxima a lo viscoso, la mucosidad, lo líquido, lo abyecto, y también al hermafroditismo: “Si mi padre me dice: *Sé un hombre / yo me encojo como una larva, / clavo el abdomen bajo el anzuelo. // Blando, como un molusco sin concha, / me siento desmantelado, aguanto el tipo*” (Néstore, 2017a: 16; cursiva en el original).

testículos interiorizados y la vagina como un pene invertido que servía de receptáculo. Néstore subvierte estas configuraciones introduciendo diferentes modos de placer sexual y posibilidades gestacionales, e inaugura, en la práctica poética española, un régimen político-sexual que estriba en la subjetividad del sujeto: no lleva a cabo una inversión o interiorización del sexo masculino, sino que propone un sexo enteramente diferente cuyas formas y funciones se corresponden con una lógica propia.

No se trata, por tanto, de la recreación de la paternidad, sino de una maternidad real. Desde un cuerpo de varón, atravesado por la experiencia del dolor, Néstore desarticula el discurso biologicista y naturalizado de la maternidad, y a través de la argumentación poética propone un marco conceptual inclusivo que comprende diferentes maternidades *queer*, donde la palabra posibilita las condiciones de la experiencia. La maternidad, por tanto, se articula dentro de una red de cuidados, donde el acto impuro del materialismo gestante toma diversas formas y acoge nuevas genealogías:

Si mi madre supiera que su hijo quiere ser madre
cogería el primer vuelo para España.
Encogería las piernas,
se amputaría los brazos,
se partiría la columna,
engulliría una a una sus muelas
y sus sesenta años.
Se haría cada vez más pequeña,
se inventaría un idioma,
balbucearía de nuevo
para ser mi hija (Néstore, 2017a: 27).

Actos impuros, por lo tanto, articula una fenomenología del cuerpo gestante que no solo concierne a subtemas marginales o periféricos en la fenomenología, ni formula análisis específicamente de género ante la experiencia de la gestación, sino que promueve una corriente crítica que actualmente recorre el pensamiento actual, afectando a sus principios más fundamentales.

La gestación no es una experiencia más, sino que es una experiencia que activa las cuestiones más básicas de la fenomenología trascendental: la estructura del sujeto, su relación con el otro y la propia génesis de la vida. Por ejemplo, desde el deseo homosexual cismasculino se deconstruye la corporalidad gestante¹¹:

Aquella noche decidimos
dejar de usar preservativos.

¹¹ Esta neoconcepción del cuerpo no infértil sino incapacitado físicamente está comenzando a tener auge entre los poetas más jóvenes. Por ejemplo, Juan Gallego Benot, en la sección “Tres poemas a nuestros hijos” de *Oración en el huerto* (2020), utiliza el texto de Néstore para formular, a través del cuerpo masculino, la imposibilidad de la gestación a través del dolor: “Le estoy quitando el peso a tu vientre / por no doler el mío en este campo amargo. [...] // Estoy lleno de ti y no doy nada” (2020: 39). En *Ameba*, Anna Gual lo hace a través del símbolo uterino: “Hi ha un home que suplica / poder cultivar un fetus / a l’hectàre de terra / que està a punt de llaurar” (2020: 39).

Y mientras entrabas dentro de mí,
mientras entrabas,
yo pensé en cuál sería
la habitación de nuestra hija (Néstore, 2017a: 51).

De este modo, la nueva materialidad anatómica opera como legitimación de la organización política de lo social. Si desde un punto de vista estrictamente material se comprende la maternidad como un estado biológico y la paternidad como un estado performativo, *Actos impuros* formula lo que Judith Halberstam destacaba en su artículo acerca de la autobiografía de Thomas Beatie, conocido por ser el primer hombre gestante: “a queer narrative about difference and gender shifts” (2010: 78). Asimismo, Halberstam destaca cómo “the notion of a body-centered identity gives way to a model that locate sexual subjectivities within and between embodiment, place, and practice” (2005: 5), y por ello, aunque al narrador de *Actos impuros* se le imponga una ley natural —“Usted no puede dar a luz. / Ahora. Ni nunca. / Hágase a la idea. / Usted no puede dar a luz. ¿Acaso no leyó el prospecto?” (Néstore, 2017a: 54)—, lleva a cabo una tensión ambivalente a través de la figura de la hija, el momento del parto y la dialéctica del lamento con la que demuestra que el cuerpo *queer* habita espacios de resistencia y revolución.

3. CONCLUSIONES

El desarrollo de esta investigación en torno a la maternidad vinculada al dolor en la última creación poética española proporciona varios resultados determinantes. Si ya Kristeva señaló la división corporal de la madre y la vinculó al ámbito lingüístico —“una madre es una partición permanente, una división de la propia carne. Y por tanto una división del lenguaje: desde siempre” (1987: 224)—, puede afirmarse que esta ruptura corporal y lingüística se refleja en la práctica poética. Las poetas encuentran un lenguaje propio desde el que narrar la experiencia originaria, real, que les sirve para producir cambios en la creación de imágenes y también en el ámbito discursivo y retórico. Así, en lugar de proporcionar sistemas adecuados a la subjetividad patriarcal, imperante durante años en la construcción de un icono femenino idealizado, los poemarios recogen la disrupción corporal que provoca un proceso biológico temporal como es el embarazo.

En este sentido, adquiere gran significación la inclusión de tecnicismos médicos y léxico perteneciente al ámbito sanitario, un desafío de la propia tradición lírica de la maternidad que simultáneamente instauro un nuevo valor estético, en gran parte inédito en la poesía española. De igual modo, la temática se renueva mediante la inclusión del papel activo de la mujer en la concepción, la exploración de experiencias adyacentes, como el deseo sexual o las sexualidades alternativas, la aparición de nuevos cuerpos y la irrupción de los últimos desafíos médicos en torno a las realidades trans y queer.

Y todo ello se imbrica a través de los recursos estilísticos y retóricos. La utilización del metro clásico y su combinación con vehículos líricos más rupturistas es también un

factor importante y de gran relevancia, que se conjuga con diferentes estéticas y recursos lingüísticos —experimentalismo, disposición textual, empleo del silencio— para dar forma a una experiencia subjetiva atravesada profundamente por sentimientos individuales. De este modo, y aunque la experiencia originaria comparte un proceso semejante, el múltiple empleo del verso facilita la enunciación de una caracterización variable: poetas pertenecientes a diferentes generaciones convergen en la representación lírica de una experiencia compartida. La expresividad lírica de la maternidad —que en los poemarios comprende un amplio espectro de posibilidades, desde el paroxismo lacónico hasta el irracionalismo de larga impronta versicular, y que en ocasiones adopta herramientas narrativas—, por tanto, repercute en la conformación de esta experiencia y su traslado de la realidad al espacio poemático.

Asimismo, resulta especialmente relevante la comunicación entre dos voces —el yo gestante y el tú gestado— que, de manera única, forman una pareja de sujetos dependientes, cuestión de especial interés al debate de la intersubjetividad y la teoría de los afectos. De igual modo, y como consecuencia de ello, a través de los poemarios se revisan distinciones tradicionalmente duales, como yo / otro, propio / ajeno, actividad / pasividad, semejanza / diferencia, dentro / fuera, sujeto / objeto, razón / afecto y cuerpo / mente, entre otras nociones fundamentales del pensamiento occidental. Así, en los primeros años del siglo XXI, tanto el pensamiento feminista en la teoría como la poesía en la práctica han conseguido transformar, escrutar y descentrar la esencia tradicional de la maternidad —y, por tanto, su contexto sociocultural—, y también sus presupuestos conceptuales más fundamentales de una manera única en la historia de la literatura española.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADÓN, P. (2018). *Da dolor*. Madrid: La Bella Varsovia.
- ARENDRT, H. (2016). *La condición humana*, R. Gil (trad.). Barcelona: Paidós.
- BATTERSBY, C. (1998). *The Phenomenal Woman: Feminist Metaphysics and the Patterns of Identity*. New York: Routledge.
- BEAUVOIR, S. DE (2018). *El segundo sexo*, A. Martorell (trad.). Madrid: Cátedra.
- BUTLER, J. (1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York / London: Routledge.
- CALLEJÓN, B. (2018). *Hotel Útero*. Granada: Esdrújula Ediciones.
- CAVARERO, A. (1995). *In Spite of Plato. A Feminist Rewriting of Ancient Philosophy*, S. Anderlini-D'Onofrio & Á. O'Healy (trad.). New York: Routledge.
- CIXOUS, H. (1995). *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, A. M. Moix (trad.), M. Díaz-Diocarezt (rev.). Madrid: Anthropos.
- CONEJO, A. I. (2008). *Zapatos de cristal*. Madrid: Hiperión.
- ETTINGER, B. (2006). *The Matrixial Borderspace*, B. Massumi (ed.). Mineapolis /

- London: University of Minnesota Press.
- GALLEGO BENOT, J. (2020). *Oración en el huerto*. Madrid: Hiperión.
- GARCÍA ABIA, B. (2015). *El cielo oblicuo*. Madrid: Errata Naturae Editores.
- GARCÍA ZAMBRANO, M. (2015). *La hija*. Madrid: El Sastre de Apollinaire.
- GROSZ, E. (1989). *Sexual Subversions. Three French Feminists*. Sidney: Allen & Unwin.
- ____ (1994). *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press.
- GUAL, A. (2020). *Ameba*. Gerona: Llibres del Segle.
- HALBERSTAM, J. (2005). *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York / London: New York University Press.
- ____ (2010). "The Pregnant Man". En *The Velvet Trap Light* 65, 77-78.
- HANSON, C. (2015). "The Maternal Body". En *The Cambridge Companion to the Body in Literature*, D. Hillman & U. Maude (eds.), 87-100. New York: Cambridge University Press.
- HARAWAY, D. J. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, M. Talens (trad.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- IRIGARAY, L. (1985). *El cuerpo a cuerpo con la madre / El otro género de la naturaleza / Otro modo de sentir*, M. Boffill (trad.). Barcelona: LaSal. Edicions de Les Dones.
- ____ (1992). *Yo, tú, nosotras*, P. Linares (trad.). Madrid: Cátedra.
- ____ (2010). *Ética de la diferencia sexual*, A. González y À. L. Fuster (trad.). Castellón: Ellago Ediciones.
- ISERN, M. (2017). *Sostre de carn*. Barcelona: LaBreu Edicions.
- KRISTEVA, J. (1980). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, T. Gora, A. Jardine & L. S. Roudiez (trad.), L. S. Roudiez (ed.). New York: Columbia University Press.
- ____ (1987). *Historias de amor*, A. Ramos Martín (trad.). Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- ____ (1995). "El tiempo de las mujeres", I. Vericat (trad.). En *Debate Feminista* 11, 343-365.
- ____ (2006). *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, N. Rosa y V. Ackerman (trad.). Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- LAQUEUR, T. (1994). *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*, E. Portela (trad.), Madrid: Cátedra.
- LÓPEZ MORALES, M. (2018). *Descoser la cesárea*. Madrid: Entropía Ediciones.
- MERLEAU-PONTY, M. (1994). *Fenomenología de la percepción*, J. Cabanes (trad.). Barcelona: Península.
- MIGUEL, L. (2017). *El arrecife de las sirenas*. Madrid: La Bella Varsovia.
- ____ (2018). "Apuntes y preguntas para un posible poema que algún día escribiré a Begoña". En *Hotel Útero*, Begoña Callejón, 13-15. Granada: Esdrújula Ediciones.
- MORALES BARBA, R. (2009). *Poetas y poéticas para la España del siglo XXI*. Madrid: Devenir.

- MULVEY, L. (1989). *Visual and Other Pleasures*. New York: Palgrave.
- NÉSTORE, Á. (2017a). *Actos impuros*. Madrid: Hiperión.
- ____ (2017b). *Adán o Nada. Un drama transgénero*. Córdoba: Bandaàparte Editores.
- NOVO, O. (2004). *A cousa vermella*. A Coruña: Edicións Espiral Maior.
- ____ (2013). *Los líquidos íntimos / Os líquidos íntimos*, O. Novo (trad.). Palencia: Ediciones Cálamo.
- OLIVER, K. (2010). "Motherhood, Sexuality, and Pregnant Embodiment: Twenty-Five Years of Gestation". En *Hypatia: A Journal of Feminist Philosophy* 25.4, 760-777.
- PLATH, S. (1981). *The Collected Poems*, T. Hughes (ed.). New York: Harper & Row Publishers.
- RAMOS, M. (2015). *Siamesa*. Almería: El Gaviero Ediciones.
- REYES, M. (2001). *Espejo negro*. Barcelona: DVD Ediciones.
- ____ (2004). *Bella durmiente*. Madrid: Hiperión.
- RICH, A. (2019). *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*, A. Becciu (trad.). Madrid: Traficantes de Sueños.
- ROSE, G. (1993). *Feminism and Geography: The Limits of Geographical Knowledge*. Cambridge: Polity Press.
- RUIZ BELLIDO, J. J. (2020). *Seno*. Córdoba: Editorial Cántico.
- SÖDERBÄCK, F. (2019). "Birth". En *The Bloomsbury Handbook of 21st Century Feminist Theory*, R. T. Goodman (ed.), 273-288. London: Bloomsbury.
- TUANA, N. (1993). *The Less Noble Sex: Scientific, Religious, and Philosophical Conceptions of Woman's Nature*. Bloomington: Indiana University Press.
- TYLER, I. (2009). "Introduction: Birth". En *Feminist Review* 93, 1-7.



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

Fecha de recepción: 15/01/2023

Fecha de aceptación: 14/02/2023

**LOS POETAS DEL 27
DESDE LA PRODUCCIÓN IDEOLÓGICA**

THE POETS OF THE GENERATION OF 1927
FROM THE IDEOLOGICAL PRODUCTION

Miguel Ángel GARCÍA
Universidad de Granada
garciaga@ugr.es

Resumen: No se han sistematizado y analizado aún las aportaciones de la teoría de la radical historicidad de la literatura, que además la concibe como un discurso ideológico en la línea de una determinada tradición marxista, althusseriana en concreto, a la ingente bibliografía sobre los poetas del 27. En este artículo se lleva a cabo una historia y crítica de los trabajos del profesor Juan Carlos Rodríguez sobre este grupo poético en general y sobre algunos de sus eminentes representantes. Este teórico desarrolla una sugerente lectura ideológica que contrasta con los planteamientos establecidos y sitúa novedosamente a estos poetas en la historia social, cultural y política de la España contemporánea.

Palabras clave: Poetas del 27. Literatura e ideología. Historia y crítica. Juan Carlos Rodríguez.

Abstract: The contributions of the theory of the radical historicity of literature, which conceives it as an ideological discourse in line with a certain Marxist tradition, particularly the Althusser, have not yet been systematized and analyzed within the existing bibliography on the poets of the Generation of 1927. In this article Juan Carlos Rodríguez's history and criticism on this poetic group and on some of its eminent representatives will be presented. This theorist develops an intriguing ideological reading that contrasts with the established approaches and, in a new way, places these poets in the social, cultural, and political history of contemporary Spain.

Keywords: Generation of 1927. Literature and ideology. History and criticism. Juan Carlos Rodríguez.

1. LA LITERATURA COMO SIGNO IDEOLÓGICO

La teoría de la radical historicidad de la literatura implica la no separación de teoría e historia (Rodríguez, 2016: 27), entendida esta última a su vez como un objeto teórico construido por el marxismo, el althusseriano para más señas. No hay historia sin teoría y no hay teoría sin historia. Desde comienzos de los años 70 el profesor Juan Carlos Rodríguez sentó este principio y se empeñó en una teoría histórica de la literatura, incluso en una teoría de la historia de la literatura, que desplegó durante más de cuatro décadas con resultados singulares e innovadores, desconcertantes para muchos; basta pensar en la tan traída y llevada afirmación de que “La literatura no ha existido siempre” (Rodríguez, 1990: 5). El concepto de radical historicidad se liga al de producción ideológica, puesto que ningún modo de producción de los que se han dado en la historia —aquí asoma el materialismo histórico— puede existir si no genera a la vez su sistema de reproducción. La ideología no tiene otra finalidad que reproducir las relaciones de producción, que para el marxismo son siempre relaciones de explotación y dominio (Althusser, 1995, 2016: 221-262; Eagleton, 2005; Žizek, 2003). La literatura es una producción radicalmente histórica —ya Benjamin (1987) hablaba del escritor como productor—, pero a la vez cabe definir la producción literaria (Macherey, 1974) como producción ideológica, como un signo ideológico (Oleza, 1981) o una forma ideológica (Balibar y Macherey, 1975). La proposición anterior no significa que la literatura reproduzca sin más la ideología dominante; más bien, el valor / poder de la literatura está en contradecir esa ideología. Lo decisivo, frente a otras teorías sociológicas (Wahnón, 1996), viene dado por la inscripción de *lo literario* en el nivel ideológico de una determinada formación social e histórica, que además cuenta para su adecuado funcionamiento con un nivel económico y un nivel jurídico-político. La ideología es inconsciente, como ya señala Althusser (1996: 239), quien sin embargo comete el error de afirmar que no tiene historia (Rodríguez, 2013: 175). Si la literatura es un discurso ideológico, constituye por lo mismo un producto radicalmente histórico.

La radical historicidad de la literatura significa preguntarse por el *inconsciente ideológico* del texto, por la *lógica interna* que lo ha producido así y no de otra manera, dadas las condiciones históricas distintas que estructuran ese discurso en cada sistema o modo de producción (el esclavismo, el feudalismo, el capitalismo conforman la historia como una sucesión de rupturas). La noción de inconsciente ideológico es formulada por Rodríguez a partir de Marx y Freud. El inconsciente ideológico, derivado de unas relaciones sociales e históricas, atrapa y configura el inconsciente libidinal (Rodríguez, 2022: 54-55). Toda esta problemática teórica transforma el objeto literatura, responde a su modo a la pregunta de qué es la literatura. Tomando como base la distinción althusseriana entre objeto real y objeto de conocimiento, el propio Rodríguez (2015: 34-35) plantea que las nociones de radical historicidad y de producción ideológica convierten

a la literatura en un objeto completamente distinto de cómo lo construyen otras problemáticas teóricas. Así lo mostraron sus trabajos sobre la literatura del Siglo de Oro, de Garcilaso a la novela picaresca, de Góngora al *Quijote*, pero se sirvió con igual fortuna de la teoría de la radical historicidad de la literatura —que no se refiere únicamente a su nacimiento histórico, a lo que él mismo llamó las primeras literaturas burguesas— para el estudio de autores y obras posteriores, de Moratín a Blas de Otero o los poetas de La otra sentimentalidad, pongo por caso. Solo hay que ver su amplia bibliografía (Rodríguez, 2016: 233-279).

Mi propósito consiste, después de perfilar muy sucintamente el concepto de *producción ideológica*, en mostrar los resultados diferenciales de la lectura que Rodríguez llevó a cabo en diversas ocasiones del 27 y en dejar constancia de cómo sus enseñanzas determinaron el acercamiento de una serie de discípulos —si bien no se puede hablar de una *escuela* en estricto— a este grupo poético que, desde su segunda presentación en público, la famosa antología de Diego de 1932, que siguió a los actos del homenaje gongorino y ha sido editada por uno de esos discípulos (Soria Olmedo, ed., 1991), se convirtió en el más canónico del siglo XX en España. Hablo de *grupo* o de *poetas del 27* porque no se puede pasar por alto el desmantelamiento del método generacional.

2. IDEOLOGÍA DE LA FORMA Y VITALISMO

Dos son los artículos generales que Rodríguez dedicó al 27 y precisamente en el primero de ellos ya plantea que el concepto de generación literaria procede del horizonte fenomenológico implantado en España por Ortega. Este horizonte concibe la historia literaria como sucesión de estilos epocales o generaciones (Rodríguez, 2001a [1980]: 243). La fenomenología se convierte en la base estética de la *Revista de Occidente*, como a su vez plantea Soria Olmedo (1988: 162-174), quien tampoco deja de rastrear las implicaciones ideológicas y políticas, no solo culturales, del concepto de generación dentro del proceso modernizador del país emprendido por las minorías (Soria Olmedo, 1980a). En la línea althusseriana, Rodríguez (2001a [1980]: 244) considera la *Revista de Occidente* un *aparato ideológico* encargado de revertibrar España, de dar cobertura material e ideológica a unas élites cuya función consiste, de acuerdo con los planteamientos orteguianos, en dirigir a las masas. Modernizar significaba para estos sectores liberales conquistar la hegemonía política e ideológica, completar la revolución burguesa aún pendiente, aspecto en el que han venido incidiendo alumnos de este profesor en sus aproximaciones al 27 y la vanguardia en España (Soria Olmedo, 1988, 2007, 2010, 2016a, 2017, 2021; Soria Olmedo, ed., 2007a, 2009; Jiménez Millán, 1984a; García Montero, 2010a; García, 2001a, 2011a).

Nuestro teórico recuerda que Dámaso Alonso publica su edición de las *Soledades* gongorinas en la editorial de la *Revista de Occidente* y que en su prólogo presenta al cordobés como un poeta puro siguiendo la idea fenomenológica de que, así como el cubismo —el ismo que privilegió la vanguardia española de acuerdo con este programa

ideológico constructivo (Soria Olmedo, 1991, 1997)— ha roto el tema del cuadro, la nueva poesía se caracteriza por las formas puras en detrimento de los contenidos, tachados de impuros. El gongorismo legitimó las nuevas prácticas poéticas puras (Rodríguez, 2001a [1980]: 245), dado que, para el mencionado horizonte fenomenológico, derivado del kantismo (como indica esta dialéctica puro / impuro), lo decisivo en la construcción del objeto estético son las formas interiores, no las impresiones o los contenidos de fuera. Kant se convierte en la clave de esta vanguardia formalista / fenomenológica. De hecho, Rodríguez disecciona el concepto *generación del 27* poniendo de relieve la ideología fenomenológica que palpita en el sustantivo del sintagma (Ortega y su teoría de las generaciones) y en el adyacente (el gongorismo y la práctica de la poesía pura, las formas puras de la sensibilidad). Así, el 27, con su lectura vanguardista de la tradición (García Montero, 1993a; Soria Olmedo, 2004a; García, 2011b), hizo del Góngora culterano un adalid de la pureza poética y del formalismo vanguardista (García Montero, 1984a; Soria Olmedo, ed., 1997, 2007b; García, 2010).

Más adelante Rodríguez se pregunta por el 27 como vanguardia, aspecto que no carece de interés porque algunos críticos han planteado que aceptar la existencia de esta *generación* obstaculizó durante un tiempo el estudio de la vanguardia en España. Para él la cuestión es distinta, pues llama la atención sobre la firme creencia de los vanguardistas en la poesía como verdad eterna y sin problematización posible: la poesía era la poesía, una verdad básica e irrefutable, una verdad de vida diríamos (Rodríguez, 2001a [1980]: 255-256). Y semejante razonamiento le lleva a destacar el *vitalismo poético* del 27, por cuanto la vida de estos poetas consiste en escribir poesía y su poesía consiste en escribir su vida. Escribir fue para ellos una forma cotidiana de vivir, se consideraron exclusiva y esencialmente poetas; y ello, apostilla nuestro autor (Rodríguez, 2001a [1980]: 265-274), cuando la figura del poeta ya se encontraba herida de muerte en el mercado capitalista por su trabajo artesanal, no directamente rentable en el proceso de producción. Sin duda es una de las grandes aportaciones de este primer estudio. Pero el vitalismo poético presenta dos variantes: la de los poetas que establecen la dicotomía entre un ámbito trascendental (puro) y un ámbito empírico (impuro); y la de los poetas que poetizan la vida sin más, que encarnan la poesía en la vida. Mallarmé es el modelo de la primera variante, aunque para Rodríguez no fue un poeta puro al modo de su discípulo Valéry, ya que la Forma está en él *transcendentalizada*, y de aquí su mudez, el silencio o la página que defiende su blancura (Rodríguez, 1994a; Jiménez Millán, 2017). En cambio, el modelo de la segunda variante es el Rimbaud que deja de escribir poesía cuando cambia de vida. Si Mallarmé se convierte en referente para el primer 27, el de la poesía pura y la deshumanización —Ortega (2005: 181) asegura que el poeta francés enseñó a soltar lastre—, el vitalismo poético pleno de Rimbaud fecunda las poéticas del 27 con la llegada del surrealismo (Rodríguez, 2001a [1980]: 266); luego Breton (1995: 269) dará un paso más allá uniendo el lema de Marx, “Hay que transformar el mundo”, con el del autor de *Iluminaciones*: “Hay que cambiar la vida”.

La tendencia que trata de insertar la poesía en la vida, de poetizar el nivel vital, se acabará imponiendo sobre la que separa poesía y vida, diagnosticada en *La deshumanización del arte*. No por ello Rodríguez (2001a [1980]: 268-269) deja de referirse a cómo Cernuda inventa un ardid, el diálogo ficticio “El crítico, el amigo y el poeta”, para negar la huella de Guillén en su primer libro, *Perfil del aire*, y puntualizar que Mallarmé influyó en ambos, indirectamente en el autor de *Cántico* y directamente en él (Cernuda, 2002: 616). Pero la *ideología de la forma pura* le viene al primer 27 más bien de Valéry y de movimientos de vanguardia como el creacionismo y el cubismo, así como del Juan Ramón Jiménez de la poesía *desnuda*, también inmerso en el horizonte fenomenológico. Junto a esta ideología poética formalista, Rodríguez hace sutiles apreciaciones sobre la *poética del sentido y del ser* (más fenomenología) de Salinas y Guillén, a la vez que sobre la *poética comunicativa* de Aleixandre a partir de los años 50, inserta asimismo en la *ideología fenomenológica* (las teorías fenomenológicas sobre la figura del lector), mientras que define la poética de Cernuda posterior a la guerra por su *vitalismo experiencialista* al modo anglosajón (Rodríguez, 2001a [1980]: 270-272). Esta cuestión del vitalismo poético pone de relieve, en fin, la “larvada influencia de Nietzsche en la lógica poética interna del 27” (Rodríguez, 2001a [1980]: 277), un hilo del que siguieron tirando posteriormente algunos discípulos (Alonso Valero, 2003; García, 2001a: 245-262, 2001b: 197-317, 2005).

3. LA VERTEBRACIÓN DE ESPAÑA

El segundo trabajo de Rodríguez sobre el 27 en general precisa algunos aspectos de los hasta aquí apuntados, llevando a estos poetas hacia un territorio no hollado por la ingente literatura crítica que se ha ocupado de ellos. Es verdad que Geist (1993) ensaya una aproximación ideológica a este grupo, sirviéndose más bien de los planteamientos marxistas de Jameson. Desde este nuevo posicionamiento epistemológico cuestiona la dialéctica evasión / compromiso —un desdoblamiento de la dialéctica pureza / impureza— que él mismo había aplicado a la trayectoria del 27 (Geist, 1980). Haciéndose eco de estos argumentos iniciales, Soria Olmedo (1981) ya puntualiza que las poéticas puras del grupo no desconocen la política o la ideología dentro del aludido programa de modernización liberal burguesa, lo cual supone una actitud *engagée* (desbordando el concepto teorizado por Sartre) e invalida los habituales esquemas pureza / compromiso con los que ha trabajado la crítica, como han tratado de poner de relieve otros estudios sobre este grupo poético no desconocedores de las sutiles relaciones entre literatura e ideología (Jiménez Millán, 1980a, 1980b, 2001a, 2010; García, 2003-2004, 2006, 2008, 2016a, 2016b, 2017, 2018a, 2020a).

En esta segunda ocasión Rodríguez parte de las reflexiones de Perry Anderson sobre la *cultura nacional* para esgrimir que durante la coyuntura histórica de los años 20 y 30 en España se intentó crear ese tipo de cultura por las capas burguesas y pequeñoburguesas en un sentido progresista y modernizador. El nivel literario y el filosófico se consideraron

decisivos para conseguir la imagen de la vida española como *Res publica* liberal. La llamada *generación del 27* debe inscribirse en esta coyuntura caracterizada por el afán de modernización (Rodríguez, 2002a: 532-533). Ortega fue el concentrador clave que proporcionó unidad mental a todo el grupo y sus alrededores. Se trataba de dar una inyección de vida nueva al país, pero dirigida por las élites. De este modo nuestro teórico vuelve sobre el concepto de generación, problematizándolo: la del 98 se encuentra próxima a los hechos que le dan nombre, pero la del 27 solo recibe esta denominación en los años 40 (Rodríguez, 2002a: 534-535). Se impuso la necesidad de vertebrar España, de convertirla en una totalidad a partir de los fragmentos (pensemos en cómo Ortega habla de invertebración no solo sociológica sino también política y no orilla el problema de los nacionalismos periféricos), y aquí entraba la función social, política, cultural e ideológica del concepto de generación. Una generación de minorías egregias estaba llamada a dirigir las masas siguiendo los cauces del proyecto nacional, europeísta y modernizador.

Las observaciones anteriores llevan a Rodríguez (2002a: 539-544) a prestar especial atención al Ortega de *El tema de nuestro tiempo*, donde por primera vez formula la teoría histórica de las generaciones, y de *España invertebrada*, donde plantea la idea de totalidad y unidad por encima de lo fragmentario. España no existía como nación para esta ideología burguesa reformista que buscaba construirla desde el nacionalismo liberal. La cultura y la poesía tuvieron mucho que decir en ello. Al menos así lo vio Ortega, para quien solo una jerarquía generacional selecta, capaz de articularse con las masas, podía vertebrar la totalidad española, crear una sociedad civil burguesa, un Estado laico y liberal. Sin embargo, afirma Rodríguez, en los años 40-50 (el famoso artículo de Dámaso Alonso sobre su *generación poética* data de 1948), el concepto de generación se ha vaciado de esa función cultural, ideológica y política, histórica; es ya un cajón vacío, una casilla historiográfica entre los discípulos orteguianos como Marías y el humus fenomenológico extendido en los estudios literarios, una memoria vital y sentimental de estos poetas donde la luz se filtra imprecisa (Rodríguez, 2002a: 545).

Así, el profesor Rodríguez ironiza sobre el *idilio arcádico* dibujado por Alonso al plantear que la amistad atraviesa de lado a lado esa generación, que por otra parte no se alza contra nada, ni en política ni en literatura. En la línea de quienes han desmitificado y contextualizado ese relato (Soria Olmedo, 1995a; Soria Olmedo, ed. 2007a; García, 2020b), nuestro teórico señala que para Alonso el país no estaba a punto de estallar en 1936 y todo parecía un *oasis de paz*. Sin incardinarse apenas como poeta en su trayecto central, don Dámaso legitima aquella generación que encuadra entre 1920 y 1936, pero que no llama del 27, mostrándose a favor de la reconciliación nacional e intentando recuperar a los exiliados. Da la sensación, apostilla Rodríguez (2002a: 546-547), de que no hubiera habido una guerra civil, ni la Revolución de 1917, ni dos guerras mundiales. Pero el 27 surge a partir de una atmósfera de lucha en todo: la aparición de la ciudad en la poesía española, de la mujer, de los proletarios, del cine, de la técnica. Se estaba poniendo en duda la propia poesía, el sentido del poeta y el estatus del artista. Un razonamiento que enlaza con lo expuesto en el trabajo anterior sobre el 27: ¿qué

significaba escribir poesía, ser un intelectual en la España de los años 20 y 30? Es esa objetiva situación histórica e ideológica la que se pierde entre los argumentos generacionales —a pesar de todo débiles— de Alonso y la que pone de relieve nuestro autor, quien acaba centrándose en Salinas y Guillén, los poetas más fenomenólogos del grupo, para explicar el 27 desde los aludidos planteamientos orteguianos.

4. UNA ONTOLOGÍA LAICA

El orteguiano no fue simplemente un magisterio estético (la deshumanización, el álgebra superior de las metáforas) sino también ideológico, como estamos viendo. De hecho, las dos claves del autor de *Cántico* son la forma —recordemos la *ideología de la forma*, clave para el primer 27, el de la poesía pura y la rehabilitación gongorina— y la noción de realidad, entendida no como realismo sino como realidad esencializada fenomenológicamente y construida a partir de la relación sujeto / objeto. El yo del poeta constituye la realidad, que a su vez lo constituye, le da consistencia (Rodríguez, 2002a: 549-551). Para el Guillén de *El argumento de la obra* nada es el sujeto sin la red de relaciones con el objeto (Guillén, 1999: 747). Este poeta, indica Rodríguez, acusa la influencia del Ortega para quien hay que salvarse en las cosas, siguiendo el lema de Husserl *a las cosas mismas*. Cuando el autor de *Cántico* escribe “Dependo de las cosas” (Guillén, 1970: 84) no es que haya leído al filósofo madrileño; es más bien un *humus ideológico* que está flotando en el ambiente, que ha ido desparramándose desde la publicación de *Meditaciones del Quijote*, el libro en el que Ortega se sirve de la fenomenología para abordar el problema español. En el proyecto orteguiano se unen metafísica y sociedad (Rodríguez, 2002a: 552).

Para Rodríguez *Cántico* deja ver una *poética fenomenológica del ser del mundo*. Ontológicamente “El mundo está bien hecho” (Guillén, 1970: 180), por citar otro famoso verso del libro. La realidad está completa: “Ser, nada más. Y basta” (Guillén, 1970: 80). Como sigue ilustrando nuestro teórico, esencia y existencia se funden en el presente, el único tiempo válido para el Guillén que canta las maravillas de la creación, el júbilo de estar vivo: “Soy, más: estoy” (Guillén, 1970: 81). Estar es, en pura fenomenología, la presencia plena del ser (Rodríguez, 2002a: 554-558). Nos encontramos con una *ontología laica del presente*, con la vida en su realidad óptica esencial, lo que no deja de ser significativo si tenemos en cuenta la lucha histórica de la ideología burguesa por desacralizar la vida española. La poesía guilleniana, como la de Salinas, es a entender de Rodríguez (2002a: 559) la primera ontología laica que se hace en España, si bien Ortega trata de producirla a nivel teórico y estos dos poetas a nivel práctico. Con un matiz: ambos no aplican ideas *filosóficas* previas, su propia producción poética crea la noción fenomenológica de realidad. Es un matiz esencial para entender la literatura desde la producción ideológica.

Si Guillén llega a decir “La realidad me inventa” (1970: 81), Salinas indaga las relaciones entre la realidad y el poeta dedicando una serie de conferencias a esta cuestión.

Los dos escriben desde una misma concepción ideológica, política y poética. Ahora bien: el ser es pleno en Guillén, en tanto que en Salinas solo se percibe desde el *temblor del mundo*. Para el segundo el mundo no ofrece la seguridad absoluta del ser sino una relación indecisa entre entes. Naturalmente, Rodríguez se sirve de una terminología heideggeriana. La poesía de Guillén va del ser hacia el ente, hacia las cosas o las *maravillas concretas*; la de Salinas parte de la inseguridad o el azar del ente para alcanzar el ser (Rodríguez, 2002a: 564-565). Frente a la poesía óntica del primero (el ser hacia el ente), la poesía éntica del segundo (el ente hacia el ser). Frente a “Las doce en el reloj” de *Cántico* (el tiempo cero, el mediodía pleno al modo de Nietzsche, el ser realizado) (Guillén, 1970: 227), “Las dos y veinticinco” de *Fábula y signo* (la inmersión en el tiempo, el ente ante el fluir temporal) (Salinas, 1981: 166). Por lo tanto, la poesía fenomenológica de estos dos autores no es un bloque sin matices, si bien constituyen una pareja diferenciada dentro del grupo y han sido identificados con la pureza, ajena al surrealismo y al compromiso a los que se encaminan las poéticas de los más jóvenes y fiel al programa constructivo de la burguesía liberal (Soria Olmedo, 1992, 1995a, 1995b; García Montero, 1993b, 1995). Su poesía, como la del Juan Ramón Jiménez (1982: 61) que pide a la inteligencia el “nombre exacto de las cosas” o la de otros autores del primer 27 (el citado Cernuda de *Perfil del aire* o el Alexandre de *Ámbito*, tan guillenianos), se inscribe en esa lucha ideológica por una totalidad modernizadora que Ortega representa como nadie.

5. ALBERTI O LA ÉPICA SUBJETIVA

Los demás trabajos del profesor Rodríguez sobre el 27 se ocupan de autores concretos. Siguiendo el hilo cronológico, hay que comenzar por Alberti, en cuyos textos trata de encontrar la lógica interna, el inconsciente ideológico que los produce. Plantea de entrada que obedecen a dos problemáticas básicas: por un lado, el vitalismo nietzscheano que hemos visto alienta en el Guillén de *Cántico* (más allá de su enredo en la cuestión de lo puro / impuro), el Lorca del *Romancero gitano* (pese a ser un vitalismo trágico, como veremos), el Cernuda rebelde de *Los placeres prohibidos* y el Alexandre tan “espesamente erótico” de *La destrucción o el amor* (Rodríguez, 2001b [1983]: 282), pero también en el Alberti de *Marinero en tierra*; eso sí, en su caso no es *asombro cósmico* sino asombro por la vida cotidiana, por la vida vivida: no el mar sino el mar marinero, el mar habitado, trabajado, matiza Rodríguez (2001b [1983]: 282-284); y por otro lado, su pasión por la forma, una especie de *kantismo larvado* (Rodríguez, 2001b [1983]: 286) observable en él desde *Cal y canto* —que iba a titularse en principio *Pasión y forma*— a *A la pintura*: la forma como lo propiamente artístico, en poesía o en pintura, el arte en el que se inició y al que más tarde rindió homenaje (García Montero, 1990).

Esta idea lleva a Rodríguez a afirmar que el gaditano pareció creer siempre, incluso en su etapa de poeta comprometido, en el valor eterno del arte, en su poder salvífico. Nunca llegó a problematizar la sustancialidad del lenguaje poético, a contemplar la

posibilidad de una escritura materialista, salvo dentro del ambiguo marco del populismo y del compromiso, el único posible para un poeta marxista de los años 30 en adelante. En todo momento creyó en el Arte y la Poesía como verdades eternas y atemporales, con lo cual el artista o el intelectual comprometido debía descender de su ámbito trascendental a la arena histórica, bajar a *la calle*, la imagen básica del *engagement* albertiano (Rodríguez, 2001b [1983]: 287-290). Nuestro teórico llega de nuevo a planteamientos innovadores, inusuales en la amplia bibliografía sobre el 27 y Alberti, cuando sentencia que la noción de compromiso no puso jamás en duda la ideología burguesa del escritor: solo suponía abandonar su ámbito propio, el de las formas puras y la intimidad esencial, y bajar a la calle ante las urgencias de la historia (la barbarie nazi, el fascismo). Solo se le pedía cambiar de contenidos, no revolucionar la escritura poética. La poesía era la poesía y la política y la historia eran consideradas en el fondo extrapoéticas. Por eso el poema prólogo de *Entre el clavel y la espada*, publicado anteriormente, durante la guerra, anuncia que una vez acabada la *urgente gramática necesaria* del compromiso habrá que volver a la forma pura, al verbo exacto y al justo adjetivo (Jiménez Millán, 1984b, 1985, 2001b, 2003a, 2003b; Salvador, 1985; García, 2015, 2018b).

La lógica interna, la radical historicidad de los textos albertianos descansa pues en la pareja formalismo / vitalismo, aunque sobre ella actúan una serie de *temáticas coyunturales* como la estilización del populismo (Rodríguez, 2001b [1983]: 291-293) o la ideología liberal de lo popular y de la tradición, desde el Krausismo al Centro de Estudios Históricos y a la figura de Menéndez Pidal, básica para la recuperación de la primitiva lírica española. No es una ideología poética exclusiva de Alberti, sino que se halla presente en el primer 27, sobre todo en García Lorca, *primo* del gaditano. Rodríguez encuadra esta estilización de lo popular en la lucha de la burguesía española por alcanzar su hegemonía política (lo que logra con la Segunda República) y su hegemonía ideológica (poética y artística, vital, en suma). El neopopularismo de la primera etapa albertiana (García Montero, 1984b, 1988, 1992a, 1996, 2003; Soria Olmedo, 1990, 2003) se traduce en una paralela estilización del andalucismo, en contra de la Andalucía exótica y costumbrista, de pandereta, y en la línea universalizadora juanramoniana.

No obstante, la poesía de Alberti entra en quiebra cuando también lo hace la sociedad española, hacia el final de la dictadura de Primo de Rivera, como él mismo cuenta en *La arboleda perdida*. Un libro tan fundamental como *Sobre los ángeles* es el producto de esta crisis (Soria Olmedo, 1980b; Soria Olmedo, ed., 2003), del intento de ruptura con el mundo burgués, la familia, la religión, la moral que hasta entonces han conformado al poeta. Los ángeles representan esos demonios familiares. Asistimos, a decir de Rodríguez (2001b [1983]: 294-295), a una ruptura básica pero no total con su inconsciente religioso / moral / familiarista. Esto ocurre gracias al surrealismo, aunque Alberti niega la influencia del movimiento francés, que facilita una expulsión directa, una *salida a chorros*, de ese inconsciente. Al mismo tiempo el surrealismo le impulsa a ir más allá de la revolución lingüística, a saltar a la política, a la calle. Y así pasa de su rebeldía individual pequeñoburguesa al compromiso marxista de la revista *Octubre* y los textos de

El poeta en la calle, donde se unen poética y política contraviniendo la ideología literaria dominante, que las disocia (Rodríguez, 2001b [1983]: 296-298).

La segunda parte de este trabajo sobre Alberti, en el cual se funden dos artículos publicados en el mismo año, consiste en un extraordinario análisis textual del soneto “Si proibisce di buttare immondezze”, de *Roma, peligro para caminantes*, partiendo del concepto ya adelantado de *ideología (fenomenológica) de la vida vivida* (Rodríguez, 2001b [1983]: 303). La conclusión es que se produce un desplazamiento desde la contemplación de la vida del pueblo, de su materialismo —y de aquí la atención que el poeta presta incluso a sus desperdicios y basuras—, a la transformación política de esa vida, del populismo al que Alberti nunca renuncia a la conciencia de la práctica ideológica que es la poesía.

No se quedó aquí la lectura ideológica que Rodríguez hizo de los textos de Alberti, sin duda el poeta del 27 que más trabajó junto a García Lorca. Bastante tiempo después destaca la inflexión decisiva que supone en su trayectoria la “Elegía cívica”. Este texto ya estaría al borde de su posterior poesía política, pero lo mejor de esta surge de la interrogación por el propio yo vital e histórico en la primera sección de *De un momento a otro* (Rodríguez, 2009a [2003]: 274-276). La poesía no se convierte aquí en política por sus temas o contenidos, como en *El poeta en la calle*. La política no surge ahora de las consignas, sino del análisis de la construcción del yo desde dentro, por el lenguaje familiar y de la escuela. A estos poemas sobre la familia y sobre el colegio de los jesuitas del Puerto de Santa María han prestado atención en varias ocasiones Jiménez Millán (1984b, 2001b, 2003a) y García Montero (1985, 2010b, 2019), dada su proximidad a los presupuestos de *La otra sentimentalidad: la producción histórica del yo, de la intimidad, la ruptura de los límites entre lo privado y lo público*. Más allá del compromiso político manifiesto de Alberti, estos poemas lo convirtieron en un referente para los jóvenes poetas granadinos de los años 80 (Martín Gijón, 2021: 225-296). No se distingue en esos textos entre poesía e historia, como reza el subtítulo de *De un momento a otro*. Desgranar el yo como producto histórico, como una consecuencia del lenguaje familiar y social a la vez. Construyen la política a partir del yo, mediante una suerte de *épica subjetiva* (Rodríguez, 2009a [2003]: 276). El yo poético cobra conciencia de quién y qué lo ha conformado como es, de qué significa decir *yo soy*.

Otro trabajo posterior, en este caso sobre el Alberti de los años 30, vuelve sobre *Marinero en tierra* para evidenciar la clara óptica roussoniana a la que obedece este libro: el buen salvaje ha sido desarraigado de su lugar natural. Pueblo y naturaleza se funden en esta primera poesía del gaditano (Rodríguez, 2009b [2004]: 398-400). Rousseau también late en el García Lorca de *Poeta en Nueva York* y en el Cernuda de *Los placeres prohibidos* bajo la dialéctica naturaleza / civilización. La pérdida del paraíso vital llega hasta *Sobre los ángeles*: “¿Adónde el Paraíso, / sombra, tú que has estado?” (Alberti, 1992: 79). La argumentación es de nuevo sugerente: frente a la claridad cósmica guilleniana, para la que el mundo está bien hecho, como más arriba se dijo, la herida subjetiva del buen salvaje roto. En términos de Schiller, la de ese primer Alberti no es

poesía ingenua sino sentimental. La ingenuidad solo parece recuperarse con los cómicos del cine (*Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*), pero la ósmosis entre naturaleza y naturaleza humana se ha perdido para siempre. Por eso en la escritura revuelta y anarquizante de “Elegía cívica” asoma el caos cósmico y vital, pero también el caos civil, la España de la dictadura de Primo de Rivera, que se desmorona. Este poema deja entrever el nuevo camino del Alberti que baja a la calle y que comprende que la naturaleza es desplazada por la historia, incluso que la naturaleza humana siempre es histórica (Rodríguez, [2009b [2004]: 400). Lógicamente, nuestro teórico considera oportuno *historizar*, atender a la historicidad de los acontecimientos y los discursos. Según este planteamiento, el portuense transforma la ontología del caos y de la muerte en una ontología de la vida como historia, del yo producido por la historia. Más en concreto, sus poemas elaboran una *ontología de la explotación del yo como base de la vida histórica* (Rodríguez, 2009b [2004]: 406).

El último trabajo de Rodríguez sobre Alberti es otro impecable análisis textual, en este caso del poema dedicado a su perro Niebla en *De un momento a otro*. Para ello pone al lector en antecedentes. Antes de este libro recopilatorio, el poeta se ha preguntado por su yo: el yo roussoniano y exiliado de *Marinero en tierra*, el yo roto / deshabitado de *Sobre los ángeles* y *Sermones y moradas*, el yo caótico de la “Elegía cívica”. Alberti, ya sabemos, da un salto decisivo del caos a la historia, como muestran en *De un momento a otro* los aludidos poemas sobre la familia y la educación recibida, sobre el imperialismo norteamericano (*13 bandas y 48 estrellas*) y sobre la defensa / resistencia de Madrid (*Capital de la gloria*, libro al que más concretamente pertenece el texto comentado). Un poema desde dentro de la guerra, argumenta otra vez de forma muy certera Rodríguez (2009c: 513), solo puede ser un poema a vida o muerte, solo puede escribirse desde la inmanencia de la vida y de la muerte. Y eso es “A Niebla, mi perro”: una metáfora de la lucha cotidiana por la vida, de la alegría de vivir, de la esperanza, contra la muerte. Volvemos así al vitalismo, la clave última de la poética albertiana.

6. EL POETIZAR LORQUIANO

Por lo que se refiere a García Lorca, desde muy pronto Rodríguez lo presenta dentro del elitismo y la rebeldía de la vanguardia, primero, y dentro de un populismo democrático y de izquierdas, después (Rodríguez, 1982a: 28). Distingue entre su origen de clase y su posición de clase, que le conduce a situarse del lado de otros intereses objetivos. Se pregunta así por su compromiso político, concluyendo que el verdadero compromiso del intelectual radica en la lucha a nivel ideológico, un planteamiento que deja ver de nuevo el magisterio de Althusser. A semejante conclusión sobre el compromiso del granadino llega García Montero (1982). La naturaleza ha sido una categoría crítica persistente en torno a Lorca, plantea además nuestro teórico. Se le ha llamado poeta infantil, natural, salvaje, popular, gitano, algo contra lo que él mismo protestó, como bien se sabe. Pero el poeta popular, que estiliza el andalucismo al igual

que Alberti, no es producto de la naturaleza, sino de la cultura y la historia. Libertad y represión, siempre en conflicto en su obra, son categorías críticas ideológicas. García Lorca no va de la naturaleza a la naturaleza, sino que conviene historizarlo (Rodríguez, 1982b: 69).

Justamente es lo que hace Rodríguez en el librito que dedica al granadino, aunque más al dramaturgo que al poeta, a su relación con Falla y la presencia en él de la *ideología de la música* o la dialéctica entre lo dicho y lo no dicho. Enlaza así con su ya comentado estudio sobre Mallarmé, la música y el silencio. Este trabajo lleva el significativo subtítulo de *Un inconsciente para una historia*. Intenta desentrañar la radical historicidad del inconsciente ideológico lorquiano (Rodríguez, 1994b: 9). Hay apuntes sobre el poeta, con todo. Por ejemplo, leemos que en el soneto a Ciria de Escalante y en el *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* se objetiva la presencia invisible de la muerte (Rodríguez, 1994b: 15). Por otro lado, Lorca es un poeta absolutamente ético, trata de producir *una moral otra* (Rodríguez, 1994b: 41), lo cual hace pensar en la *sentimentalidad otra* que nuestro teórico inspiró entre los jóvenes poetas granadinos. Esa ética se observa en *Poeta en Nueva York*, donde el mundo se ha convertido en desgarro real, más allá de la marginalidad anterior, más o menos imaginaria (Rodríguez, 1994b: 42). Es un libro nuclear del granadino al que, inevitablemente, han prestado atención los discípulos de Rodríguez, incidiendo tanto en la inflexión de la vertiente social como en la continuidad en él de las problemáticas propiamente lorquianas (García Montero, 2006: 113-123, 2015, 2017a; Soria Olmedo, 2004a, 2013, 2014). Más tarde, el poeta rompe con la noción romántica de pueblo y se sumerge en la atmósfera del frentepopulismo, fusionando su lucha individual con la lucha popular y colectiva. Pasa de la estilización del populismo de la década de los 20 al frentepopulismo cultural de la década siguiente, transformándose en un escritor moralmente popular cuya salvación personal solo es posible por la liberación de todos (Rodríguez, 1994b: 59).

A todas estas cuestiones se añaden nuevos matices en tres trabajos escritos con motivo del centenario del poeta. En ellos Rodríguez destaca la conciencia trágica de Lorca (Salvador, 1980; García Montero, 1992b, 1996, 2007, 2013, 2016; Alonso Valero, 2005; Soria Olmedo, 2000, 2004a, 2004b, 2019), la no contradicción entre su vitalismo y su sentido trágico de la existencia, aspecto que también ha intentado dilucidar García Montero (1998). La conciencia trágica le hace dar nombre a la muerte, por ejemplo, en el célebre “Sorpresa”, del *Poema del cante jondo* (Rodríguez, 2002b [1998]: 484, 1998: 61). El tema lorquiano por excelencia, un tema sujeto a variaciones, habría sido la muerte. A la vez nuestro teórico vuelve a incidir en la relación de Lorca con la música (subrayando su fusión con la poesía y hablando de una poesía musical o de una música poética) o en la dialéctica naturaleza / historia (la infancia natural perdida y el encuentro decisivo con la historia en Nueva York, pero también durante la República). Su compromiso frentepopulista le impidió individualizarse a través del mundo de su propia clase, la oligarquía y la burguesía rural granadinas. No encontrarse a sí mismo le indujo a buscarse por el contrario en la otredad diferenciada de los perseguidos (Rodríguez, 2002c [2000]:

496-497). Después de conocer el capitalismo en su crudeza, a su regreso a España, se zambulle en un mundo en constante transformación y caos: los efectos del *crac* del 29, la lucha entre fascismo y revolución, la Segunda República y con ella la potencialidad de un mundo más nuevo y más libre. Pero Rodríguez pone de manifiesto la herida de la soledad y de la muerte en los últimos grandes poemas lorquianos: el *Diván del Tamarit*, los *Sonetos del amor oscuro*, el *Llanto*. La *dialéctica inmanente de la negatividad y la pérdida* es el sustrato de todas las gacelas y casidas (Rodríguez, 1998: 63-67, 2002c [2000]: 498-504). Esta negatividad se halla enraizada en una latencia trágica de muerte. Pese al intento de individualizarse en lo negativo, se desemboca en la imposibilidad de individuación: lo trágico señala la imposibilidad histórica de nombrarse (nuestro teórico ha llamado la atención más de una vez sobre el sintomático verso “¡qué raro que me llame Federico!”, de *Canciones*) (García Lorca, 1986: 214).

Con motivo del 80 aniversario del *Romancero gitano*, Rodríguez (2008: 8-9) puntualiza que no supone una metafísica trascendental de lo gitano sino la construcción de una identidad andaluza universal basada en el cante jondo y un *granadinismo seco*, pero no alhambrista, como le reprochó sin razón Juan Ramón Jiménez. Sobre ese sentido universal de la Andalucía trágica lorquiana, desde el *Poema del cante jondo* al *Romancero gitano*, se ha detenido particularmente García Montero (1996, 2017b). Los gitanos dan cuenta de un *primitivismo exótico de lo natural* en el inconsciente ideológico del poeta (Rodríguez, 2008: 9). Y el último trabajo de nuestro profesor sobre Lorca insiste en la correlación trágica entre la negatividad del amor (su realización imposible) y la negatividad de la muerte. Se trata de una indagación decisiva en el significado de la muerte para la poética lorquiana, en tres direcciones: la muerte como el no-lugar del lenguaje, como lo innombrable; la muerte como esencia fundamentadora del poetizar (por decirlo en términos heideggerianos); y la muerte como lo no-otro de la vida (Rodríguez, 2011: 15-21).

7. DESTRUCCIÓN Y AMOR, REALIDAD Y DESEO

Los centenarios de Aleixandre y Cernuda están en el origen de los dos ensayos a los que, ya para finalizar, voy a referirme. Como los hasta aquí vistos, ponen en juego perspectivas inusitadas entre la crítica existente y obedecen de forma inconfundible al mundo teórico desplegado por el profesor Rodríguez. El dedicado a Aleixandre sigue sirviéndose de la categoría de lo trágico. Si el propio poeta definió su libro *Sombra del paraíso* como un cántico a la luz desde la conciencia de la oscuridad, es porque la luz proyecta en este caso su propia negatividad, su propia sombra (Rodríguez, 2002d [2000]: 516). Remontándose a un libro anterior, *La destrucción o el amor*, nuestro crítico enfatiza su spinozismo: la naturaleza como único dios (*Deus sive Natura*); un spinozismo tamizado por la atmósfera del vitalismo fenomenológico de la época (Rodríguez, 2002d [2000]: 520-521). Sobre estos particulares se había detenido el libro de García (2001b). Pero Rodríguez añade nuevos matices al considerar a Aleixandre un enfermo crónico que,

paradójicamente, se convierte en el mejor cantor del cuerpo. Enlaza así con el *humus ideológico nietzscheano* del 27 que ya había apuntado en su primer trabajo de conjunto sobre estos poetas. El amor es entendido en el mundo poético alexandrino como destrucción, lo cual significa que solo la muerte, no el amor, individualiza de verdad (Rodríguez, 2002d [2000]: 530). Por aquí conectamos de nuevo con Lorca.

La poética cernudiana gira alrededor de la imposibilidad del otro, del no reconocimiento en el otro (la *notredad*). Como ya había avanzado Rodríguez años atrás, en su primer trabajo sobre el 27, Cernuda se adhiere en el exilio al *psicologismo empirista* hegemónico en la ideología anglosajona. De aquí el tono conversacional y el estilo narrativo de sus poemas, así como el desdoblamiento dramático, el diálogo del poeta consigo mismo, el ensimismamiento distanciado del yo (Rodríguez, 2002e: 73-77). Tras el *fenomenologismo vital* de una primera época y la posterior travesía por el surrealismo, la clave de este autor es la experiencia, la forma de tratarla en poesía. Todo esto explica —con la mediación de Gil de Biedma, que adopta también del mundo anglosajón esa *poesía de la experiencia* y reconoce un antecedente en el sevillano— la prolongación del interés por estos mismos tonos entre los poetas que formaron parte de La otra sentimentalidad (García Montero, 2000, 2006: 203-233; Salvador, 2002; Jiménez Millán, 2002, 2004; García, 2022). Frente a la tradición empirista a la que se suma Cernuda a partir de *Las nubes*, está la tradición fenomenológica, decisiva como sabemos para Salinas, Guillén, Alberti, García Lorca y, por supuesto, el maestro Ortega (incluso para el poeta primerizo de *Perfil del aire*, que participa asimismo de la atmósfera general de la pureza). En el empirismo, precisa Rodríguez (2002e: 80), no hay disociación entre lo trascendental y lo empírico, dos niveles que Cernuda articula mediante el surrealismo y que se desdoblán en la imagen central del deseo en pugna con la realidad.

No se trata sino del deseo de otro que complete al yo poético, que conjure el abismo de la *notredad*, del deseo de un cuerpo, de un amor oscuro o un placer prohibido. Por eso en el poema “No decía palabras” (*Los placeres prohibidos*) el cuerpo se convierte en interrogación, el deseo en una pregunta sin respuesta. A decir de Rodríguez, lo que despliega este Cernuda es una poética de lo no-otro, de la *notredad* absoluta. El sujeto poético se empeña en la no relación con los otros, en una suerte de ensimismamiento pleno. Ahora bien, el yo libidinal del poeta, su inconsciente deseante, se halla atrapado y configurado por su inconsciente ideológico pequeñoburgués (Rodríguez, 2002e: 90-96). No es un yo previo, ahistórico, reprimido por una realidad impune y hostil (y lo mismo podría decirse del conflicto libertad / represión en García Lorca, incluso del conflicto naturaleza / civilización en los no menos roussonianos Alberti y Aleixandre). ¿Es que el deseo no es real?, se pregunta Rodríguez poniendo de nuevo sobre la mesa su invitación a *historizar* y abrochando el inconsciente libidinal con el inconsciente ideológico, a Freud con Marx. Pese a que el propio Cernuda lo pensara así, no es la dicotomía yo / mundo, individuo / sociedad lo que explica su poética, pues el inconsciente libidinal (las pulsiones del deseo) se encuentra configurado por el inconsciente ideológico.

Hasta aquí hemos comprobado cómo la comprensión de la literatura —y de la poesía incluso: el género más apegado a la intimidad del yo y a la intimidad del lenguaje (Rodríguez, 2015: 291-294)— como un signo ideológico y una producción radicalmente histórica lleva a una serie de consideraciones y a una lectura del 27 que constituyen un territorio singular dentro de la ingente literatura crítica dedicada a estos poetas. El profesor Rodríguez no solo cuestiona el concepto de *generación*, revelando el significado social, político y cultural que cobró en manos de Ortega y Gasset, empeñado en un programa nacionalista liberal, de modernización y sincronización con el resto de Europa, pero también minoritario, puesto que la consecución de ese programa pasaba por la obediencia de las masas a las élites, cuya labor vertebradora debía producirse en todos los ámbitos de la vida española, desde la filosofía a la política, desde la ciencia al arte y la literatura. A la vez este teórico detalla que el gongorismo supuso un ejercicio de legitimación de las prácticas poéticas puras cultivadas por la *joven literatura*, un conjunto de escritores y no solo de poetas que luego pasaría a llamarse, no sin múltiples inconvenientes historiográficos, *generación del 27*, pero que desde mediados de los años 20 comenzó a ser ganado por el reformismo burgués del que Ortega solo era la cabeza visible.

Formalismo constructivista, estilización de lo popular, vitalismo poético (la nueva articulación de poesía y vida después de la separación de ambas de la que se da cuenta en *La deshumanización del arte*) y compromiso revolucionario (aunque a este último extremo no llegan todos los integrantes del grupo y ni siquiera supone en los más *engagés* como Alberti una transformación materialista de la escritura) son las ideologías poéticas del 27 hasta el estallido de la guerra, ya que después sobreviene la dispersión y solo se emplea el concepto de generación como una casilla historiográfica desustanciada de su sentido originario, cómoda desde el punto de vista pedagógico. Dentro de esas ideologías Rodríguez establece los matices diferenciales necesarios, tratándose de grandes poetas en constante reinención de sí mismos, desde la ontología laica que se aprecia en las producciones de Salinas y Guillén, quienes hacen hincapié respectivamente en el ente y en el ser, a la ontología histórica de la explotación del yo a la que llega el Alberti poeta en la calle; desde la negatividad de la conciencia trágica lorquiana y su poetización de la muerte al spinozismo del Aleixandre que funde muerte y amor como única posibilidad de individualizarse; sin olvidar al Cernuda que, antes de decantarse por la tradición experiencial anglosajona, convierte en núcleo de su mundo poético la dialéctica entre realidad y deseo, la lucha de la rebeldía individual contra el sistema, si bien el yo deseante (el inconsciente libidinal) está configurado social e históricamente (el inconsciente ideológico).

Por lo general la crítica ha incidido una y otra vez en que los poetas del 27 habrían *evolucionado* de la vanguardia al compromiso, de la pureza a la impureza y la revolución al compás de los acontecimientos sociales, políticos e históricos que tuvieron lugar en la España de los años 20 y 30. Los planteamientos teóricos del profesor Rodríguez, basados como queda dicho en la comprensión de la literatura como una producción ideológica,

rompen con lo que él llama el *historicismo evolucionista* (Rodríguez, 2015: 207) para resaltar la radical historicidad de cualquier discurso. Justamente por eso cuestiona las dicotomías entre forma y contenido, texto y contexto, pureza e impureza del hecho literario. No existe una palabra poética pura, por mucho que la persiguiese el primer 27, sobre todo en el momento central del homenaje a Góngora; tampoco una palabra poética impura, tal y como la reclamó Neruda al contacto con estos poetas. Incluso la práctica del compromiso no contraviene las reglas de juego trazadas por la ideología literaria y teórica dominante: lo propio del poeta sería un nivel trascendental/puro al que se ve obligado a renunciar por la urgencia de las circunstancias históricas, políticas o sociales. Pasadas esas circunstancias acuciantes, el poeta volvería encantado a la gustosa y libre creación. Pero no existe, en rigor, una palabra poética pura, impura o comprometida; lo que siempre existe es una palabra histórica que hay que analizar en relación con el inconsciente ideológico de una formación social determinada. No es que, como señala Volóshinov (2009: 47), el signo sea la arena de la lucha de clases, lo que lo convierte en ideológico (y no hay ideología sin signos, todo lo ideológico tiene valor semiótico). Desde los presupuestos de la teoría e historia de la producción ideológica, la literatura no es en primera instancia un signo lingüístico, ni exactamente un signo ideológico o una forma ideológica, ya que estos conceptos (signo, forma) revelan la *ideología de la lingüisticidad* aún hoy dominante en las prácticas críticas y teórico literarias (Rodríguez, 2015: 49-56). Más bien, la literatura constituye el producto peculiar de un inconsciente ideológico segregado desde una matriz histórica, propia de unas relaciones sociales dadas. Como se ha intentado poner de relieve hasta aquí, en los poetas del 27 palpita en un primer momento, el de la vanguardia formalista y constructiva, el inconsciente ideológico liberal burgués de la modernización de España. Con la llegada del surrealismo, la rehumanización de los años 30 y los vientos de la vanguardia política, en algunos de ellos se observa un proceso de transformación ideológica y de convergencia hacia los intereses objetivos de la España popular. Lo importante es darse cuenta de que la gran poesía de estos autores admite una lectura ideológica y no por eso el texto deja de ser poético o se reduce a política. Articulando siempre teoría, literatura e historia desde sus soledades marxistas (García, 2016c; Hernández García, 2017), el maestro Juan Carlos Rodríguez (Soria Olmedo, 2016b; García, 2018c) desarrolló con inusitada brillantez toda esta serie de planteamientos, merecedores de ocupar por derecho propio un capítulo aparte entre lo mucho que se ha dicho y aún queda por decir sobre los poetas del 27.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, R. (1992). *Antología poética*, L. García Montero (ed.). Madrid: Espasa Calpe.
- ALONSO VALERO, E. (2003). *Solo locos, solo poetas (Sobre Nietzsche en la joven literatura)*. Granada: Universidad de Granada.
- ____ (2005). *No preguntarme nada. Variaciones sobre tema lorquiano*. Granada: Atrio.

- ALTHUSSER, L. (1995). *Sur la reproduction*, J. Bidet (introd.). Paris: PUF.
- ____ (1996). *Pour Marx*, É. Balibar (introd.). Paris: La Découverte.
- ____ (2016). *Initiation à la philosophie pour les non-philosophes*, G. M. Goshgarian (ed.). Paris: PUF.
- BALIBAR, É. Y MACHEREY, P. (1975). “Sobre la literatura como forma ideológica”. En *Para una crítica del fetichismo literario*, J. M. Azpitarte (ed.), 23-46. Madrid: Akal.
- BENJAMIN, W. (1987). “El autor como productor”. En *Tentativas sobre Brecht*, W. Benjamin, 117-134. Madrid: Taurus.
- BRETON, A. (1995). *Manifiestos del surrealismo*. Barcelona: Labor.
- CERNUDA, L. (2002). *Prosa I*, D. Harris y L. Maristany (eds.). Madrid: Siruela.
- EAGLETON, T. (2005). *Ideología. Una introducción*. Barcelona: Paidós.
- GARCÍA, M. Á. (2001a). *El Veintisiete en vanguardia*. Valencia: Pre-Textos.
- ____ (2001b). *Vicente Aleixandre, la poesía y la historia*. Granada: Comares.
- ____ (2003-2004). “Sociología de la generación del 27. Aproximación a Gerardo Diego”. *Sociocriticism XVIII.2 / XIX.1*, 57-98.
- ____ (2005). “La filología intempestiva”. *Quimera* 254, 80-81.
- ____ (2006). “La pureza en crisis. O de cómo Alberti rasgó sus vestiduras poéticas”. *Revue Romane* 41.1, 124-145.
- ____ (2008). “Literatura, ideología e historia. Propositiones para una sociología crítica del Veintisiete”. En *Estudios literarios en homenaje al profesor Federico Bermúdez Cañete*, A. Correa Ramón et al. (eds.), 159-182. Granada: EUG.
- ____ (2010). “Tres siglos después de Góngora. Hacia la pura existencia estética”. En *Rumor renacentista. El Veintisiete*, A. Jiménez Millán y A. Soria Olmedo (eds.), 131-202. Málaga: Centro Cultural Generación del 27.
- ____ (2011a). “¿Hacia una reconfiguración radical del canon? El Veintisiete y la dialéctica de la vanguardia en España?”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 36.1, 55-80.
- ____ (2011b). “Tradición y lenguaje en el pensamiento literario del Veintisiete”. *Voz y Letra* XXII.1, 3-24.
- ____ (2015). “Las cuatro ‘albertianas’ y la desmitificación del compromiso”. En *La literatura no ha existido siempre. Para Juan Carlos Rodríguez*, M. Á. García, Á. Olalla Real y A. Soria Olmedo (eds.), 227-238. Granada: EUG.
- ____ (2016a). “Los poetas del 27 en el canon del compromiso y el canon de las antologías (1932-1934)”. *Anthropos* 245, 25-44.
- ____ (2016b). *Cartografías del compromiso. Vanguardia e ideología en los poetas del 27*. Barcelona: Calambur.
- ____ (2016c). “Soledades marxistas. Teoría, literatura e historia en Juan Carlos Rodríguez”. *Álabe* 13, 1-14.

- _____ (2017). “Historiografía, canon, compromiso: los poetas del 27 y las antologías (1932-1965)”. En *El compromiso en el canon. Antologías poéticas españolas del último siglo*, M. Á. García (ed.), 15-77. Valencia: Tirant Lo Blanch.
- _____ (2018a). *Los compromisos de la joven literatura. Años 20 y 30 en España*. Barcelona: Anthropos.
- _____ (2018b). “Agitación, propaganda y compromiso en la poesía de Rafael Alberti (1931-1935)”. En *Cosas que el dinero puede comprar. Del eslogan al poema*, L. Bagué Quílez (ed.), 21-49. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- _____ (2018c). “Maestro y amigo. En memoria de Juan Carlos Rodríguez”. *Paraíso* 14, 9-14.
- _____ (2020a). “El compromiso poético del 27 y el canon académico actual”. En *El compromiso en la poesía española del siglo XX y el canon académico actual*, M. Á. García (ed.), 37-162. Granada: Comares.
- _____ (2020b). “La historiografía generacional de Dámaso Alonso y el *tournant* de la joven literatura”. *Ínsula* 887, 16-20.
- _____ (2022). “Los dos Luises y la soledad moral”. En *Una cuestión de palabras. Estudios sobre la obra de Luis García Montero*, J. C. Abril y D. Cullell (eds.), 245-267. Madrid: Visor.
- GARCÍA LORCA, F. (1986). *Canciones y primeras canciones*, P. Menarini (ed.). Madrid: Espasa Calpe.
- GARCÍA MONTERO, L. (1982). “Una espera inútil: notas sobre el compromiso histórico de García Lorca”. En *Hommage à Federico García Lorca*, M. Ramond (ed.), 17-20. Toulouse: Université de Toulouse-Le-Mirail.
- _____ (1984a). “Soto de Rojas, el gongorismo y la generación del 27”. En *Al ave el vuelo. Estudios sobre la obra de Soto de Rojas*, 97-118. Granada: Universidad de Granada.
- _____ (1984b). “Alberti, peligro para caminantes (1925-1939)”. *Anthropos* 39-40, 68-71.
- _____ (1985). “La ciudad y la lucidez negativa (Una historia de Rafael Alberti)”. En *Eternidad yacente. Estudios sobre la obra de Rafael Alberti*, VV.AA., 83-95. Granada: Universidad de Granada.
- _____ (1988). “La poesía de Rafael Alberti”. En *Obras completas. Poesía I*, R. Alberti / L. García Montero (ed.), xxxi-cxxxiii. Madrid: Aguilar.
- _____ (1990). “Rafael Alberti y la pintura”. *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 9, 51-64.
- _____ (1992a). “Introducción”. En *Antología poética*, R. Alberti, 11-44. Madrid: Espasa Calpe.
- _____ (1992b). “Los protagonistas poéticos de García Lorca”. En *Federico García Lorca. Perfiles críticos*, K. Reichenberger y A. Rodríguez López-Vázquez (eds.), 147-158. Kassel: Reichenberger.

- ____ (1993a). “Generación del 27”. En *Confesiones poéticas*, L. García Montero, 71-74. Granada: Diputación Provincial.
- ____ (1993b). “Querido Jorge, querido Pedro”. *Ínsula* 558, 13-15.
- ____ (1995). “Participando en un congreso sobre Jorge Guillén”. En *Jorge Guillén, el hombre y la obra*, A. Piedra y J. Blasco (eds.), 313-319. Valladolid: Universidad de Valladolid / Fundación Jorge Guillén.
- ____ (1996). *La palabra de Ícaro (Estudios literarios sobre García Lorca y Alberti)*. Granada: Universidad de Granada.
- ____ (1998). “La vitalidad y la tragedia”. En *Federico García Lorca (1898-1936)*, Catálogo de Exposición en Museo Reina Sofía, 47-53. Madrid: TF Editores.
- ____ (2000). “Luis Cernuda y la soledad compartida”. En *El sexto día. Historia íntima de la poesía española*, L. García Montero, 235-257. Madrid: Debate.
- ____ (2003). “Biografía”. En *Rafael Alberti: el poema compartido*, L. García Montero (ed), 99-326. Granada: Junta de Andalucía / Centro Andaluz de las Letras.
- ____ (2006). *Los dueños del vacío. La conciencia poética entre la identidad y los vínculos*. Barcelona: Tusquets.
- ____ (2007). “Los paisajes del poeta”. En *Poemas*, F. García Lorca, 7-26. Granada: Atrio.
- ____ (2010a). “La generación del 27 como razón de Estado”. En *Rumor renacentista. El Veintisiete*, A. Jiménez Millán y A. Soria Olmedo (eds.), 61-71. Málaga: Centro Cultural Generación del 27.
- ____ (2010b). “Las lecciones de Rafael Alberti”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 719, 31-49.
- ____ (2013). “La poesía de Federico García Lorca”. En *Antología poética*, F. García Lorca, 7-58. Madrid: Visor.
- ____ (2015). “Habitar la literatura (La memoria lírica en *Poeta en Nueva York*)”. *Quaderni Ibero Americani* 107, 79-94.
- ____ (2016). *Un lector llamado Federico García Lorca*. Madrid: Taurus.
- ____ (2017a). “El todo y la nada. Palabras de ida y vuelta en *Poeta en Nueva York*”. *Poéticas* 4, 5-27.
- ____ (2017b). “El Romancero de Federico García Lorca”. En *Romancero gitano. Poema del cante jondo*, F. García Lorca, 7-29. Madrid: Visor.
- ____ (2019). “La palabra política de Rafael Alberti”. En *Manual de espumas. Estudios, balances y relecturas de las vanguardias en una dimensión transatlántica*, M. Martínez Pérsico (ed.), 225-242. Madrid: Calambur.
- GEIST, A. L. (1980). *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*. Barcelona: Labor.
- ____ (1993). “El 27 y la vanguardia: una aproximación ideológica”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 514-515, 53-64.
- GUILLÉN, J. (1970). *Cántico*, J. M. Blecua (ed.). Barcelona: Labor.
- ____ (1999). *Obra en prosa*, F. J. Díaz de Castro (ed.). Barcelona: Tusquets.

- HERNÁNDEZ GARCÍA, J. A. (2017). “Juan Carlos Rodríguez. Ser marxista en literatura”. *Pensar Desde Abajo* 6, 59-80.
- JIMÉNEZ, J. R. (1982), *Eternidades*, V. García de la Concha (ed.). Madrid: Taurus.
- JIMÉNEZ MILLÁN, A. (1980a). “Pureza y compromiso en la generación del 27”. En *Lecturas del 27*, VV.AA., 201-246. Granada: Universidad de Granada.
- _____ (1980b). “Sobre una poesía ‘sin pureza’. Notas acerca de *Caballo Verde para la Poesía*”. *Analecta Malacitana* 3, 243-260.
- _____ (1984a). *Vanguardia e ideología. Aproximación a la historia de las literaturas de vanguardia en Europa (1900-1930)*. Málaga: Universidad de Málaga.
- _____ (1984b). *La poesía de Rafael Alberti (1930-1939)*. Cádiz: Diputación de Cádiz.
- _____ (1985). “Literatura, ideología, compromiso (Lecturas idealistas de la poesía de Rafael Alberti)”. En *Eternidad yacente. Estudios sobre la obra de Rafael Alberti*, VV.AA., 97-110. Granada: Universidad de Granada.
- _____ (2001a [1988]). “De la vanguardia al nuevo romanticismo: la crisis de una ideología literaria”. En *Promesa y desolación. El compromiso en los escritores de la generación del 27*, A. Jiménez Millán, 9-40. Granada: Universidad de Granada.
- _____ (2001b [1990]). “El compromiso en la poesía de Rafael Alberti (1930-1939)”. En *Promesa y desolación. El compromiso en los escritores de la generación del 27*, A. Jiménez Millán, 103-130. Granada: Universidad de Granada.
- _____ (2002). “Luis Cernuda en la poesía española contemporánea. En *Luis Cernuda 1902-1963*, J. Valender (ed.), 109-134. Madrid: Junta de Andalucía / Centro Andaluz de las Letras.
- _____ (2003a). “Un poeta en la calle: Rafael Alberti (1931-1939)”. En *Entre el clavel y la espada. Rafael Alberti en su siglo*, C. Pérez (ed.), 283-309. Madrid: SECC.
- _____ (2003b). “*El poeta en la calle* (1931-1937), de Rafael Alberti”. En *Rafael Alberti libro a libro*, M. J. Ramos Ortega y J. Jurado Morales (coords.), 211-231. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- _____ (2004). “Luis Cernuda en la generación de 1927”. En *Realidades y deseos de Luis Cernuda*, VV.AA., 27-73. Granada: Atrio.
- _____ (2010). “Los años treinta. La II República y la Guerra Civil”. En *Rumor renacentista. El Veintisiete*, A. Jiménez Millán y A. Soria Olmedo (eds.), 215-254. Málaga: Centro Cultural Generación del 27.
- _____ (2017). “Juan Carlos Rodríguez y el análisis de la poesía moderna: Stéphane Mallarmé”. *Pensar Desde Abajo* 6, 231-240.
- MACHEREY, P. (1974). *Para una teoría de la producción literaria*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- MARTÍN GIJÓN, F. (2021). *La intimidad de los espejos. Lecturas de La otra sentimentalidad*. Barcelona: Anthropos.
- OLEZA, J. (1981). “La literatura, signo ideológico”. En *La literatura como signo*, J. Romera Castillo (coord.), 176-226. Madrid: Playor.

- ORTEGA Y GASSET, J. (2005). *La deshumanización del arte*, L. de Llera (ed.). Madrid: Biblioteca Nueva.
- RODRÍGUEZ, J. C. (1982a). “El compromiso político”. En *Hommage à Federico García Lorca*, M. Ramond (ed.), 27-29. Toulouse: Université de Toulouse-Le-Mirail.
- ____ (1982b). “Lorca de la naturaleza a la naturaleza”. En *Hommage à Federico García Lorca*, M. Ramond (ed.), 65-69. Toulouse: Université de Toulouse-Le-Mirail.
- ____ (1990). *Teoría e historia de la producción ideológica*. Madrid: Akal.
- ____ (1994a). *La poesía, la música y el silencio (De Mallarmé a Wittgenstein)*. Sevilla: Renacimiento.
- ____ (1994b). *Lorca y el sentido. Un inconsciente para una historia*. Madrid: Akal.
- ____ (1998). “Dues dialèctiques en Lorca”. *URC. Revista Literaria* 13, 61-67.
- ____ (2001a [1980]). “El mito de la poesía de vanguardia: el 27”. En *La norma literaria*, J. C. Rodríguez, 241-279. Madrid: Debate.
- ____ (2001b [1983]). “El mito de la poesía comprometida: Rafael Alberti”. En *La norma literaria*, J. C. Rodríguez, 281-316. Madrid: Debate.
- ____ (2002a). “Dos reflexiones sobre el 27 y la construcción de una cultura nacional”. En *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, J. C. Rodríguez, 531-567. Granada: Comares.
- ____ (2002b [1998]). “Notas de lectura para Lorca”. En *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, J. C. Rodríguez, 483-487. Granada: Comares.
- ____ (2002c [2000]). “Lorca: de nuevo en torno a la conciencia trágica de la identidad”. En *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, J. C. Rodríguez, 487-512. Granada: Comares.
- ____ (2002d [2000]). “Lo trágico y la sombra en la poética de Aleixandre”. En *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, J. C. Rodríguez, 512-530. Granada: Comares.
- ____ (2002e). “Las nubes desoladas o la poética de la notredad (Variaciones sobre temas cernudianos)”. En *Cinco lecturas de Luis Cernuda en su centenario*, Ph. W. Silver y J. Teruel (eds.), 69-103. Madrid: Fundación Federico García Lorca / Instituto Internacional.
- ____ (2008). “Y no quise enamorarme (Identidad, diversidad y matices en el *Romancero gitano*)”. En “El *Romancero gitano* 80 años después”, VV. AA., 8-9. Granada: Suplemento de *Granada Hoy*.
- ____ (2009a [2003]). “La poesía política de Alberti”. En *La República y la cultura. Paz, guerra y exilio*, J. Rodríguez Puértolas (coord.), 271-282. Madrid: Istmo.
- ____ (2009b [2004]). “Caos, muerte e historia en Alberti: 1930-1938”. En *La República y la cultura. Paz, guerra y exilio*, J. Rodríguez Puértolas (coord.), 397-407. Madrid: Istmo.
- ____ (2009c). “Guerra, poesía y ‘Niebla’. Análisis de un poema”. En *La República y la cultura. Paz, guerra y exilio*, J. Rodríguez Puértolas (coord.), 511-516. Madrid: Istmo.

- ____ (2011). “Tres diálogos con la negatividad (A partir de Lorca y Freud)”. En *Literatura y compromiso: Federico García Lorca y Miguel Hernández*, R. Sánchez García y R. Martínez López (coords.), 11-26. Madrid: Visor.
- ____ (2013). *De qué hablamos cuando hablamos de marxismo (Teoría, literatura y realidad histórica)*. Madrid: Akal.
- ____ (2015). *Para una teoría de la literatura (40 años de historia)*. Madrid: Marcial Pons.
- ____ (2016). *Pensar la literatura. Entrevistas y bibliografía (1961-2016)*, J. A. Hernández García (ed.). Granada: ICILE.
- ____ (2022). *Freud: la escritura, la literatura (Inconsciente ideológico e inconsciente libidinal)*, J. L. Moreno Pestaña (introd.), J. A. Hernández García (ed.). Madrid: Akal.
- SALINAS, P. (1981). *Poesías completas*, S. Salinas de Marichal (ed.). Barcelona: Seix-Barral.
- SALVADOR, Á. (1980). “La poética de la culpa (El espesor significativo en la escritura poética de García Lorca)”. En *Lecturas del 27*, VV.AA., 309-334. Granada: Universidad de Granada.
- ____ (1985). “La elegía convertida en himno (La poesía de Rafael Alberti)”. En *Eternidad yacente. Estudios sobre la obra de Rafael Alberti*, VV.AA., 146-167. Granada: Universidad de Granada.
- ____ (2002). “La experiencia de Cernuda (El legado de Luis Cernuda en la poesía de las últimas décadas)”. *Ínsula* 669, 23-26.
- SORIA OLMEDO, A. (1980a). “¿Generación del 27? (Persecución de un tópico)”. En *Lecturas del 27*, VV.AA., 83-97. Granada: Universidad de Granada.
- ____ (1980b). “El producto de una crisis: *Sobre los ángeles*, de Rafael Alberti”. En *Eternidad yacente. Estudios sobre la obra de Rafael Alberti*, VV.AA. 157-198. Granada: Universidad de Granada.
- ____ (1981). “Poéticas de un periodo literario”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 374, 453-459.
- ____ (1988). *Vanguardismo y crítica literaria en España*. Madrid: Istmo.
- ____ (1990). “La depuración de la mirada. En torno al neopopularismo en Rafael Alberti”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 485-486, 109-118.
- ____ (1991). “Federico García Lorca y el arte”. *Revista Hispánica Moderna* XLIV, 59-72.
- ____ (1992). “Dos voces a nivel”. En *Correspondencia (1923-1951)*, P. Salinas y J. Guillén, 9-34. Barcelona: Tusquets.
- ____ (1995a). “Jorge Guillén y la joven literatura”. En *Jorge Guillén, el hombre y la obra*, A. Piedra y J. Blasco (eds.), 257-278. Valladolid: Universidad de Valladolid / Fundación Jorge Guillén.
- ____ (1995b). “Poesía de la generación de 1927: Pedro Salinas, Jorge Guillén”. En *Historia y crítica de la literatura española 7/1. Época contemporánea (1914-1939)*, A. Sánchez Vidal (ed.), 197-217. Barcelona: Crítica.

- ____ (1997). “El valor de las imágenes: el 27 y las artes plásticas”. *Ínsula* 612, 23-24.
- ____ (2000). *Federico García Lorca*. Madrid: Eneida.
- ____ (2003). “Los usos de lo popular”. En *Rafael Alberti: el poema compartido*, L. García Montero (ed.), 35-48. Granada: Junta de Andalucía / Centro Andaluz de las Letras.
- ____ (2004a). *Fábula de fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- ____ (2004b). “Prólogo”. En *Solo un caballo azul y una madrugada. Antología poética (1917-1935)*, F. García Lorca, 7-33. Barcelona: Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg.
- ____ (2007). “Sobre una nueva antología poética del 27”. *Ínsula* 732, 15-16.
- ____ (2010). “Generaciones y semblanzas”. En *Rumor renacentista. El Veintisiete*, A. Jiménez Millán y A. Soria Olmedo (eds.), 17-59. Málaga: Centro Cultural Generación del 27.
- ____ (2013). “Una exposición y un festival: *Back tomorrow, Volveré mañana*. Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*”. *Ínsula* 803, 2-5.
- ____ (2014). “Entre cartas y poemas: la conferencia de García Lorca sobre Nueva York”. *Revista de Letras* 54.2, 31-48.
- ____ (2016a). *Crítica y vanguardia. Vanguardismo y crítica literaria en España (1909-1930)*, M. Á. García (pról.). Barcelona: Calambur.
- ____ (2016b). “Un maestro de lectura: Juan Carlos Rodríguez *in memoriam*”. *Ínsula* 840, 37-38.
- ____ (2017). *Disciplina y pasión de lo soñado. La joven literatura y el 27*. Barcelona: Calambur, 2 vols.
- ____ (2019). “Introducción”. En *Obras completas I*, F. García Lorca, xxxvii-cxxxix. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- ____ (2021). “Pensamiento literario, corrientes e ideas en la joven literatura”. En *Las dos modernidades: Edad de Plata y transición cultural en España*, J. Gracia y D. Ródenas de Moya (eds.), 35-57. Madrid: Visor.
- SORIA OLMEDO, A., ed. (1991). *Antología de Gerardo Diego. Poesía española contemporánea*. Madrid: Taurus.
- ____ (1997). *¡Viva Don Luis! Desde Góngora a Sevilla*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- ____ (2003). *Sobre los ángeles*. Catálogo de Exposición. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes / Fundación el Monte.
- ____ (2007a). *Las vanguardias y la generación del 27*. Madrid: Visor.
- ____ (2007b). *Una densa polimorfía de belleza. Góngora y el grupo del 27*. Málaga: Centro Andaluz de las Letras.
- ____ (2009). *La generación del 27. ¿Aquel momento ya es una leyenda?* Madrid: SECC / Junta de Andalucía / Residencia de Estudiantes.
- VOLÓSHINOV, V. N. (2009). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Godot.

WAHNÓN, S. (1996). “La escuela althusseriana”. En *Sociología de la literatura*, A. Sánchez Trigueros (dir.), 132-141. Madrid: Síntesis.

ZIZEK, S., comp. (2003). *Ideología: un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: FCE.



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

Fecha de recepción: 15/01/2023

Fecha de aceptación: 12/04/2023

TINDER: OSTENSIÓN, INFERENCIA, PERFORMATIVIDAD E IDENTIDADES DE GÉNERO

*TINDER: OSTENTION, INFERENCE, PERFORMATIVITY
AND GENDER IDENTITIES*

Edmon GIRBAL GONZÁLEZ

Universidad Pompeu Fabra
edmon.girbal@upf.edu

Resumen: La Teoría de la Relevancia (TR), de Sperber y Wilson (1986, 2012), ha hecho contribuciones fundamentales para la comprensión del significado lingüístico. La investigación relevantista del significado icónico, en cambio, cuenta con pocos estudios. En este artículo se desarrolla una metodología para el análisis de imágenes en base a la TR y se aplica a varias fotografías de perfiles distintos de *Tinder*. Los objetivos son tres. De entrada, demostrar que la fotografía —publicitaria, artística o en *Tinder*— tiene un alto grado de significado ostensivo, tal y como lo define la TR. En segundo lugar, dada la particular dominancia en *Tinder* de la imagen sobre el texto, describir cómo se articula el proceso ostensivo-inferencial a la hora de ofrecer y procesar identidades de género. Por último, analizar cómo el proceso ostensivo-inferencial afecta a las posibilidades y limitaciones de la aplicación para representar identidades más o menos hegemónicas.

Palabras clave: Significado icónico. Ostensión. Inferencia. Identidad de género. *Tinder*.

Abstract: Relevance Theory (RT), by Sperber and Wilson (1986, 2012), has made fundamental contributions to the understanding of linguistic meaning. Research on iconic meaning, on the contrary, has few studies. In this article, a RT-based methodology for image analysis is developed and applied to several pictures from different *Tinder* profiles. The article has three goals. First, to demonstrate that pictures —from advertising, artistic or on *Tinder*— have a high degree of ostensive meaning as defined by the RT. Secondly, given the particular dominance in *Tinder* of the image over written text, to describe how the ostensive-inferential process is articulated when offering and processing gender identities. Finally, to analyze how the ostensive-inferential process affects the possibilities and limitations of the application to portray more or less hegemonic identities.

Keywords: Iconic meaning. Ostention. Inference. Gender identity. *Tinder*.

1. MARCO TEÓRICO

1.1. El proceso ostensivo-inferencial

El código no agota el proceso comunicativo. Es más, en ocasiones el código no solo es insuficiente sino innecesario: hay aspectos de lo que se comunica que no pueden explicarse solo aludiendo al código —desde la vaguedad referencial de los pronombres a la actitud ostensiva, que exige precisamente la no codificación de intenciones comunicativas—; existen, asimismo, intercambios comunicativos satisfactorios que no se basan ni en señales codificadas —el español, la lógica proposicional— ni en señales convencionales —gestos ilustradores, gestos fáticos—. De acuerdo con la Teoría de la Relevancia (Sperber y Wilson, 1986, 2012), estos últimos se basan en la transmisión exitosa de una representación interna contenida en una señal no convencional que no agota la representación, sino que funciona como indicio de un contenido que debe recuperarse a fin de interpretar con éxito la intención del emisor. A este tipo de intercambio Sperber y Wilson lo llaman *proceso ostensivo-inferencial* (1986: 50-54; 2012: 31-46). En otras palabras, si para comunicarse bastara solo el código, entre dos usuarios competentes no podrían existir los malentendidos, pero estos se dan precisamente porque en muchas ocasiones el código se ambigua y se transforma en indicio de un contenido implícito que quiere comunicarse y que obedece a una determinada intención. La comunicación no se basa solo en codificar y decodificar unidades lingüísticas, sino en mostrar e inferir *unidades intencionales*.

En el uso efectivo de la lengua, por tanto, el código se vuelve a la vez signo e indicio: el primero es convencional, público y léxico —tiene una entrada en el diccionario, un significado previo a la situación comunicativa—, el segundo es intencional y privado, situacional y revocable, precisamente porque carece de significado léxico y depende totalmente del intercambio comunicativo. El proceso ostensivo-inferencial, vale decir, no opera solo sobre supuestos de fondo —identidad del emisor, el grado de jerarquía o solidaridad social, etc. — o sobre datos situacionales, sino también y decisivamente sobre el propio código. Si desde la lingüística general el signo ocupa el lugar de la cosa —la simboliza o *significa*—, a la cual se refiere a la vez mediante el significado y el significante, de acuerdo con los autores de las teorías inferenciales del significado (Grice, 1982; Levinson, 2000; Carston, 2002 o Sperber y Wilson, 1986 y 2012, por mencionar algunos de los más relevantes), el signo ocupa el lugar de la intención. Hay un *regreso* o retroceso semiótico, se pasa del signo al indicio; y hay asimismo una densificación semiótica, una representación en doble grado: del *referente* al *signo* y, simultáneamente, del *signo* al *indicio*.

En este trabajo se quiere demostrar que las fotografías de los usuarios de *Tinder* constituyen un ejemplo de comunicación altamente ostensiva que transmite, dentro del espectro compartido de la seducción y mediante una señal no convencional, un rango variable de intenciones que deben recuperarse al margen del código, inferencialmente.

Frente a lo que ocurre en los procesos en los que interviene un código, para producir e interpretar un indicio voluntario no es necesario ser usuario competente de ningún código ni dominar convención comunicativa alguna —sí lo es, por otro lado, compartir en mayor o menor grado un orden cultural que sancione y privilegie ciertos actos ostensivos y que guíe con ello las inferencias de los destinatarios—.

1.2. Género *performativo* y sesgos cognitivos en *Tinder*

Tinder integra elementos verbales —la conversación que permite entablar, entre otros— y no verbales —esencialmente, la imagen cuyo *like* mutuo permite la interacción verbal posterior—. Ambas dimensiones, la verbal y la icónica, reciben su significado pleno extrínsecamente, en el código cultural que instituye, regula y mantiene las prácticas del deseo. En el presente trabajo se utilizarán indistintamente los términos *signo* y *representación* para referirse a las imágenes y al texto de *Tinder*, desambiguando los términos solo cuando el análisis lo requiera. Se entienden ambos términos en su acepción más común dentro de la semiótica: “Propongo definir como signo todo aquello que, sobre la base de una convención social previamente establecida, puede ser tomado como algo que representa otra cosa” (Eco, 1975: 16); “un sistema representacional es cualquier sistema cuya función es indicar cómo están las cosas con respecto a algún otro objeto, condición o magnitud” (Dretske, 1988: 52); “cualquier modalidad semiótica tiene que poder representar objetos y sus relaciones en un mundo fuera de su sistema de representación” (Krees y Van Leewen, 2006: 42).

Dicho esto, ¿qué es lo que se representa en *Tinder* como híbrido semiótico icónico-verbal? La aplicación hace disponible la representación de muchos tipos de información. Ahora bien, dada la función de la red social como dinamizadora de las prácticas de deseo y dada, a su vez, la estrecha vinculación cultural entre el sexo, el género y el modo de desear, el texto de *Tinder* ofrece, decisivamente, identidades de género o “construcciones intencionadas de identidades digitales” en las que el género es especialmente relevante (Fernández-Fernández *et al.*, 2018: 173). En el presente trabajo se va a partir del supuesto de que el género es performativo, tesis de Judith Butler que redefinió, en 1989 y en adelante, los debates sobre el carácter socialmente construido del género. La noción de realización o actuación —*performativity*— proviene de la teoría de los actos de habla de Austin (1962) y de su posterior desarrollo por parte de Searle (1975). La idea fundacional de esta teoría es que hay ciertas acciones que son genuinamente lingüísticas, que en ciertas ocasiones el *decir* implica inmediatamente y por ello mismo el *hacer*. Son ejemplos las acciones de *prometer* o de *jurar* frente a las de *saltar* o *estornudar*. Los hablantes, pues, crean y modifican el estado del mundo no solo como resultado de lo que hacen sino también de lo que dicen. Judith Butler, entre otras autoras, ha analizado el género como acto performativo, al modo de los actos de habla. Así, al igual que el habla, el género es el efecto de un decir que, inmediatamente, hace. Las identidades de género no están dadas

de antemano, no son un dato inmediato de la experiencia, sino que se forman en un uso particular de la lengua¹ (Butler, 1990).

Periféricamente, y como soporte explicativo del proceso ostensivo-inferencial que opera en el procesamiento del texto de *Tinder*, se trabajará también con el concepto de *sesgo cognitivo* (Kahneman y Tversky, 1996), *atajos* en el procesamiento de la información que sesgan la toma de decisiones, como por ejemplo dar o no *like* a un perfil. Kahneman y Tversky han demostrado, con enorme consenso, que tomamos decisiones atendiendo solo a la información que tenemos, sin tener en cuenta también qué desconocemos al respecto —*sesgo de la disponibilidad*—; que tendemos a apoyarnos demasiado en el primero estímulo informativo recibido, frente a los que siguen —*sesgo del ancla*— o que nos resulta muy difícil ver las limitaciones de una ideología o de una teoría una vez la hemos aceptado —*sesgo de la ceguera*— (Kahneman y Tversky, 1996: 582-583). Se tendrán en cuenta estos sesgos a la hora de analizar cómo se derivan las inferencias icónicas.

1.3. *Tinder* como modalidad comunicativa

Tinder es una red social basada en la geolocalización de sus usuarios y tiene —como se ha ido describiendo ya dispersamente— el objetivo de dinamizar las prácticas de deseo: poner en contacto personas que se atraen mutuamente para favorecer encuentros erótico-afectivos. La aplicación, además, combina elementos gráficos y textuales. Solo pueden mantener una conversación por chat los usuarios cuyas imágenes de perfil hayan recibido un mutuo *like*. La relación entre el ámbito icónico y el textual, por tanto, es jerárquica y sucesiva: solo tras la interacción icónica puede producirse la verbal, el inicio de la conversación depende de la actuación de un código semiótico previo, no proposicional aunque sí comunicativo, analizable en términos ostensivo-inferenciales. Esta correlación de códigos semióticos hace de *Tinder*, más que una tipología discursiva, lo que Van Dijk denomina un complejo discursivo, en el que intervienen comunicativamente distintos órdenes semióticos (Calsamiglia y Tusón, 1999: 241). *Tinder*, por tanto, se sitúa dentro de los géneros que se han dado en llamar *electrónicos* o *virtuales*. La creación de una nueva tipología está justificada. En la comunicación electrónica la pragmática se ha visto obligada a reordenar parte de su operatorio conceptual. *Tinder*, por ejemplo, se sirve de la modalidad interactiva del chat (disponible solo después del mutuo *like* de las imágenes). En el chat, nociones como la de *turno de habla* se difuminan, sobre todo si la comunicación es —como se verá— asincrónica e intervienen, desde el vacío proxémico y cinésico, más de dos interlocutores. La noción de coherencia textual queda, a su vez, notablemente cuestionada. En general, las conversaciones por chat satisfacen sus objetivos comunicativos con altos componentes de fragmentación y agramaticalidad, con

¹ El concepto de performatividad butleriano tiene un claro afán crítico: demostrar trazas de constructo social en discursos que se quieren puramente descriptivos y que, en su presunta impermeabilidad ideológica, instituyen como necesario aquello que es contingente.

pares adyacentes desatendidos, alta vaguedad referencial, etc. La comprensibilidad, en los chats, opera más bien de acuerdo con una *coherencia relajada* (Maria Helena Araújo y Silvia Melo, 2006: 1). Como en *Whatsapp* —y, en general, en cualquier chat—, los intercambios que habilita *Tinder* no solo son diferidos, sino asincrónicos. Hay distancia no solo espacial sino temporal entre los interlocutores, puede responderse cuatro horas después de la emisión del enunciado —y con ello la noción de turno de habla pierde fuelle, la selección del interlocutor se relaja, puede desatenderse el turno sin sanción social—. La situación, por tanto, se define por la itinerancia locativa y temporal, la erotización del marco psicosocial del intercambio y por el bajo grado de planificación lingüística, no exenta sin embargo de cierta expectativa actitudinal: en dos personas que se desconocen pero que han expresado su común agrado, la cortesía suele ser positiva y dirigida a la minimización de la distancia social. La situación, a su vez, carece formalmente de jerarquía. El *like* mutuo pone a los interlocutores, conversacionalmente, en pie de igualdad. El hecho de que el intercambio verbal sea a través del chat favorece decisivamente la oralización de la escritura y habilita, asimismo, el uso de emoticonos, correlatos icónicos de la comunicación no verbal que contribuyen también significativamente a la oralización de lo escrito. Los participantes no están sujetos a limitaciones sexuales o raciales, el único requisito para la interacción es el mutuo agrado de la imagen de los perfiles.

2. DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

Dada la particular dominancia del ámbito icónico sobre el textual, uno de los objetivos de este trabajo es intentar describir cómo se articula el proceso ostensivo-inferencial en *Tinder* a la hora de ofrecer y procesar identidades de género. Para ello surge un objetivo intermedio, de cuya satisfacción depende el cumplimiento del objetivo principal: demostrar que las fotografías de *Tinder*, y de hecho toda imagen intencional —publicitaria, periodística, artística—, tiene un significado altamente ostensivo. Este significado no es léxico, no tiene una entrada en el diccionario, y por tanto no es público. Es una propiedad compartida entre el número limitado de interlocutores que participen en el proceso comunicativo. Precisamente por su carácter no convencional, el significado ostensivo-inferencial es poderosamente ambiguo; puede darse, y se da efectivamente en muchos casos, al margen del código. Por ello, el significado ostensivo fuerza simultáneamente a la multivocidad y a la equivocidad; en la ostensión pura hay a la vez abundancia e imprecisión de sentido. No hay, dicho de otro modo, máximas conversacionales que puedan regular el riesgo o el sabotaje comunicativo, inhábiles si no se miden en código convencional alguno.

Asimismo, el hecho de que la imagen, entendida como una señal no convencional, signifique al margen del código, acerca su estatuto semántico al de las implicaturas conversacionales no convencionales de Grice (1975: 45-47). Aunque las implicaturas griceanas nacen en el código —arrancan de la explicatura o significado estrictamente

proposicional del enunciado—, acaban transportando un tipo de significado muy parecido al de la imagen, un contenido que es inequívocamente significativo pero no convencional, rastreable en términos ostensivo-inferenciales. Dada esta afinidad, puede intentarse un trasvase operatorio y aplicar a la imagen como señal no convencional los rasgos que según Grice definen a las implicaturas. De acuerdo con esto, el significado de una imagen no sería solo no convencional, sino también no deducible lógicamente, cancelable con facilidad y poseedor de un alto grado de indeterminación. Intentarán verificarse estos cuatro rasgos en el cuarto apartado².

Dado el privilegio comunicativo de lo icónico en *Tinder*, basado en la relación jerárquica y sucesiva entre imagen y texto, en este trabajo interesa particularmente el estudio del proceso ostensivo-inferencial aisladamente, para ver cómo su sola intervención modifica las coordenadas habituales del intercambio comunicativo, otorgándole una especificidad interactiva y semiológica particular: una indeterminación y una sobresignificación semántica enormes que solo pueden darse en la ausencia del código. En su ausencia, la señal icónica no convencional está sujeta, a la vez, a una alta ostensión significativa y a una alta indeterminación inferencial. La señal icónica puede contener potencialmente muchos significados, pero el proceso de significación es débil e inestable, lejos de la claridad léxica del significado codificado. La recuperación óptima de un tipo de significado como este depende crucialmente de la competencia inferencial del receptor, que carece aquí del arsenal de protocolos interpretativos que presta toda gramática. Prueba de ello son las largas exégesis e interpretaciones que siguen, por ejemplo, a las obras de arte —arduas operaciones inferenciales, según este trabajo—. Por todo lo dicho, el artículo se centrará exclusivamente en el análisis del ámbito icónico de *Tinder*.

A los motivos aportados hasta aquí cabe añadir uno más, a favor de analizar solo el ámbito icónico: la afinidad funcional entre el género performativo y la ostensión. Escribe Butler en *Undoing Gender*:

the essays [of the book] are about the experience of becoming undone [...]. If gender is a kind of doing, an incessant activity performed, in part, without one's knowing and without one's willing, it's not for that reason automatic or mechanical. On the contrary, it is a practice of improvisation within a scene of constraint. Moreover, one does not "do" one's gender alone. One is always "doing" with or for another, even if the other is only imaginary (Butler, 2004: 1).

Ambos conceptos, *género* y *ostensión*, forman parte del mundo del hacer, del *doing*, de lo que se define no sustancial sino procesalmente, no por lo que es sino por lo que hace o se está haciendo, de naturaleza en fin procesal, provisional y reeditable, sujeta a la

² Grice atribuye una quinta característica a las implicaturas no convencionales, la no separabilidad del contenido implicado respecto del contenido proposicional. En este caso, sin embargo, esta quinta característica no es trasladable, puesto que el significado de una señal icónica no convencional, como los perfiles de *Tinder*, nace ya fuera del código.

significación por repetición. El género encuentra en la alusión de la ostensión pura un espacio privilegiado donde hacerse o performarse: en el código —en el cual también se performa o *hace*— el género está totalmente expuesto y es por tanto mucho más vulnerable a críticas, revisiones o enmiendas totales —la tendencia institucional al habla inclusiva, la neutralización del género lingüístico en el uso individual de la lengua, etc.—. La ostensión, en cambio, ofrece al género el disimulo y el amparo de lo que se muestra pero no se dice y, con ello, el beneficio de la duda y la prerrogativa de la revocabilidad. También por esto el ámbito icónico merece ser estudiado aisladamente.

3. METODOLOGÍA

En el apartado anterior se ha intentado razonar por qué una imagen es significativa, bosquejando su particular estatuto semántico y justificando con ello el objeto de estudio y su delimitación. La metodología, asimismo, debe ser capaz de dar cuenta de dos hechos. Por un lado, cómo significan las imágenes, o, más exactamente, cómo significan las imágenes sin el auxilio del texto, simplemente tales, como señales icónicas no convencionales. Por otro lado, de qué modo se articula el proceso ostensivo-inferencial ante un estímulo semiótico puramente icónico, que impone la significación en bloque —frente a la linealidad del código— y sin una pauta clara y pública de lectura o desciframiento —frente a la gramática del código—. Un buen modo de empezar a exponer la metodología es a través de una constatación, que va a servir de punto de partida: las imágenes no pueden leerse, por más que en ocasiones se hable de la lectura de las imágenes o del código de las imágenes³. No pueden leerse porque estas —pinturas y fotografías, artísticas o no— no se articulan, ni se descomponen en unidades menores, ni están sujetas a un número limitado de reglas merced a las cuales puedan generarse un número ilimitado de *mensajes icónicos*. Las imágenes, en fin, no se decodifican, se interpretan. Es decir, el único modo de satisfacer comunicativamente una imagen que se presenta como señal comunicativa —esto es, de recuperar una intención contenida en una señal icónica— es mediante el proceso ostensivo-inferencial. Dejando por ahora de lado la interpretación libre, toda emisión e interpretación de señales icónicas no convencionales exige, como condición de posibilidad, el proceso ostensivo-inferencial: fotografiar, pintar o dibujar son modos de *ostender*; mirar lo fotografiado, pintado o dibujado, modos de inferir. El siguiente fragmento, de un breve ensayo de Philippe Sollers, puede servir al propósito de este apartado:

Observemos el autorretrato de Van Gogh fechado en enero de 1889, con la cabeza vendada y la oreja cortada, gorro de piel y pipa. Miren bien esa mirada. Hay que estar ciego como un universitario [...] para no ver que Van Gogh celebra entonces una gran victoria sobre todo el mundo y sobre sí mismo (2013: 192).

³ Por ejemplo, el título del libro de Gunther Kress y Theo Van Leeuwen, *Reading Images: the Grammar of Visual Design* (1996); o Barthes, que en su ensayo *Mitologías* escribe a menudo sobre la lectura de imágenes: “la imagen, a su vez, es susceptible de muchos modos de lectura” (2012: 202).

Sollers se refiere en este extracto al conocido retrato del pintor, de nombre *Autorretrato con la oreja vendada y pipa*:

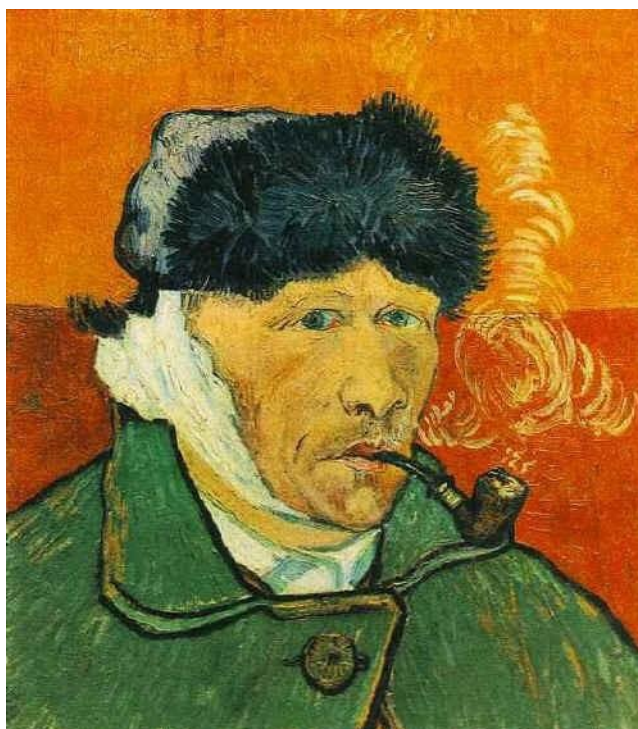


Imagen 1. *Autorretrato con la oreja vendada y pipa*, Van Gogh, 1899.

Las primeras dos líneas del extracto dan una escueta pero exacta descripción, rigurosamente referencial, del cuadro de Van Gogh. El resto, a pesar de su aseveración, se encuentra ya en el ámbito de la inferencia. Por más que a juicio de Sollers sea obvio que el pintor celebra con el cuadro algún tipo de victoria personal, nada de ello aparece en él, no como mínimo de modo *explícito*, pintado. En todo caso, aparece en ostensión, a la espera —si tal era realmente la intención de Van Gogh— de que usuarios inferenciales competentes den con el significado intencional y ostensivo del cuadro. Este fragmento permite presentar los cuatro pasos de los que consta la metodología y explicar con cierto de detalle el primero, el segundo y el tercero.

3.1. Reconstrucción del proceso comunicativo original

Restituir brevemente el proceso comunicativo original en el que estaba inserta la imagen de *Tinder* como señal icónica no convencional a través del modelo cognitivo de la comunicación de Escandell, a fin de reproducir las condiciones bajo las cuales se han transmitido y *performatado* identidades de género: ¿la ostensión es fuerte?, ¿qué elementos icónicos guían la inferencia?, ¿cuáles muestran el objetivo comunicativo y de qué modo: se representan identidades canónicas o se adivinan nuevas feminidades y masculinidades?

El modelo de Escandell se usa en este trabajo con ligeras modificaciones para que pueda describir correctamente los intercambios comunicativos estudiados, puramente icónicos. Aquí el diagrama de su modelo:

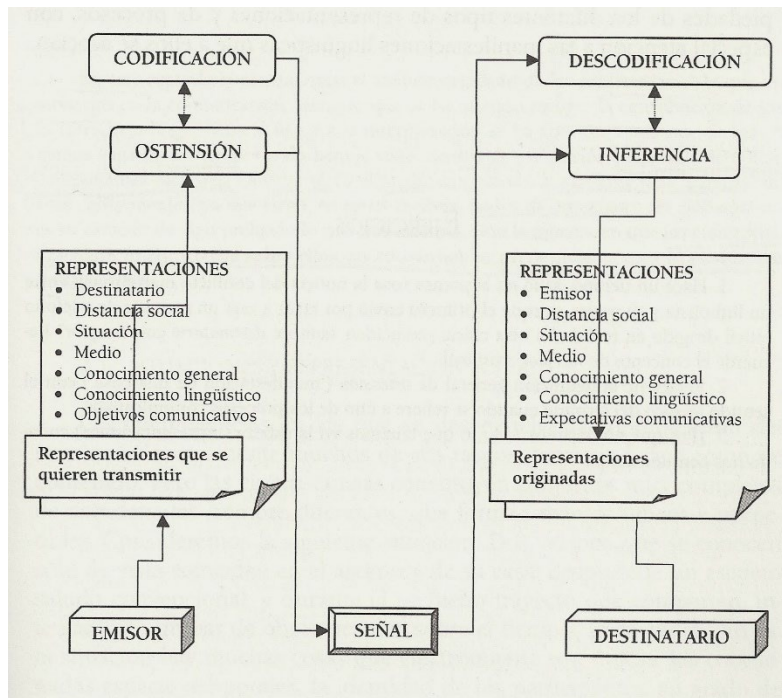


Imagen 2. Diagrama del modelo de raíz cognitiva de Escandell (2014: 51).

Aunque este diagrama esquematiza el funcionamiento del proceso ostensivo-inferencial durante el proceso de habla, que requiere señales convencionales, la propia autora se encarga de subrayar que “la comunicación humana no se produce exclusivamente intercambiando señales pertenecientes a un código. [...] es posible utilizar indicios de otro tipo con fines comunicativos” (2014: 28) y alerta que “no hay que olvidar que ni la comunicación se basa solo en el empleo de señales convencionales, ni el contenido que se comunica suele quedar agotado por el contenido convencional de la señal” (2014: 36).

Dicho esto, las modificaciones son, fundamentalmente, dos: por un lado, desatender el proceso de codificación y decodificación, dado que una imagen no puede leerse; por otro, restringir el número y el alcance de las representaciones accesibles en un intercambio comunicativo presencial. En estos, la situación, el medio —oral o escrito— y la distancia social tienen para el emisor un alto valor informativo a la hora de producir la señal y para el receptor un alto valor ostensivo-inferencial. Un intercambio como el que se produce en la primera secuencia comunicativa de *Tinder* —*like* o *dislike* de un perfil—, es diferido, asincrónico y está proxémica y cinésicamente vacío. En estos casos, la situación, el medio y la distancia social pierden su valor. A modo de ejemplo, del *Autorretrato con la oreja vendada y pipa* debe decirse que el emisor es Van Gogh, que la señal es de tipo icónico no convencional y que hay pocos elementos que sean

altamente ostensivos, o que intenten manifestar con fuerza la intención comunicativa del autor. ¿Celebra una victoria sobre sí mismo, como sugiere Sollers? ¿Es su mirada un indicio inferencial de su arrepentimiento respecto a la brusca separación con Gauguin? Toda inferencia tendría, en ambos casos, apoyos débiles.

3.2. Análisis formal: explicaturas e implicaturas icónicas

En la fundamentación teórica de su libro *Mitologías*, apoyándose en las tesis de Hjelmslev sobre de la denotación y la connotación, Roland Barthes (2012: 197-208) define ciertas imágenes como sistemas semiológicos secundarios, en los que se ha operado un proceso de connotación o sobresignificación. De acuerdo con Barthes, toda imagen, entendida —aunque él no use esta terminología— como una señal icónica no convencional, debe dejarse descomponer en la tríada *significado*, *significante* y *signo*. Esta primera disección constituye la denotación o sistema semiológico primario⁴. En el caso del cuadro de Van Gogh, el significante es el trazo y la precisa distribución cromática que permiten identificar al pintor en la lona; el significado es —de entrada— lo que se *muestra* en el cuadro simplemente tal, que es de hecho lo que describe el título —*Autorretrato con la oreja vendada y pipa*⁵—; el signo o señal, por último, constituye el total asociativo de los dos términos anteriores, el cuadro en sí como señal visual. Tal es la significación inmediata, denotativa, de la pintura. Con todo, ubiquemos ahora el cuadro en un intercambio comunicativo particular, por ejemplo: su reproducción como imagen de fondo en la portada de una revista que celebra el día nacional de los Países Bajos, lugar de nacimiento del pintor. El significado de la imagen, en este caso, se amplía inevitablemente, y sobre su significado denotativo, llanamente referencial, opera otro, connotativo: la imagen significa también —por ejemplo— la fecundidad cultural de los Países Bajos. Existe un primer nivel, llanamente denotativo —*Autorretrato con la oreja vendada y pipa*— que se ha transformado, a su vez, en un segundo nivel, connotado —una mezcla intencional de celebración cultural y complacencia nacional—.

Barthes escribió sobre la connotación de las imágenes en múltiples ocasiones (1986: 11-68). Dos de ellas son cruciales para el análisis que sigue. Por un lado, la consideración de la connotación como el proceso privilegiado para mostrar “las intenciones del hombre sobre la fotografía —encuadre, distancia, luz, corrimiento, etcétera—” (1964: 46). Es decir, la connotación como nivel de significado preferente en el que transmitir y recuperar intenciones comunicativas. Por otro, el uso social de la imagen connotada, que Barthes entiende como “el modo en que en la sociedad ofrece al lector su opinión” sobre el significado puramente denotativo (1961: 128). Es en el nivel de la connotación en el que

⁴ *Sistema*, aquí, en su sentido estricto: tres elementos que mantienen entre sí relaciones jerárquicas y de mutua dependencia y delimitación: el significado solo puede expresarse mediante el significante —sea este gráfico o icónico—; el signo es una entidad relacional y su función se agota en poner en relación el significado y el significante.

⁵ Lo que señala el título es el significado inmediato y manifiesto del cuadro. Dicho de otro modo: los significantes no admiten paráfrasis.

los discursos dominantes debaten, negocian, consolidan y expresan los significados que el pensamiento hegemónico va acogiendo.

La dicho en los párrafos anteriores aporta herramientas analíticas valiosas. Ante todo, permite restituir a la imagen la densidad semiológica propia del código sin servirse de él. Ahora puede hablarse de un significado denotativo y connotado de la imagen, ubicar representaciones de género, nuevas o viejas, en uno u otro nivel, y defender con ello el grado de fuerza con el que se representan dichas identidades. En otras palabras, esta distinción permite hablar no solo de *implicaturas icónicas* sino también de *explicaturas*. Estas son el significado primario que devuelve la imagen, su contenido llano, *explícito*, lo que se ve y describen, por ejemplo, las écfasis o los títulos de las obras —*Autorretrato con la oreja vendada y pipa* o *Le déjeuner sur l'herbe*—. La implicatura, a su vez, recoge el significado no manifiesto de la imagen, aquel no inmediatamente parafraseable, sino rastreable y más o menos justificable de acuerdo al apoyo que marcadores inferenciales o elementos ostensivos presten a la inferencia.

Dicho esto, hay que señalar algo importante, que permite sugerir la propuesta metodológica que sigue: ambas operaciones, la generación de la explicatura y de la implicatura, forman parte del dominio de la ostensión. Ante una señal icónica no convencional nunca se abandona el ámbito de lo *sugestivo*; ella, incluso cuando permite explicaturas fuertes —piénsese en el arte realista—, no puede no *mostrar*. Sus posibilidades comunicativas empiezan y acaban en la alusión, sea esta más o menos fuerte. Es decir: aunque pueda ser operativo hablar de explicaturas e implicaturas icónicas, incluso ante las explicaturas hay una tarea mínima, inevitable, de inferencia, puesto que las imágenes no pueden decodificarse.

Para evitar el equívoco terminológico, se adoptará la distinción siguiente: para referir, respectivamente, al nivel inmediato y al nivel inferencial de la señal, y poder rastrear en ellos nuevas o viejas identidades, va a seguir utilizándose el par explicatura-implicatura. Para describir la fuerza de la ostensión y el tipo de intención que intenta transmitir la señal, se adoptará el concepto de *fuerza ilocutiva* (Searle, 1975, 1-13).

El acto ilocutivo es el que se realiza al decir algo, la acción no meramente lingüística que se hace al proferir un conjunto de signos lingüísticos. La fuerza ilocutiva, a su vez, permite clasificar el tipo de acción llevado a cabo mediante un acto de habla —*promesa, mandato, ofrecimiento*, etc. — y medir la intensidad de la intención. En esencia, la virtud de ambos conceptos —acto ilocutivo y fuerza ilocutiva— radica en vincular acciones a modos de comunicación. Esta comunicación puede ser con signos convencionales, como describe la teoría de los actos de habla (Austin, 1962), o con no convencionales, como recuerda Escandell (2014: 28, 36). En el cuarto apartado se emplea analíticamente esta distinción.

Como se ha dicho en el marco teórico, dentro del espectro compartido de la seducción coexisten un rango variable de intenciones que deben recuperarse al margen del código, inferencialmente. Esta diversidad de intenciones arroja, a su vez, varios actos ilocutivos, realizados en esta ocasión a través de una señal icónica no convencional con varios

niveles semiológicos, más o menos ostensibles: +/- petición u oferta, +/- sugerencia de una identidad de género, +/- afirmación de una determinada ideología, +/- seducción, etc. *Ofrecer, sugerir, afirmar* o *seducir* son acciones que pueden hacerse ya no en el *decir* que exige codificación y decodificación, sino en el *mostrar* que pide ostensión e inferencia. La distinción barthesiana, en suma, entre dos niveles semiológicos que pueden vehicular diversos grados intencionales aporta consistencia metodológica al análisis, puesto que contribuye a explicar cómo significan las imágenes cuando se convierten en señales intencionales y ayuda a esclarecer cómo se articula el proceso ostensivo-inferencial a la hora de transmitir representaciones de género.

Por último, antes de acabar este epígrafe, puede ser útil reproducir un fragmento de la obra del teórico francés:

Un árbol es un árbol. No cabe duda. Pero un árbol narrado por Minou Drouet deja de ser estrictamente un árbol, es un árbol decorado, adaptado a un determinado consumo, investido de complacencias literarias, de rebuscamientos, de imágenes, en suma, de un uso social que se agrega a la pura materia (2012: 200).

Como Minou Drouet con el árbol, el género es la narración que la sociedad hace de los cuerpos, inscribiendo en ellos el orden social dominante y asignándoles un conjunto de posibilidades y límites conductuales y autoperceptivos. El género agrega, al decir de Barthes, un uso social a la pura materialidad de los cuerpos, conceptuados hoy mayoritariamente en términos binarios y pronosticando con ello una conducta vital u otra, masculina o femenina. Un cuerpo narrado por una determinada sociedad deja de ser estrictamente un cuerpo: se convierte, también, en señal, equivale a otra cosa. ¿A qué?: a una conducta y a una identidad personal. La asignación de género —binaria o no— es un gesto análogo a la interpretación de las imágenes: a la pura materialidad, sea icónica o corporal, se le agrega cierta (auto)inteligibilidad. Sobre el cuerpo, en fin, se practica también un proceso semiológico y el género es el que lo convierte en signo. Analizar ostensivamente representaciones de género es intentar sondear cómo se autocomprenden las personas distintamente sexuadas.

3.3. Análisis temático: identidad de género y función interpersonal de la señal icónica

Una parte importante de este trabajo se basa en el análisis formal de ciertas imágenes. Otra pretende analizar de qué forma se ofrecen y procesan, se *muestran* e infieren, identidades de género. El tercer paso de la metodología, pues, consiste en interrogar brevemente qué identidad está en ostensión. Para ello, se intentará ver en qué medida se transmiten masculinidades o feminidades canónicas de acuerdo con la definición que de estas hacen Victoria Sau y Àngels Carabí en el ensayo *Nuevas masculinidades* (2000, Icaria).

De acuerdo con ellas, dado que las masculinidades y las feminidades tradicionales son constructos autoperceptuales largamente fraguados en una cultura androcéntrica, el par más construido es el de la feminidad. Ante todo, la identidad de la mujer se define heterónomamente, desde la mirada del otro. La mujer es en la medida en que es “mirada, medida, sopesada, examinada” (2000: 8). Este hecho ofrece, junto a la belleza (1), dos rasgos propios de la concepción de la feminidad tradicional: pasividad (2) y corporeidad (3). Esto último rasgo, a su vez, imanta otros dos: maternidad (4) y erotismo (5). Respecto a la masculinidad, Sau y Carabí siguen una tesis común dentro de los estudios de género: dado que la masculinidad es el dominio fuente desde el cual se ha pensado y se piensa la feminidad, el género masculino ha sido menos construido que el femenino (2000: 8). La masculinidad “ha sido siempre el término neutro de la humanidad, mientras que a la mujer se le asignaba el espacio de la excepción, de la diferencia enigmática y, por ello, era objeto de exploración y reflexión” (2000: 8). La masculinidad se ha definido, pues, en negativo: es aquello que no es ni femenino ni étnico ni homosexual. Sobre esta base neutra, carencial, Sau añade sin embargo cuatro rasgos que en mayor o menor medida se encuentran en el núcleo de toda masculinidad tradicional: carencia de rasgos feminoideos (1), éxito material y simbólico (2), fortaleza moral o seguridad en sí mismo (3) y agresividad (4) (2000: 36).

Por último, antes de dejar este tercer apartado, debe ser abordada una última cuestión metodológica respecto al análisis temático. En *Undoing Gender*, Butler subraya no solo la condición performativa del género, sino también su inevitable naturaleza social:

Moreover, one does not “do” one’s gender alone. One is always “doing” with or for another, even if the other is only imaginary. What I call my “own” gender appears perhaps at times as something that I author or, indeed, own. But the terms that make up one’s own gender are, from the start, outside oneself, beyond oneself in a sociality that has no single author —and that radically contests the notion of authorship itself (2004: 1).

El género es, ciertamente, autoperceptivo, pero es una autopercepción socialmente inscrita, que nos hace inteligibles desde fuera. El género, pues, es siempre para alguien, en la medida en que constituye el modo en que como sujetos asumimos un uso social. De acuerdo con esto, el análisis temático tendrá en cuenta la siguiente pregunta: ¿qué relación se establece con quien mira la foto? Para ello se seguirá la definición que Kress y Van Leeuwen (dentro de Ribas y Todoli, 2008: 160) hacen de la función interpersonal, función que en mayor o menor medida tiene toda señal intencional. La pregunta, pues, acerca de qué tipo de relación se establece con el virtual destinatario de la señal se desglosa, de acuerdo con ellos, en tres ejes:

- a) Contacto: +/- petición u oferta.
- b) Distancia social: +/- íntima, social o impersonal.
- c) Actitud: +/- subjetiva —implicación o indiferencia, posiciones de poder, etc.—.

Intentar detectar lo que Kress y Van Leeuwen llaman función interpersonal, aplicado ahora a señales icónicas no convencionales, es de hecho otro modo de verificar su fuerza ilocutiva, qué tipo de acción llevan a cabo mediante la emisión de la señal.

3.4. Análisis de las características de las implicaturas

El cuarto paso de la metodología consiste en verificar en qué medida las implicaturas icónicas satisfacen los rasgos propios, según Grice (1975: 45-47), de las implicaturas conversacionales no convencionales: ¿son no convencionales?, ¿son cancelables?, ¿son no deducibles lógicamente?, ¿presentan un grado alto de indeterminación?

Por último, es necesario añadir dos supuestos más respecto a la metodología, a modo, a la vez, de premisa y limitación metodológica. En primer lugar, hay que señalar que una parte del análisis que sigue es, por inferencial, inevitablemente subjetivo. Va a tratarse siempre de razonar todas las inferencias, pero va de suyo en ellas el ser patrimonio de la subjetividad del receptor. El propio Grice alude a ello mediante la *indeterminación* que les atribuye (1975: 57-58).

El segundo aspecto es fundamental para justificar el análisis que sigue. Para que haya comunicación debe haber intención. Solo si el emisor ofrece información de manera voluntaria es legítimo hablar de comunicación; solo, por otro lado, podemos imputar responsabilidad sobre lo dicho si se trabaja con la categoría de la intencionalidad. De hecho, Escandell afirma que el rasgo definitorio de la comunicación no es el código, sino la intención (2014: 21-24). El presente trabajo se basa en esta premisa, recuperar intenciones al margen del código a través de señales icónicas no convencionales. Ahora bien, dada esta premisa, surge un problema aparente, puesto que en muchas ocasiones las identidades de género rastreables en el acto comunicativo no son voluntarias y no son, por tanto, analizables en términos ostensivo-inferenciales —puesto que la ostensión exige intencionalidad— sino, en todo caso, adivinables. Afirma Butler: “gender is a kind of doing, an incessant activity performed, in part, without one’s knowing and without one’s willing” (2004: 1).

¿Cómo restaurar la viabilidad de la propuesta metodológica, entonces? Escandell ofrece una solución. En su ensayo (2014: 23-25) defiende que solo si hay intención puede hablarse propiamente de comunicación. Es decir, si hay intención de transmitir cierto contenido, aunque no todo el que efectivamente acaba siendo comunicado. En ocasiones, dentro del espacio que abre la intencionalidad como oferta franca de información para ser interpretada, emergen también trazos más o menos grandes de información no intencional que cobra, sin embargo, valor inferencial por coaparecer con información intencional. La intención, en muchas ocasiones, es el umbral hacia lo no intencional —hecho fundamental, por otro lado, en diversas áreas profesionales: la psicología, la lingüística forense o criminal, la preparación de testigos, etc.—.

4. ANÁLISIS

A continuación, se analizan tres imágenes de tres perfiles de *Tinder* distintos, dos mujeres y un hombre.



Imagen 3. Primera fotografía analizada.

Esta imagen, y de hecho todas las que siguen⁶, inaugura un proceso comunicativo muy particular. La interacción es puramente icónica, al margen —y antes— del código; es diferida y asincrónica; por esto mismo, también, proxémica y cinésicamente vacía. Las particularidades comunicativas de *Tinder* generan, asimismo, otro vacío: el del destinatario. El emisor de la imagen no podrá saber nunca con exactitud a quién envía esta señal. Solo el *like* mutuo permite extraer del anonimato a un número limitado de destinatarios. El resto de imágenes —que no han gustado al emisor o al receptor— nunca adquieren el estatuto de señal comunicativa. Desaparecen, por tanto, la situación —itinerancia locativa y temporal—, el medio y la distancia social como virtuales marcadores inferenciales. A esto hay que añadir las limitadísimas posibilidades interactivas que habilita esta primera interfaz —*like* o *dislike*, simplemente—. En

⁶ Para evitar repeticiones fatigosas, y dado que son rasgos no específicos de cada imagen sino propios de toda señal icónica no convencional, los pasos n.º 1 y 4 de la metodología solo se aplicarán detalladamente en esta imagen. Consta aquí, sin embargo, que lo dicho en ella es igualmente aplicable al resto.

resumen: se está ante un proceso comunicativo de mínimos, con un grado altísimo de indeterminación semántica y de error inferencial, que impone la significación en bloque y sin una pauta clara de desciframiento, cuyo único modo de comunicar, de transmitir una determinada información intencional para que sea recuperable, yace en el proceso ostensivo-inferencial. Ante tal *debilidad* comunicativa, la tarea inferencial es muy alta. Como escribe Escandell, el destinatario está consciente o inconscientemente dispuesto a suplir inferencialmente los vacíos o las indeterminaciones, para formar en su mente una representación lo más cercana posible a la que cree que se quiere transmitir (2014: 34-36).

En interacciones puramente icónicas que se sirven de señales no convencionales el error inferencial no suele ser, pues, evitable. Esta primera imagen es, sin embargo, muy *mostrativa*: su inmediatez denotativa transparente ya el significado que debe implicarse; la explicatura es, toda ella, la guía inferencial para la implicatura. Empecemos, pues, por la explicatura: aparece un chico con el torso desnudo y el pantalón bajado hasta la zona pre-pública del vientre, haciendo un saludo militar frente al espejo, que devuelve un rostro serio sobre el que hay, a su vez, un gorro de marine. No parece difícil recuperar su intención. He aquí una propuesta: la predominancia visual del cuerpo, desnudo y musculado —y la decisión de mostrarlo de este modo y no de otro— sugiere la voluntad de privilegiar intercambios predominantemente físicos. El torso desnudo es todo él la marca inferencial hacia ello: se mire dónde se mire *hay* o bien cuerpo —músculo, postura, centralidad ineludible— o bien elementos militares —el gorro, el saludo, el rostro—. Más allá del cuerpo como guía inferencial hay más bien pobreza ostensiva. El protagonismo del cuerpo marca el límite de las inferencias razonables: que busca, ante todo, encuentros solamente eróticos, que —a juicio del representado— la medida de la seducción eficaz la marca el grado de desnudo y de músculo o que la expresión desenvuelta de masculinidad resulta atractiva son, todas, inferencias razonables a la hora de recuperar su intención. Esta imagen es, en otras palabras, un claro ejemplo de connotación barthesiana (1961: 128; 1964: 46): expresa a la vez la intención del emisor —búsqueda de encuentros casuales— y la idea socialmente hegemónica del cuerpo masculino —fuerte, incisivo, simétrico—, que es en este caso el contenido de la explicatura o significado denotativo.

La ostensión, pues, es clara, y permite recuperar sin temor la información que quiere transmitirse. La fuerza ilocutiva, asimismo, es también recuperable con facilidad. De un modo inmediato, está ofreciendo un cuerpo con obvias intenciones de seducir, aunque la actitud militar evita, en la oferta, la cosificación —una posible inferencia queda *cancelada* por otro elemento dentro de la señal—. En la oferta —torso desnudo, incisivo, ocupando toda la imagen— se afirma ostensivamente, también, una identidad de género hegemónicamente masculina. Carece ostensiblemente de rasgos propios de la feminidad tradicional; la cara seria y algo confiada, el desenvuelto gesto militar y la muestra del torso desnudo sugieren seguridad en sí mismo y, con ella, éxito efectivo o eventual; la agresividad, a su vez, preña toda la imagen. El hecho, además, de que esta sea una *selfie* refuerza el valor canónico de la masculinidad representada. Como proponen Ardenghi

Dutra y Orellana, es difícil que una autofoto frente a un espejo no enfatice el propio cuerpo (2017: 143-158). Por esto —concluyen los autores— la *selfie* ha acabado por ser una vía privilegiada para expresar masculinidades tradicionales. La relación que establece con el destinatario, por último, es más bien ambigua o en todo caso no unívoca: por un lado, podría decirse que es de oferta, puesto que muestra, da a los ojos los atributos físicos que tiene. La apertura del cuerpo, la posición, agresiva, y sobre todo el gesto militar, sin embargo, sesgan la oferta, dotando a la imagen de cierto imperativo, de emisión u ostensión de algún tipo de orden.

La señal, por último, cumple los cuatro rasgos que Grice consigna a las implicaturas conversacionales no convencionales. La imagen, a pesar de su alto valor ostensivo, es cancelable. Lo es de varios modos. En primer lugar, dentro de la propia señal: se ha analizado ya cómo el gesto militar cancela toda o buena parte de la potencial inferencia de oferta; si el chico estuviera riendo, sugiriendo con ello una intención más bien lúdica a la hora de adoptar la posición militar, quedarían canceladas muchas de las inferencias hechas hasta ahora. Estas, por otro lado, podrían haber quedado canceladas o modificadas si el usuario hubiera colgado otras imágenes —hecho que habilita *Tinder*, que permite subir hasta ocho—. En tal caso, se establece un *contexto*, la creación conjunta, mediante afirmaciones y cancelaciones parciales, de un inestable significado inferencial construido globalmente. Este no es el caso, sin embargo, del usuario en cuestión. La inferencia es, asimismo, no deducible lógicamente y contiene un grado notable de indeterminación. Prueba de ello son los tanteos y las sugerencias hechas hasta ahora para intentar recuperar —y no decodificar o, simplemente, dar con— la intención del emisor. Por todo lo dicho, la implicatura es, también, no convencional.

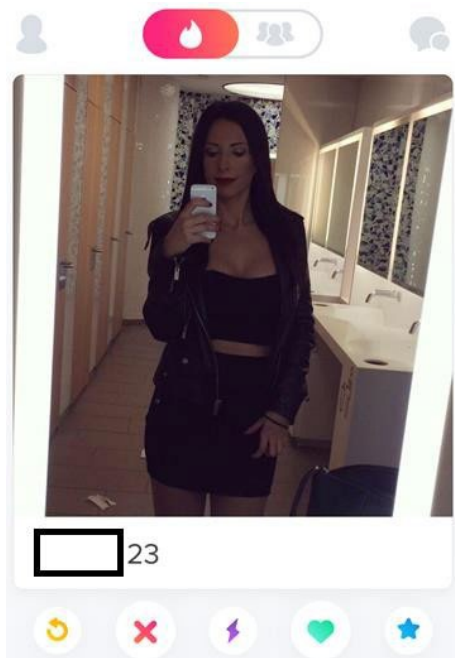


Imagen 4. Segunda fotografía analizada.

Esta segunda señal es, también, muy ostensiva, aunque quizás no tanto como la anterior. Como en la primera, la explicatura constituye ya en sí misma una guía sólida para la implicatura. En la imagen se ve una chica de pie, con una calculada distribución de ropa que muestra y cubre, a la vez, el cuerpo. La ropa es apretada, así que incluso ahí donde el cuerpo no se ve, puede, sin embargo, adivinarse con facilidad. Tanto la falda como el *top* tienen un talle más bien corto, dejando al descubierto parte del vientre y del pecho, escotado. La cazadora, a su vez, cubre la espalda como posible desnudo, dado que —y esto es ya inferencial— los *tops* suelen dejarla al descubierto. Por último, el rostro de la chica, que no mira al potencial receptor —sino al móvil con que está tomando la foto—, está maquillado. Como en la primera fotografía, en esta hay también no pocos elementos que justifican la implicatura, aunque menos tematizados que en la anterior. La ropa apretada como anticipación de un cuerpo, la estudiada disposición de cierres y aperturas, el ladeo tenue del cuerpo hacia la derecha, canónicamente femenino, mediante la ligera flexión de una u otra pierna —piénsese en La Venus de Milo o la de Botticelli— y el maquillaje como modo de embellecer el rostro. También la relación entre entorno y atuendo, que sugieren un contexto festivo, quizás una discoteca, lugares y momentos que propician los actos de seducción. Todos estos elementos conforman un grupo sinérgico de marcadores inferenciales que hacen casi inevitable la recuperación de la intención: seducir a través de un cuerpo —y la conducta que hace adivinable— que se presenta de un modo canónicamente femenino. La seducción, en *Tinder*, puede ser a priori un prerequisite, pero lo cierto es que, como se verá, la intención tácita o manifiesta de las imágenes no siempre son las de seducir. A veces solo se quiere aparecer, dejarse ver, postergando una eventual seducción para etapas posteriores —el chat como segunda secuencia comunicativa o encuentros más allá de la aplicación—. Este caso se estudia en la última fotografía.

La ostensión, pues, es fuerte, y permite recuperar con fiabilidad la información que quiere transmitirse. Intención y fuerza ilocutiva, aquí, coinciden netamente⁷, puesto que la acción que de modo manifiesto se lleva a cabo mediante la emisión de esta señal es la de *seducir*. A su vez, la imagen transmite con fuerza la identidad de género femenino. En ella pueden adivinarse e inferirse razonablemente cuatro de los cinco rasgos que Sau propone para definir la feminidad tradicional. En la fotografía hay una belleza premeditada (1): por lo pronto, en la ropa, escogida con esmero —los colores conjuntan, las prendas se avienen, hay equilibrio entre encubrimiento y desnudo— pero ante todo en el maquillaje, que es quizás, junto a la cirugía estética, el acto más inequívoco de generación de belleza. Junto a ella, como su soporte, hay una evidente corporeidad (2) y, ante todo, un notable erotismo (3). Siguiendo a Barthes (2009: 19), no es el cuerpo lo que es, en sí, erótico, sino el proceso que se opera en él: la intermitencia de la piel que se ve entre dos piezas, la sugerencia de una *continuación*. Tal es el ensayado equilibrio que se da entre su ropa, la falda y el *top*, ante todo, pero también las medias, del mismo color, o

⁷ Esto puede no darse: uno puede hacer un acto de promesa —fuerza ilocutiva— con la intención de ganarse el favor del otro, o de engañarlo, o de gustarle; en todo caso no de *prometer*.

la cazadora, que puede agregar o restar visibilidad al cuerpo. Por último, el leve ladeo hacia la derecha y la flexión de la pierna le confieren una vaga carga de pasividad (4), de espera o de titubeo, de ligera retracción o recato. Por esto mismo, la relación que establece con quién mira la fotografía es de oferta, puesto que la voluntad de *mostrar* claramente un cuerpo no se ve en este caso compensada por otro marcador inferencial que bloquee la oferta cándida. En el caso de la primera foto, el bloqueador era la posición militar y la inevitable agresividad que se desprendía de ello. En otros casos puede ser el entorno, no erotizado, o la expresión del rostro, que puede transmitir control, voluntad y decisión sobre el propio cuerpo que se está *mostrando*. En este caso, sin embargo, el rostro no agrega limitación alguna a la llana oferta de un cuerpo. Es más, la presencia del maquillaje y el hecho de no mirar al receptor —la mirada como agencia y como eventual corrector inferencial— refuerza la relación de oferta. La cosificación del cuerpo de la mujer, precisamente, no se basa solo en mostrar su cuerpo, sino en el mostrarlo desposeído de voluntad, sin rostro visible o con rostros desprovistos de agencia. Este caso se acerca a la cosificación.



Imagen 5. Tercera fotografía analizada.

Esta última imagen, a diferencia de las dos primeras, presenta un grado alto ya no solo de indeterminación sino de opacidad. La imagen, en tanto que señal, es poco ostensiva, apenas hay marcadores que puedan guiar firmemente alguna inferencia y los que pueden encontrarse son débiles. La explicatura es, frente a los casos analizados hasta ahora, llanamente denotativa: se ve a una chica sentada, sosteniendo un vaso de cerveza mientras sonríe y mira a un probable interlocutor que queda fuera de la imagen. El entorno es

visible pero aporta poca información. El vaso, que podría hacer disponibles no pocas inferencias, tiene aquí un uso casi ejemplarmente funcional, estando poco o nada tematizado. La ropa, igualmente, tampoco tiene valor ostensivo y el cuerpo, apenas visible —una manga subida casi hasta el codo, un camisa blanca, poco llamativa, abierta pero no escotada a la altura del pecho— está simplemente tal, sin acoger significados particulares. Todo parece dispuesto para *debilitar* cualquier inferencia. El único elemento claramente ostensivo es el rostro, franco, alegre, despejado.

Ahora bien, la elección de esta fotografía como imagen principal, precisamente en virtud de lo dicho, permite hacer una inferencia: la ausencia de ostensión o la escasez de marcadores inferenciales es voluntaria. Del mismo modo que en la conversación el silencio es, por omisión, también significativo, y puede acoger con ello un valor inferencial notable, la opacidad ostensiva de esta imagen también es ostensiva. No lo son sus elementos, pero sí la imagen en cuanto tal, en su gesto de permanecer en el umbral de la inferencia, sin atreverse a cruzarlo, colindante con la pureza denotativa de la foto del DNI o del currículum, fotografías que solo *identifican*. Tal es, probablemente, la fuerza ilocutiva de la imagen: no mostrar intenciones específicas, sino, simplemente, dejarse ver, hacerse disponible como interlocutora. Por esto mismo, la señal tampoco carga identidad de género alguno: no hay indicador inferencial que señale la belleza femenina (1) tal y como se ha construido tradicionalmente, no lleva maquillaje, no mira al eventual receptor, no resalta ninguna zona erógena de su cuerpo ni adopta una posición típicamente femenina —el cruce de piernas, de serlo, solo se le supone—. Habilita, conscientemente o no, una belleza fuera de la pauta androcéntrica. No hay, asimismo, ni ostensión erótica (2) ni voluntad de corporeidad (3), por las mismas razones apuntadas para el primer rasgo. No hay, asimismo, elementos que permitan inferir pasividad (4) o maternidad (5). Así pues, la relación que establece con el receptor es débil, indirecta y muy poco apelativa, afín a la notificación o al mero aviso. No es de oferta, y mucho menos de petición, es, en todo caso, de presentación o de apertura. Se muestra, simplemente, que se está disponible. Esta definición casi negativa que se ha hecho hasta aquí, ausencia de ostensión y de marcadores inferenciales, es fundamental. Por un lado, demuestra que es muy difícil no comunicar, y que incluso una opacidad calculada es, por su gesto carencial, muy significativa. Por otro lado y ante todo, porque significa fuera del código androcéntrico que suele guiar la ostensión y la inferencia, sancionando muchas y privilegiando pocas —las dos primeras imágenes—, pero también porque significa, demasiadas veces, por omisión, demostrando con ello con qué fuerza, en demasiadas ocasiones, la distinción binaria de género y la prescripción vital a ella asociada forma parte de nuestro andamiaje perceptual.

5. CONCLUSIONES

El primer objetivo del trabajo es describir cómo se articula el proceso ostensivo-inferencial en *Tinder* a la hora de ofrecer y procesar identidades de género. Para ello, era

necesario demostrar antes que toda imagen intencional es altamente ostensiva. A propósito de ello se ha ido desarrollando a lo largo del trabajo un conjunto de supuestos teóricos y de herramientas descriptivas para probarlo, para dar justificación y alcance operativo a la intuición más o menos general de que las imágenes, efectivamente, significan sin el auxilio del texto. Se ha razonado que fuera de todo código el significado icónico es no convencional, que dado el hecho de que impone la significación en bloque y sin una pauta clara de desciframiento, suele presentar una alta ostensión significativa y una alta indeterminación inferencial. Se ha añadido también que, esto supuesto, podían efectivamente tener los mismos rasgos que Grice consignó a las implicaturas conversacionales no convencionales. Así definidas, se ha defendido la posibilidad de connotar imágenes y de distinguir en ellas varios niveles de significación: la explicatura y la implicatura icónica, restituyendo a la imagen la densidad semiótica propia del código. Postulada la posibilidad de ambos niveles, de ubicar grados intencionales en uno u otro y de recuperar intenciones a través del proceso ostensivo-inferencial, se ha justificado asimismo que las señales icónicas tienen también fuerza ilocutiva. Todo lo dicho, después de ser desarrollado teóricamente, se ha aplicado al análisis de tres fotografías como señales icónicas no convencionales. Con ello, se ha hecho patente la compleja significación de las imágenes fuera del código y, crucialmente, la posibilidad de que haya comunicación exclusivamente a partir de ellas.

Armada teóricamente la posibilidad de comunicación entre señales icónicas no convencionales sin apoyo alguno del código, se ha descrito cómo, ante intercambios comunicativos tan débiles, el proceso ostensivo-inferencial permite restituir la intención del emisor e intentar recuperar la información intencional. Particularmente, se ha puesto el operatorio teórico previo al servicio de la explicación del ofrecimiento y procesamiento de identidades de género. Debido a esto, se ha visto la alta afinidad funcional entre lo icónico y la ostensión a la hora de transmitirlos: la última, porque permite mostrar sin afirmar, porque hace mucho más fácil la revocabilidad o la modificación; lo primero, porque subraya la condición corporal del género. El género es performativo (Butler, 2004: 1), se hace constantemente y significa por repetición. Por lo tanto, también, es recursivo: va aplicándose, siempre, al resultado de sí mismo. De esto último se deriva, a su vez, que es cancelable. Como se ha visto en el análisis de la tercera imagen, hay modos de significar fuera del género binario.

El tercer objetivo es intentar describir en qué medida el proceso ostensivo-inferencial afecta las posibilidades que ofrece *Tinder* para seguir representando identidades y sujetos hegemónicos. Como se sugiere al final del apartado dos de este artículo, la ostensión icónica actúa de contrapeso a la voluntad expresa de *Tinder* de acomodarse y perpetuar el binarismo de género de raíz androcéntrica. Algunos de los criterios en los que se basa el sistema de puntuación Elo de la aplicación son decididamente patriarcales (Duportail, 2019: 13), como favorecer los *match* entre perfiles de chicas jóvenes y hombres adultos o asignar más puntuación a los perfiles con imágenes de cuerpo entero. Frente a ello, la significación por ostensión otorga al contenido inferencial la flexibilidad discursiva de lo

que se muestra sin llegar a afirmarse, permitiendo tanto una ratificación de género vehemente como su negación o vacío. Aunque el algoritmo es decisivo, la ostensión, junto con la significación en bloque propia de la imagen y el privilegio de esta sobre el texto, actúan como posibles mecanismos de compensación contra-hegemónicos dentro de la aplicación.

Por último, había también el objetivo subsidiario de intentar describir la contribución que los sesgos cognitivos hacían en el proceso ostensivo-inferencial respecto a las identidades de género. Tal objetivo no ha podido cumplirse, sobre todo, por falta de herramientas —no se ha encontrado una metodología capaz de dar cuenta de ellos competentemente en el propio proceso perceptual y cognitivo; menos todavía que estuviera relacionada con el proceso ostensivo-inferencial—. Se mantienen en el marco teórico y se alude a ellos aquí, sin embargo, por un íntimo convencimiento: dada la velocidad con que la gente desliza los perfiles de los usuarios y la velocidad, en general, multitarea e hiperestimulada propia de la comunicación virtual, no tengo ninguna duda de que muchos sesgos cognitivos intervienen a la hora de decidir qué perfiles reciben un *like* y cuáles no. Queda, simplemente, como un apunte o una invitación para un trabajo posterior.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, M. H. Y MELO, S. (2006). “Del caos a la creatividad: chat entre lingüistas y didactas”. *Estudio de Lingüística del Español (ELiEs)* 24, s. p. Disponible en línea: <http://elies.rediris.es/elies24/araujo.htm> [10/10/2023].
- ARDENGHUI DUTRA, F. Y ORELLANA, C. (2017). “Selfies no *Tinder*: masculinidades hegemónicas como performance”. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación* 135, 143-158. Disponible en línea: <https://www.redalyc.org/journal/160/16057381010/html/> [11/10/2023].
- AUSTIN, J.L. (1962). *How to do Things with Words*. Cambridge: Harvard University Press.
- BARTHES, R. (1961). “Le message photographique”. *Communications* 1.1, 127-138.
- ____ (1964). “Rhétorique de l’image”. *Communications* 4.1, 40-51.
- ____ (1986). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- ____ (2009). *El placer del texto*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- ____ (2012). *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- BUTLER, J. (1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- ____ (2004). *Undoing Gender*. New York: Routledge.
- CALSAMIGLIA, H. Y TUSÓN, A. (1999). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.
- CARABÍ, A. Y SEGARRA, M. (2000). *Nuevas masculinidades*. Barcelona: Icaria.

- CARSTON, R. (2002). *Thoughts and Utterances. The Pragmatics of Explicit Communication*. Oxford: Blackwell.
- DRETSKE, F. (1988). *Explaining Behavior*. Cambridge: MIT Press.
- DUPORTAIL, J. (2019). *L'Amour sous algorithme*. Paris: Goutte d'Or.
- ECO, U. (1975). *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- ESCANDELL, M. V. (2014). *La comunicación. Lengua, cognición y sociedad*. Madrid: Akal.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, D.; CALVO GONZÁLEZ, S.; RODRÍGUEZ PÉREZ, S. Y RODRÍGUEZ MENÉNDEZ, C. (2018). “¡Tienes un Match! Autorrepresentaciones y rasgos comunicativos de las interacciones de jóvenes en Tinder”. *Revista Mediterránea de Comunicación* 9.2, 173-187. Disponible en línea: <https://www.mediterranea-comunicacion.org/article/view/2018-v9-n2-tienes-un-match-autorrepresentaciones-y-rasgos-comuni> [11/10/2023].
- GRICE, P. (1975). “Logic and Conversation”. En *Speech Acts [Syntax and Semantics 3]*, P. Cole y J. Morgan (eds.), 41-58. New York: Academic Press.
- ____ (1982). “Meaning Revisited”. En *Mutual Knowledge*, N. V. Smith (ed.), 223-243. New York: Academic Press.
- KAHNEMAN, D. Y TVERSKY, A. (1996). “On the Reality of Cognitive Illusions”. *Psychological Review* 103.3, 582-591. Disponible en línea: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/8759048/> [11/10/2023].
- KREES, G. R. Y VAN LEEUWEN, T. (2006). *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London: Routledge.
- LEVINSON, S. (2000). *Presumptive Meanings: The Theory of Generalized Conversational Implicature*. Cambridge: MIT Press.
- RIBAS, M. Y TODOLÍ, J. (2008). “La metáfora de la mujer objeto y su reiteración en la publicidad”. *Discurso & Sociedad* 2(1), 153-169.
- SEARLE, J. (1975). “A taxonomy of illocutionary acts”. En *Language, Mind and Knowledge*, K. Gunderson (ed.), 344-369. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- SOLLERS, P. (2013). *Ensayos sobre literatura y arte*. Buenos aires: El Cuenco De Plata.
- SPERBER, D. & WILSON, D. (1986). *Communication and Cognition*. Oxford: Oxford University Press.
- ____ (2012). *Meaning and Relevance*. Cambridge: Cambridge University 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: 31/01/2023

Fecha de aceptación: 11/10/2023

**SIGNIFICACIÓN Y SUBJETIVACIÓN FEMENINA:
HÁBITOS DEL CUERPO, EDUCACIÓN DE GÉNERO Y BIOPODER
EN *LAS NIÑAS* (PILAR PALOMERO, 2020)¹**

SIGNIFICATION AND FEMALE SUBJECTIVATION: BODY HABITS, GENDER
EDUCATION AND BIOPOWER IN *LAS NIÑAS* (PILAR PALOMERO, 2020)

Silvia GUILLAMÓN CARRASCO

Universitat de València
silvia.guillamon@uv.es

Jorge BELMONTE AROCHA

Universitat de València
jorge.belmonte@uv.es

Resumen: Este artículo estudia la representación de la construcción del género en la película de Palomero analizando el proceso de subjetivación femenina de la protagonista. Para ello, partimos de la reflexión en torno a tres nociones que aglutinan las líneas de fuerza del filme: hábito —Peirce—, biopoder —Foucault— y experiencia encarnada —De Lauretis—. Desde esta perspectiva se analiza la forma en que la educación católica y segregada se articula mediante la representación de la subjetivación femenina como una experiencia encarnada, atravesada por procesos inferenciales de significación y prácticas disciplinarias. Las conclusiones del análisis establecen que, tanto a nivel narrativo como de la representación, este proceso se conforma a partir de elementos estructurales asociados al género cinematográfico del *coming-of-age* y aspectos formales propios de la visualidad háptica. En definitiva, la película plantea una representación de la educación del género enfatizando los aspectos micropolíticos y cotidianos en la construcción subjetiva de la protagonista.

Palabras clave: *Las niñas*. Pilar Palomero. Hábito. Biopoder. Feminidad. Representación de la educación.

Abstract: This article studies the representation of gender construction in Palomero's film analysing the female subjectivation process of the main character. To do so, we start by reflecting on three notions that bring together the lines of force of the film: habit —Peirce—, biopower —Foucault— and embodied experience —De Lauretis—. From this perspective, we analyse the way in which the Catholic and segregated education is

¹ Esta investigación se ha realizado en el marco de los proyectos I+D “Representaciones de género en el cine español del siglo XXI. Imaginario filmico y discursos sociales” (GV/2021/086), financiado por la Generalitat Valenciana, y “Tecnologías de género en la cultura audiovisual española del nuevo milenio” (PID2022-138974NA-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

articulated through the representation of female subjectivation as an embodied experience, traversed by inferential processes of signification and disciplinary practices. The conclusions of the analysis establish that, both at the narrative and representational levels, this process is shaped by structural elements associated with the coming-of-age film genre and formal aspects of haptic visuality. In short, the film offers a representation of gender education emphasising the micro-political and everyday aspects in the subjective construction of the female lead.

Keywords: *Las niñas*. Pilar Palomero. Habit. Biopower. Femininity. Representation of education.

1. INTRODUCCIÓN

La película *Las niñas* de Pilar Palomero, estrenada en 2020, proporciona un retrato de la educación femenina en la España de principios de los años noventa, un contexto sociohistórico que aparece representado por discursos tensionales entre la educación católica y segregada por géneros —como un reaccionario legado del franquismo— y la apertura de la sociedad a una nueva época democrática, cimentada ya en el discurso sobre la igualdad de género y la coeducación. El argumento centra el relato en el personaje protagonista de Celia, una niña de once años que vive en Zaragoza en cuya experiencia vital se entrecruzan la relación con su madre, las relaciones con las otras niñas y el sometimiento a las prácticas disciplinarias de educación y subjetivación femenina propias de un colegio religioso de monjas². Un proceso de experiencia encarnada que implica un aprendizaje atravesado por relaciones de poder y prácticas disciplinarias ante las que ejercerá sus propias prácticas de resistencia como parte de su desarrollo personal.

Para acometer una investigación de estas características, que se propone estudiar la manera en que la enunciación filmica consigue plasmar procesos subjetivos que se articulan a través del cuerpo, se hace preciso atender a los elementos conceptuales que consideramos aglutinan las líneas de fuerza del filme: la noción de hábito, poder y experiencia encarnada. En este sentido, a lo largo del texto estudiaremos cómo estos conceptos se articulan respectivamente en las obras de Peirce, Foucault y De Lauretis destacando sus conexiones y fundamentando su aplicación en el análisis filmico.

Revisaremos, en primera instancia, la relación entre la investigación semiótica en torno a los procesos de significación y su vinculación con el planteamiento foucaultiano acerca del poder. Partiendo de dos regímenes de pensamiento distintos, nos proponemos defender, como han señalado diversos autores (Cardoso, 2016; De Lauretis, 1994, 2008; Garnar, 2006), la pertinencia de la conexión entre el pensamiento de Peirce y Foucault, reconociendo la importancia de establecer vínculos entre la reflexión en torno a los signos

² Todas estas relaciones de Celia se ven condicionadas por el hecho significativo de ser hija de madre soltera. Como ha señalado Feenstra (2022), la madre de Celia es rechazada por su familia por haber tenido una hija sin estar casada, y las niñas —excepto por dos de sus amigas: Cristina y Brisa— tratan a Celia como si fuera huérfana.

y las teorías que se ocupan del sujeto. En este sentido, a lo largo del texto planteamos cómo la reflexión semiótica requiere de una formulación explícita que atienda a la problemática del poder y su impacto en la formación de los procesos subjetivos.

Un análisis que se propone trabajar la cuestión de género precisa de un abordaje específico en torno a los procesos discursivos y subjetivos de construcción de la feminidad. Para ello, nos serviremos de la noción de experiencia, planteada por Teresa de Lauretis (1992) a partir de su relectura de Peirce, para ahondar en la cuestión del sujeto femenino, producto de un complejo proceso de representaciones e identificaciones. Desde este punto de partida analizaremos la formulación filmica de la educación del género como un proceso de subjetivación encarnado y específico, caracterizado por la expresión compleja y ubicua de discursos variados y de prácticas situadas que se producen sobre el cuerpo femenino.

La hipótesis de la que partimos considera que la representación de la educación de género en la obra de Palomero viene articulada a partir de una puesta en escena en la que se subraya el proceso de subjetivación femenina como experiencia encarnada. Dicho proceso aparece conformado a partir de elementos narrativos estructurales asociados al género cinematográfico del *coming-of-age* —un género que aborda la transición de la etapa infantil a la adultez— y aspectos formales propios de la visualidad háptica, un modo de representación que enfatiza el carácter sensorial de la imagen, como veremos más adelante. A lo largo del texto analizamos cómo una forma específica del biopoder, la educación católica, segregada y represora —eco del régimen dictatorial— se articula a partir de la representación de la subjetivación femenina como una experiencia encarnada, una posición socio-sexual específica que implica un aprendizaje atravesado tanto por procesos inferenciales de significación como por prácticas disciplinarias que se realizan a través del cuerpo. Se defiende, así, que la película elabora una representación de la educación del género enfatizando la importancia de aspectos micropolíticos y del mundo cotidiano en la construcción subjetiva de la protagonista. Con el énfasis puesto en el proceso de transformación asociado al *coming-of-age*, se articula la problemática del poder a través de un modo de representación que pone de relieve la expresión multisensorial y lo háptico como estrategias visuales desde las que abordar una noción de una experiencia corpórea vinculada con el hábito y la disciplina.

2. CUERPO, GÉNERO, PODER: DEL HÁBITO A LA EXPERIENCIA ENCARNADA

2.1. La noción de hábito en Peirce

Como ha indicado Shapiro (1973), el hábito en Peirce hace referencia a una gran variedad de elementos —creencias, principios lógicos, disposiciones, instintos—, reuniendo bajo un mismo concepto aspectos que estarían aludiendo, conjuntamente, a lo corporal y lo mental, a lo racional y lo irracional. El hábito constituye un concepto

genérico³ que alude explícitamente a la relación que establece el ser humano con el mundo de los signos, con las representaciones que configuran el significado de nuestras sensaciones, percepciones e ideas. Supondría, en este sentido, un concepto fundamental bajo el que pensar y analizar la conexión entre el pensamiento y la acción: “Thought employs rules or concepts and by subsuming thought under habit, Peirce stresses that these are active rules; to think of something I must be prepared to do a variety of things with it” (Shapiro, 1973: 26).

La concepción del hábito en Peirce deja patente que nuestro conocimiento del mundo se encuentra estrechamente asociado a procesos cognitivos encarnados, en tanto que se concibe como algo que no es puramente mental sino también físico, que requiere de una compleja conexión entre mente y cuerpo, entre pensamiento y acción. Incluso cuando el filósofo pragmático no planteó explícitamente una teorización sobre cuerpo y semiosis, como puntualiza Violi (2008: 245), se hace evidente en su obra el papel que juega el cuerpo en los procesos semióticos:

Peirce does not conceive the mind as something qualitatively different from the body or others forms of matter [...] In this way body, mind and the world are not only connected, but fundamentally interdependent of one another in an endless process of sense making which reminds us of the dynamics of self-organizing systems in an ongoing developmental relationship between organism and environment.

No en vano, la concepción tricotómica del interpretante que Peirce plantea transita esa materialidad: el primer efecto del signo —el interpretante afectivo— involucra la emoción, la afectación del cuerpo sin todavía reflexión. El interpretante energético —de naturaleza física o mental—, referido al esfuerzo muscular, se ve plasmado en una acción concreta y específica en el sujeto. El interpretante lógico, el interpretante último producido por el signo, se concreta en el efecto de significado que produce la semiosis, en el hábito de atribuir a un signo concreto un determinado significado en un contexto específico con el que estamos familiarizados. Un resultado, como puntualiza De Lauretis (1992)⁴, que no es lógico en el sentido de un razonamiento intelectual de tipo deductivo sino en tanto otorga sentido a la emoción y al esfuerzo muscular/mental precedentes “al proporcionar una representación conceptual de ese esfuerzo. Tal representación está implícita en la idea de hábito como ‘tendencia a la acción’ y en la solidaridad de hábitos y creencias” (De Lauretis, 1992: 275). En este sentido, si bien el proceso de semiosis es

³ Un concepto diferente al hábito de Peirce —aunque podría relacionarse con éste— es el *habitus* propuesto por Bourdieu que, como señala Ema López (2009) tendría un enfoque menos semiótico y más sociológico y determinista.

⁴ De Lauretis ofrece un ejemplo sintomático de esa afectación del cuerpo involucrada en el proceso de interpretación del signo a partir de un pasaje narrado por Virginia Woolf al principio de *Una habitación propia*, en el que la escritora describe, con gran ironía, cómo un bedel de la Universidad de Oxbridge interceptaba su paso hacia el campus de la Universidad —espacio permitido solo a los profesores y estudiantes, no a las mujeres—.

potencialmente ilimitado en Peirce, se encuentra condicionado en la práctica por la fuerza de la costumbre, por la tendencia al hábito que guía nuestra interpretación de los signos.

Surge en esta tesitura la estrecha relación entre el hábito y la formación del sujeto. En la medida en que el poder opera a través de signos, estructurando el marco de las posibles significaciones, y el hábito se encuentra conceptualmente asociado a la creencia y a las normas, a las reglas para movilizar la acción del sujeto, podemos entender que existe una lógica, en la argumentación de Peirce, que apunta a los efectos íntimos de poder derivados de la fuerza estructurante de los signos: “[belief] involves the stablishment in our nature of a rule of action, or, say for short, a habit” (Peirce, 1994: 1827). Tal como ha señalado Garnar (2006), en este punto la relación entre hábito y poder se estrecha, en la medida en que son precisamente los hábitos los que conectan al sujeto con el mundo y hacen que éste pueda funcionar correctamente:

Power is about structuring habits. Power encourages or discourages certain habits. Power acts through the development and transformation of habits. By inciting, seducing, encouraging, discouraging, prohibiting, or mandating habits, one subject creates the field of possible actions in another (2006: 352).

2.2. Semiosis y relaciones de poder

Aun cuando Peirce no planteó, al menos explícitamente, una teoría sobre el poder, Garnar (2006) reconoce la apertura intelectual de una reflexión que parece anticipar, en cierta medida y mucho antes de su irrupción, algunos de los presupuestos del post-estructuralismo —el cuestionamiento de las oposiciones binarias en su concepción del signo da buena cuenta de ello—, como ha puesto de manifiesto Vitale (2020).

Aunque la noción de hábito como fuerza estructurante pudiera parecer lejana a la sofisticada noción de poder articulada en la obra de Foucault, la concepción del signo peirciano, como veremos a continuación, permite articular una noción de poder que subraya su capacidad productiva y relacional, lo que resulta característico del planteamiento foucaultiano. Para el filósofo francés, el poder es acción y ejercicio y no puede identificarse con una estructura inamovible o infranqueable:

El poder existe solamente cuando se pone en acción [...] Es una estructura total de acciones dispuestas para producir posibles acciones: incita, induce, seduce, facilita o dificulta: en un extremo, constriñe o inhibe absolutamente; sin embargo, es siempre una forma de actuar sobre la acción del sujeto (Foucault, 2001: 253).

Desde esta perspectiva, el poder no es únicamente coercitivo, así como tampoco actúa unilateralmente sobre el sujeto como el efecto de la dominación. Más allá de esto, el poder conforma al propio sujeto y, en este sentido, no puede ser visto únicamente como prohibitivo o coercitivo, pues si su única función fuera la represión sería muy débil, no tendría apenas capacidad para atravesar los cuerpos e inscribirse en nuestra forma de comportamiento. Por otra parte, el poder se distribuye microfísicamente, no se ejerce

desde un único lugar —de arriba abajo o desde el centro a la periferia— sino que se practica desde innumerables puntos, aunque esto no implica que su distribución sea equitativa. Por eso es importante subrayar que las relaciones de poder en Foucault no son unidireccionales. Afirmar que no se posee el poder sino que se ejerce implica que éste no pertenece a nadie en concreto, sino que se desplaza de un espacio a otro y se transforma. En la medida en que el poder no es una posesión sino un ejercicio y en la medida en que funciona de un modo relacional, la posibilidad de resistirse a él siempre está presente (Foucault, 1992).

Las relaciones de poder implican no solo dominación, formación del sujeto, acción sobre acciones, sino también resistencia y subversión. Paradójicamente, Foucault concibe la resistencia como un efecto mismo del poder al que se desafía. Como ha puntualizado Butler (1997), el poder no consiste solo o especialmente en la repetición de normas o exigencias interpeladoras sino que es productivo, formativo y también conflictivo, no se agota en el mandato porque no anula la capacidad de respuesta del sujeto dominado. En este sentido, el propio mecanismo del poder es el que posibilita la capacidad de resistencia del sujeto:

[...] mediante sus resignificaciones la misma ley se transmuta en algo que se opone a sus propósitos originales y los desborda. En este sentido, para Foucault, el discurso disciplinario no constituye unilateralmente al sujeto o, si lo hace, constituye *simultáneamente* la condición para su deconstitución (Butler, 1997: 112).

Aunque Foucault (2001) se muestra partidario de distinguir entre las relaciones de poder y las relaciones de comunicación, basadas en la transmisión de información a través de un sistema de signos, reconoce también que la producción signica puede tener efectos de poder. Si bien las relaciones de poder poseen, según el autor, una naturaleza específica y pueden o no ser ejercidas a través de los sistemas de comunicación, ambos dominios —el del poder y la comunicación— no funcionan de forma aislada sino que van normalmente unidos y se apoyan mutuamente: “Las relaciones de comunicación implican actividades terminadas —aun si sólo se trata de la correcta puesta en funcionamiento de los elementos de significado— y, en virtud de la modificación del campo de información entre partes, producen efectos de poder” (Foucault, 2001: 251).

Si bien el poder no es algo fijo y estable en la obra de Foucault tampoco parece serlo en la reflexión de Peirce sobre la producción signica y la noción de hábito. En este sentido, si la semiótica de Peirce, en la lectura ofrecida por Garnar (2006), permite articular un diálogo con la teoría del poder de Foucault es precisamente por el carácter particularmente elaborado que el filósofo pragmatista ofrece en torno a la noción de signo y el proceso potencialmente ilimitado de la semiosis. Peirce propone que estamos atrapados en la acción del signo, que cada pensamiento que tenemos es un signo que remite a otro signo y así indefinidamente. En esta concepción, la significación surge de ese proceso semiótico, de la relación que los signos establecen entre sí unos con otros. Y en ese mismo proceso los signos se encuentran intrínsecamente abiertos a nuevas interpretaciones: “A

sign is objectively vague, in so far, as leaving its interpretation more or less indeterminate, it reserves for some other possible sign or experience the function of completing the determination” (Peirce, 1994: 1.857).

De esta forma, entendido el significado como acción, tanto el sujeto como el signo pueden ser transformados en el acto de interpretación. Así, si el hábito juega un papel fundamental en nuestra subjetivación no menos cierto es que ese proceso implica no solo la internalización de los signos previamente establecidos sino también la posibilidad del cambio, algo que se revela intrínseco al funcionamiento de la realidad sgnica.

2.3. Femenidad y experiencia encarnada

En un texto ya clásico en el ámbito de los estudios filmicos, *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*, Teresa de Lauretis (1992) defendía la necesidad de abordar la reflexión en torno al sujeto femenino a partir de la noción de experiencia, lo que implicaba ahondar en un concepto que había sido pensado en los ámbitos tanto de la reflexión semiótica como de las teorías sobre el sujeto. En su texto la autora apuntaba cómo lo que se denomina el sujeto femenino es fruto de un complejo proceso de representación y auto-representación en el que el yo se define y se percibe como mujer. El proceso por el cual un individuo se identifica a sí mismo como sujeto femenino implica un aprendizaje, una internalización de ciertos conocimientos, acciones, significados y razonamientos que se asumen como propios. Para la autora, ese conjunto de disposiciones, asociaciones, percepciones y expectativas constituyen la noción de experiencia, un trayecto inconcluso y en constante cambio, el efecto de la interacción entre el sujeto y la realidad: “Para cada persona, por tanto, la subjetividad es una construcción sin término, no un punto de partida o de llegada fijo desde donde uno interactúa con el mundo. Por el contrario, es al efecto de esa interacción a lo que yo llamo experiencia” (De Lauretis, 1992: 253).

El sujeto de la experiencia es un sujeto encarnado, su construcción se produce en el cuerpo y, en este sentido, se encuentra estrechamente ligado a la noción de hábito en Peirce⁵. En tanto se define como un proceso de subjetivación asociado a nuestra relación con el mundo de los signos, la experiencia se constituye a partir de los hábitos que atraviesan nuestra corporeidad o, dicho de otra forma, a partir de nuestra tendencia a actuar de una determinada manera. Como tendencia, señala Garnar (2006), el hábito guía nuestra conducta, establece una manera de pensar, pero se realiza irreflexivamente porque se ha formado por el efecto de los signos anteriores: “Habits are performed without thought, though thought is key for their development” (2006: 350). En la misma línea De Lauretis (1992) apunta que el hábito no es el resultado de un proceso puramente intelectual o mental sino que implica al cuerpo también en su dimensión inconsciente y, por tanto, somática. Es en el cuerpo donde se realiza el efecto de significado, en una

⁵ La consideración que hace Teresa de Lauretis del concepto de hábito en Peirce como argumento a favor de la importancia del cuerpo en la experiencia del sujeto está reconocida también en la literatura pedagógica (Threadgold, 2000).

negociación entre el mundo interno y externo, en ese complejo trayecto de representación y auto-representación que involucra al sujeto:

Al usar o recibir signos, producimos interpretaciones. Sus efectos de significado deben pasar a través de cada uno de nosotros, antes de poder producir un efecto o una acción sobre el mundo. El hábito de cada individuo como producción semiótica es tanto el resultado como la condición de la producción social de significado (1992: 282).

La semiosis entendida como un proceso ilimitado de producción sónica que no termina en el sujeto que recibe el signo sino que funciona de forma dialógica, en esa interacción continua entre los signos, nos proporciona el marco idóneo para entender, como señala De Lauretis, determinadas actividades que se despliegan habitualmente en la micro-política —como, por ejemplo, grupos de concienciación, formas alternativas de organización laboral, relaciones familiares o interpersonales—. Actividades que se producen en la interacción social y que provocan cambios en los hábitos del sujeto:

[...] no producen textos como tales, sino que al cambiar el “fundamento” de un signo dado (las condiciones de pertinencia del representamen en relación con el objeto) intervienen efectivamente sobre los códigos, tanto sobre los códigos de percepción como sobre los ideológicos. Lo que producen estas actividades, en palabras de Peirce, es un cambio de hábito (1992: 281).

En la reflexión de esta autora, la experiencia es un proceso inacabado a través del cual el sujeto se construye semiótica e históricamente, una compleja maraña de hábitos, resultado de la interacción entre el mundo interior y el exterior que proporciona al sujeto una identidad anclada en una realidad social pre-existente. De acuerdo con esto, el sujeto femenino queda definido como un tipo específico de sujeto de la experiencia, cuya constitución se encuentra vinculada con una cierta experiencia de la sexualidad. Dicho de otra forma, una posición socio-sexual construida a partir del cuerpo como el lugar donde se produce, se engendra y cristaliza el acto de significación.

3. LA REPRESENTACIÓN DE LA EXPERIENCIA FEMENINA Y LA EDUCACIÓN EN *LAS NIÑAS*

3.1. La recreación de un contexto tensional

La película *Las niñas*, de Pilar Palomero, proporciona un retrato intimista de la educación femenina en la España de principios de los años noventa⁶ a partir de una narración que se adentra en el subgénero del *coming-of-age*. El filme dibuja el inicio del

⁶ El filme está ambientado en el curso escolar 1992-1993. El año 1992 supone un punto de inflexión en la historia de la democracia española, como bien ha señalado Palacio Arranz, en tanto separa el periodo socialista de la postransición del momento en que España “entra a formar parte de la escena internacional adscribiéndose cultural y económicamente al occidente (neo-)liberal” (2020: 1).

tránsito de Celia a la etapa adulta a través de la representación cotidiana de su experiencia formativa en un colegio católico y segregado y de la experiencia vital con sus amigas, un grupo de iguales con quienes comparte los deseos, las inquietudes y las confianzas características del despertar sexual de esa etapa madurativa.

Como veremos a lo largo del análisis, la película evoca una época caracterizada por tensiones discursivas, donde la educación formal de las alumnas, que se muestra sexista y reaccionaria, contrasta con su experiencia fuera de las aulas, donde las vemos acudir a la discoteca, relacionarse con chicos y hablar de sexualidad en un contexto en el que la represión sexual de la anterior etapa histórica ha dejado paso a una nueva manera de entender la sexualidad, propia de la sociedad moderna y democrática.

Diversas investigaciones (Vilarós, 1998; Medina Domínguez, 2001; Gámez Fuentes, 2004 o Campillo Meseguer, 2014) han caracterizado el proceso de democratización en España, marcado por el discurso del consenso y la ruptura pactada, como un proceso tensional de continuas idas y venidas, donde la discontinuidad histórica se lee en relación con una continuidad respecto a la etapa anterior que se da en todos los ámbitos —político, social y cultural—. Esa prolongación institucional, política y simbólica de la dictadura en la democracia resulta una muestra evidente de la capacidad del Régimen de instalarse en la sociedad post-dictatorial. El legado de la dictadura se observa en instituciones como la monarquía o en acuerdos internacionales como el concordato con el Vaticano, que garantiza los privilegios de la Iglesia católica. Pero también en la herencia invisible que supone la prolongación de un tipo específico de subjetividad cimentado en la sumisión y la despolitización: “[...] ese tipo de subjetividad no desapareció con la muerte del general Franco, sino que ha pervivido tras la Constitución de 1978, lo que explicaría algunas limitaciones de la democracia española y algunas deficiencias de su cultura política” (Campillo Meseguer, 2014: 21).

Esa persistencia institucional y simbólica de la dictadura en la España democrática se observa claramente en las alianzas entre el neoconservadurismo y el neoliberalismo que caracterizan las últimas décadas del siglo XX, con procesos de privatización de la enseñanza que se han visto traducidos en la financiación pública de escuelas concertadas —cuya gestión, control y funcionamiento en la práctica es privado—.

La película retrata la manera en que esa permanencia de las estructuras de la dictadura atraviesa el sistema educativo. El filme nos sitúa históricamente en el curso escolar 1992-1993, en el que la LOGSE —Ley Orgánica de Ordenación General del Sistema Educativo— de 1990, que implicaba la primera reforma educativa de un gobierno democrático y socialista, ya se había aprobado. Sin embargo, la película subraya la falta de aplicación efectiva de esta nueva ley al nivel escolar de educación primaria que cursa la protagonista, un nivel educativo que, por los plazos del calendario de aplicación de la LOGSE, está regulado todavía por la anterior LGE —Ley General de Educación— de 1970, ley educativa vigente desde el franquismo. Como bien ha señalado Cabrera Montoya (2007: 151), la LGE vigente en esa época “sigue estando anclada en las rémoras ideológicas de la Dictadura”, con los fines de la educación que la ley plantea “inspirados

en el concepto cristiano de la vida y en la tradición y culturas patrias” y marcado explícitamente por el franquismo, como indica literalmente su texto, “de conformidad con lo establecido en los Principios del Movimiento Nacional” (2007: 151). Una ley que establecía aún la obligatoriedad de la enseñanza religiosa en todos los niveles educativos hasta la universidad y en la que se mantienen prácticas de enseñanza asociadas a la segregación de género.

La permanencia, en la España democrática, de los modelos de género cimentados en la educación franquista se revela como un signo de lo que Sánchez Recio (2004) ha identificado como la persistencia del franquismo más allá de la etapa dictatorial, definida como esa “presencia activa de instituciones, grupos, personas e intereses que, manteniendo planteamientos propios o afines a los del franquismo, encuentran protección o acomodo en las leyes que actualmente están en vigor” (2004: 101).

El contexto sociohistórico que retrata el filme alude a las tensiones entre el discurso católico —retrógrado, patriarcal y represor— y la apertura de la sociedad democrática. Cabe recordar que los nuevos discursos sobre la sexualidad se encuentran estrechamente relacionados con la eclosión de los movimientos sociales en la etapa transicional: el movimiento feminista —que abogaba por la libertad del aborto y la contracepción— y el movimiento de liberación sexual vinculado a las reivindicaciones del colectivo homosexual y lesbiano (Galván García, 2013). De este modo, como recuerdan Vázquez García y Moreno Mengíbar (1996), la preocupación del Estado, desde la etapa de la Transición, por introducir contenidos de educación sexual en la enseñanza primaria y secundaria se puede observar en los programas del Ministerio de Educación, publicados en 1981. En este mismo sentido irían las campañas para la prevención de embarazos no deseados y la prevención del VIH que se produjeron hacia finales de los ochenta y a lo largo de la década siguiente.

Así, la presencia de los nuevos discursos en torno a la sexualidad se aborda en el filme como marco en el que se desenvuelve la acción. En distintos momentos de la película podemos observar el cartel de la famosa campaña “Póntelo, pónselo”⁷ sobre la importancia de utilizar el preservativo para prevenir embarazos y enfermedades de transmisión sexual —Imágenes 1 y 2—. Frente a la verbalización del discurso doctrinario católico, la campaña puesta en marcha por el gobierno socialista aparece inserta como un elemento más del paisaje en el que se desenvuelven las jóvenes, un discurso que está presente en esa sociedad pero que, paradójicamente, resulta ajeno a la experiencia cotidiana de la protagonista con las monjas dentro la escuela así como a la relación que mantiene con su madre —caracterizada esta última por la incomunicación y la infantilización de la joven—.

⁷ La campaña “Póntelo, pónselo” realizada en 1990 por los Ministerios de Sanidad y Asuntos Sociales del gobierno socialista recibió ataques por parte de la Iglesia, fue recurrida por la CONCAPA —Confederación Nacional Católica de Familia y Alumnos— y anulada en 1993 por la Audiencia Nacional por considerar que fomentaba la promiscuidad en la juventud y la infancia.



Imágenes 1 y 2. *Las niñas* de Pilar Palomero

3.2. Biopoder, cuerpo y sexualidad

La película comienza con diferentes primeros planos de los rostros de unas niñas que simulan estar cantando. Una monja con semblante severo a la que vemos pasearse entre las filas de las jóvenes, distribuidas uniformemente en la clase, les ordena lo que deben hacer: poner las manos detrás del cuerpo y gesticular con la boca para aparentar que cantan de verdad. La represión de la voz de las alumnas, que transforma el sonido en un hálito de respiración ahogada, se ve subrayada por el poder ilocutivo del mandato de la maestra, dirigido a los cuerpos de las niñas, cuya docilidad se ve representada, de forma particular, en la respuesta resignada y silenciosa de Celia, la protagonista, que obedece pasivamente a las órdenes de la profesora, incluso a aquella que le prohíbe cantar cuando a las demás ya les está permitido —“Ahora vamos a cantar de verdad. Todas menos Desirée, Lucía, Cristina, Sara y Celia. Vosotras solo moved los labios” —.

Esta secuencia inicial conecta con la idea de Foucault de la disciplina como tecnología de poder para producir “cuerpos dóciles” (1998a: 139) y con su concepción del “biopoder disciplinario”, una forma de “anatomopolítica” ejercida sobre los cuerpos por instituciones como la escuela (Foucault 1998b: 168-169). Ese poder disciplinario escolar, representado en la película por las órdenes que reciben las niñas, los uniformes que visten y la distribución de sus cuerpos en el espacio, se ve cuestionado por una focalización narrativa que se sitúa en el lugar de los sujetos disciplinados, favoreciendo la identificación espectral con la posición subordinada que ocupan las alumnas en la relación jerárquica con la maestra. De esta manera, el sujeto espectador se solidariza con las niñas y establece con ellas un lazo afectivo desde el primer momento.

Esa comunidad afectiva, que nos acerca a la subjetividad y la experiencia de los personajes, aparece subrayada cuando la cámara, que hasta ese momento había seguido el movimiento de la maestra por las filas, se detiene y muestra, desde el espacio de las alumnas y con una cierta distancia, a la profesora al fondo del plano, en su propio espacio del aula tocando el piano. La inestabilidad de la cámara en mano se opone firmemente a la fijeza de la imagen, produciendo ligeros desencuadres que simbolizan el desequilibrio en la relación de poder.

La relación jerárquica entre la monja y las alumnas aparece simbolizada en esta breve secuencia en una dicotomía entre el espacio de la docente —un espacio de poder que se muestra infranqueable: no está permitido a las niñas ni a la cámara acercarse a él—, y el espacio de las discentes —que permanecen de pie en el lugar que les corresponde y al cual la maestra puede acceder cuando lo crea necesario—. En una posición superior a todas ellas y colgada de la pared del aula se sitúa la cruz como símbolo del catolicismo y del discurso doctrinario al que deben obediencia —Imagen 3—. Seguidamente, un plano nos devuelve la imagen de la clase: las alumnas uniformadas y con sus cuerpos colocados en correcta formación se disponen a cantar. Unos acordes de piano, y el coro aspira profundamente. Silencio. Un fundido a negro nos traslada al título del filme: *Las niñas*.

Frente a la movilidad de la cámara y la cercanía de los encuadres en los planos anteriores, la fijeza de la imagen y la composición más amplia del cuadro proporciona una expresión todavía más evidente de la educación disciplinaria —Imagen 4—. No olvidemos que, para Foucault, la disciplina anatomopolítica procede especialmente de la distribución física de los sujetos en el espacio, pues, cuando se le asigna a cada individuo su lugar, el cuerpo entra en un mecanismo de poder de vigilancia y control. En este sentido, la imagen de las alumnas en formación y la dicotomía espacial entre docente/discentes parece aludir a la reflexión foucaultiana sobre la relación entre el espacio y el poder disciplinario.



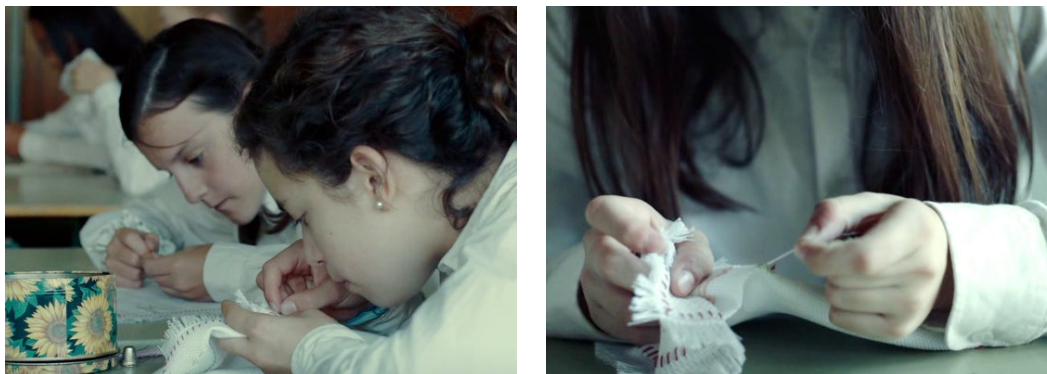
Imágenes 3 y 4. *Las niñas* de Pilar Palomero

El filme arranca, como hemos visto, con una breve secuencia en la que se representa la disciplina en un colegio religioso femenino. El propio título —*Las niñas*— alude explícitamente a ese espacio de educación segregada en el que estudian las alumnas, un espacio en el que se despliega una política de género profundamente patriarcal que se cimienta en la división sexual, la heteronormatividad y la relegación de la sexualidad al ámbito matrimonial.

En la película de Palomero se representa la tensión discursiva entre el modelo de género patriarcal y sexista, presente en la educación segregada del colegio religioso concertado, y la apertura hacia otros modelos sexuales, característicos de una sociedad moderna y democrática. Los nuevos discursos sobre la sexualidad se plasman visualmente

en la película fuera del ámbito educativo y familiar de las jóvenes. De esta manera, actúan como marco social más amplio del mundo en que se desenvuelven: en distintos momentos del filme aparecen referencias a las campañas contraceptivas —dirigidas especialmente a la población juvenil— puestas en marcha durante el gobierno socialista. Asimismo, observamos un contraste entre las secuencias centradas en la educación formal y familiar —atravesada por relaciones jerárquicas y desiguales— y aquellas en las que se representan las relaciones entre las jóvenes, caracterizadas por la expresión del despertar sexual propio de la etapa madurativa en la que se encuentran.

Como hemos señalado, la persistencia del modelo de género conservador aparece desplegado especialmente en el ámbito escolar. Tanto los discursos como las prácticas disciplinarias van dirigidas al cuerpo de las jóvenes, en esa búsqueda de convertir a las alumnas en cuerpos dóciles y productivos para el sistema socio-sexual heteronormativo que sustenta la sociedad capitalista. Resultan significativas, en este sentido, las secuencias en las que las alumnas reciben una clase de costura —una materia curricular característica de la educación femenina durante la etapa dictatorial— y una clase de doctrina católica, donde se defiende la circunscripción de las relaciones sexuales al matrimonio, la virginidad femenina y el papel subordinado de la mujer en su relación con el hombre. En ambas secuencias el discurso va directamente dirigido hacia el cuerpo de las chicas: por una parte, la costura, como una tarea vinculada con el rol tradicional femenino circunscrito al hogar, se revela como una actividad que las alumnas deben aprender para poder desempeñar correctamente su futuro papel como esposas y amas de casa —Imágenes 5 y 6—. Por otra parte, el discurso dirigido al cuerpo femenino sexuado que debe ser controlado, reprimido y limitado a su capacidad reproductiva en el ámbito matrimonial.



Imágenes 5 y 6. *Las niñas* de Pilar Palomero

3.3. El hábito y la experiencia encarnada

En *The Skin of the Film* Laura Marks (2000) acuñaba el concepto de “visualidad háptica” para referirse a la forma en que se representa la experiencia encarnada a través de la imagen audiovisual. La autora exploraba en su texto la manera en que la percepción

sensorial podía trabajarse a través de la materialidad fílmica para atender a otros sentidos que fueran más allá de la mirada. Desde esta perspectiva, la visualidad háptica se adentra en otras formas de representar la experiencia subjetiva, subrayando la diversidad de los sentidos humanos y, en este sentido, supone un cuestionamiento profundo de las convenciones y los códigos cinematográficos tradicionales, normalmente centrados en la omnipotencia de la mirada.

La visualidad háptica, cuya concepción entronca con la tradición crítica desarrollada previamente por la teoría fílmica feminista, supone una ruptura con la narración fílmica hegemónica, con el ocularcentrismo que privilegia la mirada voyerista, establece la separación sujeto-objeto y crea una jerarquía sensual, donde el espacio espectral se construye a partir del control de la mirada y la conversión del otro en objeto: “The critique of ocularcentrism has a considerable legacy among feminist theorists, who link vision to the distancing and to the objectification and control of self and others” (Marks, 2000: 133). Autoras como Barker (2009) o Sobchack (2004) también han analizado la capacidad que tiene la visualidad háptica para implicarnos emocionalmente y generar empatía. El impacto sensorial que se provoca a través del acercamiento de la cámara a los personajes o la incursión de planos de imágenes que visualizan el tacto, la caricia o el abrazo favorece una experiencia corporeizada que consigue ese acercamiento afectivo del espectador hacia los personajes.

Analizar la experiencia encarnada en *Las niñas* implica necesariamente prestar especial atención a la materialidad de la imagen, a la manera en que la película articula la expresión sensorial y subjetiva de la protagonista a partir de una forma que despliega los mecanismos retóricos propios de la visualidad háptica, revelando la capacidad del cine para representar el proceso de subjetivación como un proceso encarnado, algo que se produce fundamentalmente a través del cuerpo.

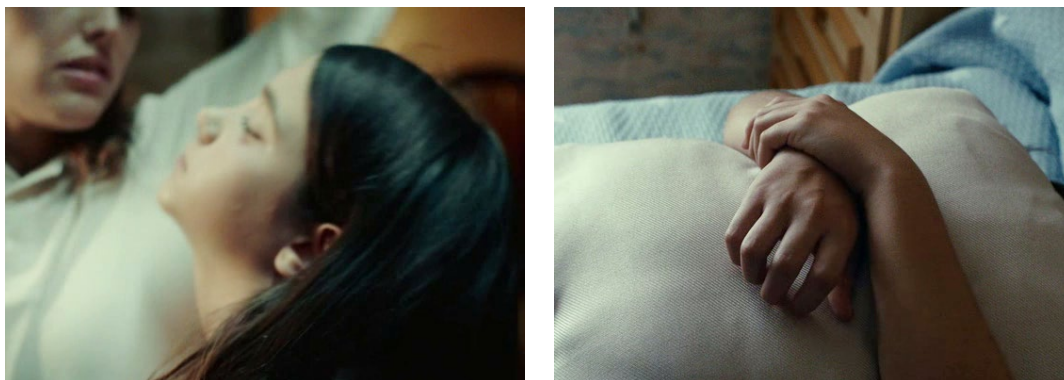
En este sentido, la experiencia de las jóvenes queda expresada visualmente a partir del uso reiterado de la cámara en mano, que favorece una cierta fluidez en la imagen fílmica y evoca la expresión corporal de los movimientos de sus cuerpos. En las distintas secuencias en las que se representa la complicidad del grupo cuando comparten experiencias cotidianas como escuchar música, ir a la discoteca o fumar, la cámara en mano se coloca junto a ellas, como una componente más.

Pero la presencia de lo háptico no se limita a la representación de las relaciones de amistad sino que se amplía a otro tipo de secuencias —como las que muestran la vida en el colegio o la relación de Celia con su madre—, favoreciendo una expresión más completa del proceso de subjetivación. En este sentido, en las secuencias anteriormente descritas que discurren en el centro escolar podemos observar cómo la cámara se acerca al espacio de las alumnas, ofreciéndonos primeros planos de sus rostros mientras reciben las instrucciones y la formación que les proporcionan las docentes —Imágenes 7 y 8—.

Imágenes 7 y 8. *Las niñas* de Pilar Palomero

A partir de esa proximidad física a los personajes la imagen fílmica expresa una determinada forma de experiencia que se produce a través del cuerpo. El sujeto espectral, en la visualidad háptica, es interpelado a disolver su subjetividad en la de los personajes. A partir de la presencia de imágenes sensoriales que permiten evocar las percepciones de los personajes, se procura una identificación más íntima, un acercamiento que permite articular esa experiencia subjetiva más allá de la racionalidad, poniendo de relieve el universo somático y sensorial vinculado al cuerpo. En este sentido, la representación de la experiencia subjetiva de Celia, puesta en marcha a partir de los recursos estilísticos asociados a la narración háptica —movimientos de cámara, desenfocos de la imagen, primeros planos, desencuadres o imágenes que aluden a la tactilidad— sugiere esa estrecha conexión que se da en el proceso de subjetivación entre cuerpo, mente y realidad, entre el mundo interior y el mundo exterior —Imágenes 9-12—. Así, el uso del desenfoco abunda en esa dimensión sensorial, aludiendo a procesos encarnados que van más allá de lo puramente racional. La imagen de Celia, ligeramente desenfocada, nos sumerge en ese estado experiencial de la protagonista, lo que favorece un acercamiento a su subjetividad, a sus sensaciones, a la manera en que percibe el mundo. Un proceso de aprendizaje y construcción signica en el que se cuestiona la clásica separación entre mente y cuerpo a través de la representación de esa sensorialidad que evocan las imágenes. En este sentido, podemos afirmar que la visualidad háptica proporciona el marco idóneo para explorar el proceso de subjetivación de Celia, estrechamente vinculado con la noción de hábito en Peirce.

Imágenes 9 y 10. *Las niñas* de Pilar Palomero

Imágenes 11 y 12. *Las niñas* de Pilar Palomero

El hábito, como hemos visto, alude a la relación que establece el ser humano con el mundo de los signos, con las representaciones que preceden al sujeto y que configuran el significado no solo de los conceptos o las ideas, sino también de las sensaciones y percepciones. En tanto es un proceso encarnado, no puede entenderse como algo puramente mental, sino que involucra al cuerpo en su dimensión inconsciente y somática.

En la película de Palomero la focalización en la materialidad fílmica permite representar esa experiencia encarnada que involucra el proceso de la semiosis. De esta forma, el énfasis en los elementos visuales asociados a un modo de representación que explora el mundo sensorial favorece una expresión centrada en los procesos perceptivos y propioceptivos implicados en la semiosis. Mediante esa presencia de lo háptico en el filme se consigue representar el proceso de aprendizaje de la protagonista como una experiencia holística compleja que no puede reducirse al plano estrictamente intelectual.

3.4. Cambio de hábito y *coming-of-age*

Tal como hemos indicado, el filme se sitúa en el género del *coming-of-age*, que explora la transición de la etapa infantil a la adultez (Selbo, 2015). De acuerdo con las convenciones del género cinematográfico, la película pone en escena cómo la formación de la identidad de Celia se construye a partir de la interacción social que se produce en los diferentes ámbitos donde la protagonista se desenvuelve: la escuela, la familia y las amigas, siendo este último el que va a permitirle adoptar una posición subjetiva con una cierta capacidad de agencia. Menéndez-Otero (2015) señala que el *coming-of-age* suele presentar la siguiente estructura narrativa: en primer lugar, se sitúa al personaje protagonista en un contexto familiar caracterizado por la ausencia de uno de los progenitores; en segundo lugar, se introduce un personaje externo en ese ambiente, lo que desencadena en una relación de amistad; finalmente y fruto de esa interacción, se produce la transición de la niñez hacia la adolescencia o el mundo adulto. Por su parte, Berghahn (2010) también ha destacado la importancia de los pares, junto con la familia, como uno

de los polos más importantes en el proceso de la formación de la identidad y la maduración en el género del *coming-of-age*.

Siguiendo esta estructura narrativa, en *Las niñas* la protagonista es presentada en el ambiente escolar y situada en un contexto familiar en el que el padre —del que no tenemos ningún tipo de información— se encuentra completamente ausente. El tránsito de Celia hacia la adolescencia aparece vinculado a la relación que entabla con Brisa⁸, una alumna nueva algo mayor que ella. Esta relación le inspira los primeros interrogantes en torno a los valores y creencias que antes asumía acríticamente. Así, en una de las primeras secuencias en las que aparecen las dos amigas estudiando juntas, Brisa le habla de los nuevos grupos de música, que Celia desconoce, y le graba una cinta para que la escuche en su casa. Seguidamente, la protagonista lee en voz alta una redacción que ha escrito sobre el pecado y el advenimiento de Jesucristo a la Tierra, frente a la que Brisa se muestra descreída y le contesta que ella no va a perder el tiempo con ese tipo de cosas.

Como bien ha señalado Moretti (2000) en su estudio sobre el *Bildungsroman*, antecedente literario del *coming-of-age*, en los relatos de transición la juventud actúa como un conglomerado simbólico de las incertidumbres y tensiones de todo un sistema cultural, convirtiendo el crecimiento del personaje protagonista en la convención narrativa que permite articular esa exploración de valores en conflicto. En relación con el *coming-of-age* de transición, el cambio subjetivo del personaje simboliza un cambio epocal. En el filme que nos compete, la transición de Celia hacia la adolescencia simboliza esas tensiones entre el pasado y el presente que se están produciendo en una sociedad en la que valores democráticos, liberales y progresistas conviven con instituciones sociales en las que se despliegan prácticas autoritarias y discursos retrógrados en torno a las relaciones de género. En este sentido, el mundo de Celia se compone de esos pequeños gestos cotidianos que configuran la construcción socio-sexual de la feminidad: desde los juegos infantiles en el patio⁹ —Imagen 13— hasta el discurso doctrinario de las monjas o las aparentemente insignificantes acciones cotidianas, como hacer la comida, coquetear frente al espejo o pintarse los labios a escondidas con las amigas —Imágenes 14-16—. Elementos que representan la tensión entre un modelo de feminidad vinculado con la austeridad y el recato y un modelo femenino más sexualizado.

⁸ El nombre dado a este personaje, Brisa, alude simbólicamente a los nuevos aires que su llegada a Zaragoza desde Barcelona le aportan a la protagonista.

⁹ En una de las primeras secuencias al principio del filme vemos a Celia con sus amigas jugando en el patio del colegio y cantando “Soy capitán”, una canción infantil que promueve modelos de género profundamente machistas en la que se ensalza la actividad y la promiscuidad masculina mientras que la mujer es representada como un elemento pasivo, un puro objeto de deseo que permanece en actitud de espera con la única ilusión de llegar a ser elegida como esposa por el sujeto masculino.

Imágenes 13 y 14. *Las niñas* de Pilar PalomeroImágenes 15 y 16. *Las niñas* de Pilar Palomero

Por otra parte, siguiendo la reflexión de Lotman (1977) sobre la estructura de la obra artística, Moretti (2000) señala que la composición más tradicional asociada al relato de maduración se encuentra atravesada por una narrativa fuertemente anclada en un principio de organización textual de orden clasificatorio. Este tipo de estructura narrativa está caracterizada por la clausura y la unicidad en la significación —el final es lo que determina el sentido del texto—. Frente a ella se sitúa un tipo de composición narrativa organizada sobre el principio de transformación, basada en una retórica más abierta en la cual el sentido se deriva de la apertura del relato, entendido como un proceso abierto a la significación.

Frente a la narrativa teleológica de los relatos de maduración más clásicos, donde el final del trayecto y la adquisición de una identidad clara, fruto del proceso formativo del personaje, son aspectos prioritarios, en *Las niñas* prevalece el proceso de transición. En este sentido, no encontramos hacia el final de la película una respuesta cerrada y contundente del tipo de sujeto femenino en el que se ha convertido Celia. Más bien, lo que se representa en la secuencia de cierre es que la feminidad es un proceso inconcluso, fruto de la interacción entre el yo y el mundo, producto de ese constante intercambio entre los hábitos y los cambios de hábito. Como señalaba De Lauretis (1992), la feminidad es fruto tanto de esa internalización de ideas, comportamientos y representaciones como de la capacidad del sujeto de construir y modificar los discursos, acciones y prácticas cotidianas también en el nivel de lo micropolítico.

Lo que se escenifica en la secuencia final de la película es lo que Peirce (1994) denomina un cambio de hábito, una modificación de la conducta del sujeto que involucra, en este caso, al cuerpo. La escena se inicia con unos planos que nos muestran al grupo de alumnas entre bastidores, abrazándose y hablando animadamente. La cámara en mano aparece situada entre las chicas, se mezcla y se confunde con ellas, como si fuera una participante más del coro. Este emplazamiento provoca una clara identificación con la experiencia de las jóvenes y un distanciamiento respecto al mundo de los adultos, representado en este caso por la autoridad de la monja, que interrumpe esos momentos de distensión indicándoles que deben salir a cantar, y por el público asistente, entre los que se encuentra la madre de Celia.

A diferencia de la secuencia inicial, en la que las voces de las chicas no se escuchaban, en esta secuencia final oímos claramente sus voces. Todas menos la de Celia, cuya voz fue silenciada desde los ensayos iniciales por orden de la monja. Vemos que la protagonista, por ello, gesticula resignada una y otra vez, abriendo y cerrando la boca como si cantara. En un momento dado Celia deja de mover la boca, mira a sus compañeras y empieza a cantar junto a ellas. Ahora escuchamos claramente su voz que, un poco más grave, destaca y contrasta con la de sus compañeras. Frente a la fuerza estructurante del hábito o el despliegue del poder disciplinario, en un gesto de desobediencia y a través del cuerpo de la protagonista —en este caso, de su voz, de sus cuerdas vocales—, se representa la expresión y afirmación del sujeto, su capacidad de resistencia y de agencia.

La representación de esa transición hacia la adolescencia, propia del género *coming-of-age*, coincide con ese cambio de hábito de la protagonista. Con este final la película sugiere que la emancipación de Celia, el abandono de la etapa infantil a través de ese recorrido vital hacia la adolescencia, estimulado por la relación con su amiga Brisa, empieza a partir de un gesto cotidiano como es el hecho de cantar en el coro. Un acto tímido de subversión de la autoridad, apenas perceptible, pero profundamente significativo. El que este acto de rebeldía esté vinculado con la música no es casual. A lo largo de la película la música, para las jóvenes, representa un espacio de libertad y expresión: en distintas secuencias escuchan canciones de Héroe del silencio —“Héroe de leyenda”, 1988—, Ximo Bayo —“Así me gusta a mí”, 1991— o Los niños del Brasil —“Viernes”, 1993, que será con la que más se identifiquen las jóvenes—, cantan en voz alta, bailan y se divierten.

Es la antesala de las subculturas juveniles de los noventa, donde la música deviene una de las manifestaciones culturales más potentes y relevantes en la construcción de identidad, lo que se deja patente en los títulos de crédito tras la escena de cierre, donde escuchamos la canción “El aborto de las gallinas” de Manolo Kabezabolo, del año 1995 —tres años más tarde del contexto que recrea la película—. Las canciones que aparecen a lo largo de la película contrastan con la inserción en los títulos de crédito de Manolo Kabezabolo. En efecto, los grupos aludidos, que se incluyen en la escena del rock, del pop y de la música máquina de los noventa, a pesar de representar, en cierta medida, la rebeldía de la juventud, no dejan de estar dentro del sistema de mercado de la industria

musical. Sin embargo, con la inserción de uno de los autores más radicales en la escena del punk español (Fouce Fernández, 2008), representativo de la cultura más subalterna, vinculada con movimientos alternativos, contraculturales y libertarios, el filme da un paso más, sugiriendo una posible conexión entre ese incipiente acto de rebeldía individual y la apertura hacia expresiones juveniles más políticas y disidentes.

4. CONCLUSIONES

En este artículo hemos defendido que la representación de la educación de género en la película de Pilar Palomero se plantea en estrecha relación con la concepción semiótica sobre el hábito y la reflexión foucaultiana acerca del poder, convergiendo finalmente en la noción de experiencia planteada por De Lauretis. A lo largo del texto hemos argumentado que el filme consigue representar esa experiencia que describe la autora a partir de los recursos formales propios de la visualidad háptica y la adscripción de la película al género del *coming-of-age*. De esta manera, aunando el relato de formación con un tipo de enunciación filmica centrada en la representación de la subjetividad —a través del uso reiterado del primer plano, los desenfoces o la cámara en mano— se consigue representar el proceso de subjetivación de la protagonista como una experiencia encarnada, como un tipo de aprendizaje que se produce en y a través del cuerpo.

Hemos partido de la noción de hábito que —derivada de la concepción triádica del signo y su potencialidad creadora (la semiosis ilimitada)— matiza la fuerza estructurante de los signos en su función de fijar significados y normas, subrayando la capacidad del sujeto en la producción sémica. Por su parte, la postura foucaultiana según la cual el poder es relacional cuestiona la idea de la estabilidad del poder, proyectando la posibilidad de agencia del sujeto. De ambas posturas se deriva la capacidad productiva del poder en la construcción del sujeto, pero también un cuestionamiento de la unidireccionalidad de las relaciones de poder y la estabilidad de los significados. En relación con estas consideraciones, y teniendo presente la conexión planteada entre Peirce y Foucault, la noción de experiencia en la obra de Teresa de Lauretis aborda la comprensión de los procesos discursivos asociados a la construcción de género, lo que nos permite comprender cómo se produce el proceso específico de la subjetivación femenina, entendida como una posición socio-sexual determinada, cultural e históricamente construida.

La hipótesis inicial apuntaba a la conexión en la película entre la educación de género y el proceso de subjetivación femenina, entendida ésta como un proceso encarnado, puramente experiencial, específico e histórico, que se encuentra atravesado por elementos sémicos y acciones concretas que afectan al cuerpo. Como hemos señalado, la representación de la educación aparece vinculada con la idea del disciplinamiento del cuerpo y la función del hábito en el proceso de subjetivación femenina. Las distintas secuencias que configuran la imagen del dispositivo escolar dan cuenta de ese proceso de regulación corporal: desde las sesiones de ensayo del coro hasta las clases de costura o de

doctrina católica. En todas ellas, lo que se representa es la experiencia encarnada de las jóvenes a partir del despliegue de elementos formales característicos de la visualidad háptica —reiteración del primer plano, uso de la cámara en mano, desenfoco de la imagen, etc.—, con la finalidad de ofrecer una expresión sensorial de los procesos perceptivos y cognitivos asociados a la introyección de género.

Al mismo tiempo, la articulación narrativa del *coming-of-age* de transformación permite establecer un paralelismo entre la transición madurativa de la protagonista y las reminiscencias de la transición histórica de la sociedad española. En este sentido, el principio de transformación sobre el que se asienta la organización narrativa del filme —que aboga por un final inconcluso que subraya el aspecto procesual de la formación identitaria de la protagonista— tiene su correlato en la representación de un contexto histórico que se presenta como bisagra entre el pasado y el presente. Un contexto bisagra que, alejado de las narrativas teleológicas en torno al proceso de democratización en España, enfatiza las contradicciones de esa sociedad de los años noventa, poniendo de relieve lo que se considera todavía un proceso inacabado en el que la prolongación institucional y simbólica de la dictadura —representada en la educación de género en el filme—, choca con la eclosión de los nuevos discursos en torno a la sexualidad y las políticas de género propias de las sociedades democráticas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARKER, J. M. (2009). *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- BERGHAHN, D. (2010). “Coming of Age in ‘the Hood’: The Diasporic Youth Film and Questions of Genre”. En *European Cinema in Motion: Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*, D. Berghahn & C. Sternberg (eds.), 235-255. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- BUTLER, J. (1997). *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Madrid: Cátedra.
- CABRERA MONTOYA, B. (2007). “Políticas educativas en clave histórica: la LOGSE de 1990 frente a la LGE de 1970”. *Témpora: Revista de Historia y Sociología de la Educación* 10, 147-181. Disponible en línea: https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/14548/TM_10_%282007%29_05.pdf?sequence [20/05/2022].
- CAMPILLO MESEGUER, A. (2014). “Prólogo”. En *Por la grandeza de la patria. La biopolítica en la España de Franco*, S. Cayuela Sánchez, 15-23. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- CARDOSO, H. R. (2016). “Peirce and Foucault on time and history: The tasks of (dis)continuity”. *History and Theory* 55.1, 25-38.
- DE LAURETIS, T. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra.

- ____ (1994). "Sexual Structuring and Habit Changes". En *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*, T. de Lauretis (ed.), 298-312. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- ____ (2008). "The Stubborn Drive: Foucault, Freud, Fanon". En *Freud's Drive. Psychoanalysis, Literature and Film*. T. de Lauretis (ed.), 39-57. London: Palgrave Macmillan.
- EMA LÓPEZ, J. (2009). "Cuerpo, (bio)política y vulnerabilidad". En *¿Dónde reside la acción? Agencia, constructivismo y psicología*, J. C. Loredó, T. Sánchez-Criado y D. López (eds.), 233-235. Madrid: UNED / Universidad de Murcia.
- FEENSTRA, P. (2022). "Voces fílmicas de Las niñas de Pilar Palomero: las bambalinas de la generación de 1992". *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos* 33, 27-39. Disponible en línea: <http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=991> [08/08/2022].
- FOUCAULT, M. (1992). *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones de La Piqueta.
- ____ (1998a). *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo XXI.
- ____ (1998b). *Historia de la sexualidad. Vol. I. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI.
- ____ (2001). "Post-scriptum de Michel Foucault. El sujeto y el poder". En *Michel Foucault. Más allá del estructuralismo y la hermenéutica*, H. L. Dreyfus y P. Rabinow (eds.), 241-259. Buenos Aires: Nueva Visión.
- FOUCE FERNÁNDEZ, G. (2008). "La música punk en la década de los 90". *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences* 20.4, 199-220. Disponible en línea: <https://www.theoria.eu/nomadas/20/guillermofouce.pdf> [10/09/2022].
- GALVÁN GARCÍA, V. (2013). "La influencia de Michel Foucault en los movimientos de liberación sexual durante la Transición Española". *ÉNDOXA* 31, 127-144. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/endoxa.31.2013.9369> [30/06/2022].
- GÁMEZ FUENTES, M. J. (2004). *Cinematografía. La madre en el cine y la literatura de la democracia*. Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- GARNAR, A. (2006). "Power, Action, Signs: Between Peirce and Foucault". *Transactions of the Charles S. Peirce Society* 42.3, 347-366.
- LOTMAN, I. (1977). *The Structure of the Artistic Text*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- MARKS, L. (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham / London: Duke University Press.
- MEDINA DOMÍNGUEZ, A. (2001). *Exorcismos de la memoria. Políticas y poéticas de la melancolía en la España de la transición*. Madrid: Ediciones Libertarias.
- MENÉNDEZ-OTERO, C. (2015). "Cowboys and Kings: The Coming of Age Film in 1990s Irish Cinema". *Cinej Cinema Journal* 5.1, 4-33. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5195/cinej.2015.123> [27/08/2022].
- MORETTI, F. (2000). *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*. London: Verso.

- PALACIO ARRANZ, M. (2020). “El año 1992. Una revisión crítica”. *Journal of Spanish Cultural Studies* 21, 1-20. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1080/14636204.2020.1727108> [25/08/2022].
- PEIRCE, C. S. (1994). *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, C. Harsthone, P. Weiss & A. W. Burks (eds.). Cambridge: Harvard University Press.
- SÁNCHEZ RECIO, G. (2004). “La persistencia del franquismo en la sociedad española actual”. En *Actas del IV Simposio de Historia Actual*, C. Navajas Zubeldía (ed.), 93-111. Logroño: Gobierno de La Rioja / Instituto de Estudios Riojanos.
- SELBO, J. (2015). “Coming-of-Age and Fish-Out-of-Water”. En *Film Genre for the Screenwriter*, J. Selbo (ed.), 289-300. New York: Routledge.
- SHAPIRO, G. (1973). “Habit and Meaning in Peirce’s Pragmatism”. *Transactions of the Charles S. Peirce Society* 9.1, 24-40. Disponible en línea: <https://scholarship.richmond.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1109&context=philosophy-faculty-publications> [25/06/2022].
- SOBCHACK, V. (2004). *Carnal Thoughts: Embodiment and the Moving Image Culture*. Berkeley and Los Angeles: University California Press.
- THREADGOLD, T. (2000). “La vida cotidiana en el mundo académico”. En *Feminismos y pedagogías en la vida cotidiana*, C. Luke (comp.), 259-287. Madrid: Morata.
- VÁZQUEZ GARCÍA, F. Y MORENO MENGÍBAR, A. (1996). “Genealogía de la educación sexual en España. De la pedagogía ilustrada a la crisis del estado del bienestar”. *Revista de Educación* 309, 67-94. Disponible en línea: <https://core.ac.uk/download/pdf/161351092.pdf> [24/05/2022].
- VIOLI, P. (2008). “Beyond the body: towards a full embodied semiosis”. En *Body, Language, and Mind. Volume 2: Sociocultural Situatedness*, R.M. Frank, R. Dirven, T. Ziemke y E. Bernárdez. (eds.), 53-76. New York: Mouton de Gruyter.
- VILARÓS, T. (1998). *El mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI.
- VITALE, A. (2020). *El estudio de los signos. Peirce y Saussure*. Buenos Aires: Eudeba.



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: 15/01/2023

Fecha de aceptación: 12/10/2023

EL CUERPO COMO SUJETO POLÍTICO EN LA DRAMATURGIA DE JAVIER LIÑERA

THE BODY AS POLITICAL SUBJECT IN THE PLAYS OF JAVIER LIÑERA

Markel HERNÁNDEZ PÉREZ

Universidad de Granada

markel@ugr.es

Resumen: El presente artículo pretende indagar en las tres últimas obras del dramaturgo Javier Liñera (Bilbao, 1975): *Barro rojo* (2015), *¿Qué fue de Ana García?* (2019) y *Antonia* (2021). En todas ellas se da una exploración de los límites de lo somático llevado a la performatividad, el discurso diegético trasciende en escénico, haciendo que el contar lleve a actuar; los tiempos se mezclan, el pasado afecta al presente, y la realidad y la ficción del relato se superponen en un mismo plano; sus protagonistas son cuerpos en la periferia del sistema social, atravesados por una violencia estructural que les arrebató su condición de ser sujetos libres. En definitiva, se trata de una muestra de un autor no tan conocido, con una clara conciencia de la dimensión espectacular del teatro.

Palabras clave: Javier Liñera. Teatro. Drama. Performance. Cuerpo. Política.

Abstract: The present article studies the last three plays of the playwright Javier Liñera (Bilbao, 1975): *Red mud* (2015), *What happened to Ana García?* (2019) and *Antonia* (2021). In all of them there is an exploration of the limits of the body turned into performativity, the narrative speech gets on the stage, the telling becomes acting; times get mixed, the past affects the present, and the reality and fiction of the story are overlapped; the main characters are bodies in the periphery of the social system, which have gone through a structural violence that takes away their freedom of being subjects. In short, this is a sample of a not so well-known author, with a clear awareness of the spectacular dimension of theatre.

Keywords: Javier Liñera. Theatre. Drama. Performance. Body. Politics.

1. INTRODUCCIÓN

Foucault constata que “el cuerpo es la superficie grabada de los acontecimientos [...] un volumen en constante desintegración” (1978: 148). De esta tesis extraemos dos conclusiones: por un lado, todo cuerpo refleja la realidad por la que ha pasado, hay

cicatrices físicas o emocionales que evidencian ese recorrido; por otro lado, cuanto más vive un cuerpo, más sufre, más experiencias cicatrizantes acumula.

Esta visión del cuerpo como un mapa doloroso de lo vivido es el modelo de protagonista dentro de la dramaturgia de Javier Liñera (Bilbao, 1975). En su obra encontramos una exploración de los límites de lo somático llevado a la performatividad y cómo ello trasciende en el discurso diegético, haciendo que el contar lleve a escenificar, que el pasado afecte al presente, que los niveles de realidad y ficción del relato se entremezclen en uno solo. En el siguiente artículo, estudiaremos la producción dramática del autor a través de tres de sus obras principales: *Barro rojo*, *¿Qué fue de Ana García?* y *Antonia*; pondremos las obras en relación y atenderemos a la manifestación de los cuerpos que en ellas se da. El elemento común de las tres obras que estudiaremos es que los protagonistas son sujetos que padecen una violencia sistémica:

Cuerpos abyectos que viven en aquellas zonas *invivibles*, inhabitables de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo *invivable* es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos (Butler, 2002: 19-20).

El centro, el canon de los cuerpos se establece a partir de aquellos que han sido marginados del mismo. La excepción conforma la norma. Estos cuerpos abyectos están imposibilitados para la enunciación de sí mismos, porque están fuera de la jerarquía de los sujetos, están bajo el influjo de un sistema dominante y, por consiguiente, están exentos de pertenecer a la categoría que Juan Carlos Rodríguez (2017) denomina sujeto libre, uno que es sujeto literario de su propio texto, capaz de expresar su propia verdad interior, su propia intimidad.

Este hecho provoca que los cuerpos protagonistas de las obras que veremos a continuación requieran de la participación de otros sujetos para narrar sus historias, unos que sí sean sujetos nucleares del sistema, activos socialmente, cuerpos no periféricos que sean los responsables de contar y transmitir el relato a los lectores o espectadores de la obra; ya que estos últimos pertenecen también a la misma categoría ontológica de los cuerpos nucleares del sistema, y para que una comunicación sea realmente eficaz, el emisor y el receptor deberían estar en la misma categoría para que la empatía pueda tener lugar.

Igualmente, son cuerpos que siempre se enfrentan a un discurso hegemónico y de ahí surge una tensión de antagonismo contra el sistema que se extiende por toda la obra. Su razón de ser es la reivindicación de poder ser.

Por ello, en el presente artículo realizaremos una lectura de las tres obras de Javier Liñera a través de las nociones de cuerpo y género (Butler, 2002 y 2006), la dramaturgia política (Vicente Hernando, 2013), el teatro de la memoria (Conejero, 2017), así como de la macropolítica y la micropolítica (Dubatti, 2007), con el objetivo de discernir la dimensión política de estos cuerpos y su función como sujetos, ya que sus intenciones siempre enfrentan el silencio sistemático impuesto contra su relato.

2. *BARRO ROJO*

Liñera interpreta su propia pieza desde que se estrenó en 2015 en la sala La Fundición de Bilbao. La obra tuvo buena acogida en los circuitos teatrales, siendo candidata al Premio Max a Mejor Autor Revelación, Premio al Mejor Espectáculo del Festival Indifest y Premio *Urrezki Hiruki*, entre otros.

Se trata de un monólogo con dos niveles de ficción: cuenta la vida de Amelia, un personaje que nos sirve de bisagra para conocer al auténtico protagonista del relato, el tío de Amelia, de quien no llegamos a conocer su nombre, como si pudiera ser cualquiera y, al mismo tiempo, el carecer de un nombre con el que enunciarlo ya nos apunta a su falta de libertad como sujeto.

Amelia es una artista performativa, acercándose, pero sin llegar a ser del todo lo que hoy nombramos como *drag queen*, ya que no acude a los mismos códigos estéticos y performativos; pero ofrece un código y lenguaje cabaretero que proporciona musicalidad y danza al espectáculo, procurando el montaje de una obra de teatro multidisciplinar que no se limite únicamente al teatro textual. Si queremos ser partícipes activos del relato de Amelia, debemos considerarla en su complejidad, esto es, ella es tanto la mujer con peluca como la que se la quita, pero mujer, al fin y al cabo; la mujer performativa que se viste como cabaretera y la mujer que revela su naturaleza masculina, desde la que habla con orgullo y aceptación. Someterse a una reflexión sobre los límites del cuerpo y el género de Amelia o intentar categorizarla como mujer o mujer transgénero o artista transformista supondría un obstáculo para la interpretación y el disfrute del núcleo auténtico de la obra que vendrá después. Con este formato y esta narradora estructural, el dramaturgo nos invita a pasarla por alto, a no darle importancia a poner etiquetas y asumirla como natural para que el mecanismo de la pieza siga funcionando.

Así, ya encontramos como punto de partida el compromiso de Liñera por mostrar otras realidades que cuestionan el sistema de género establecido y nos lleva a entender la presencia de estas alteridades de lo normativo, cuerpos abyectos, periféricos, como sujetos libres:

No solo nos cuestionan lo que es real y lo que debe serlo, sino que también nos muestran cómo pueden ser cuestionadas las normas que rigen las nociones contemporáneas de realidad, y cómo se constituyen estos nuevos modos de realidad. Estas prácticas de instituir nuevos modos de realidad tienen lugar, en parte, en la escena de la incorporación, entendiendo el cuerpo no como un hecho estático y ya realizado, sino como un proceso de envejecimiento, un devenir en el que el cuerpo, al convertirse en algo diferente, excede la norma y nos hace ver cómo las realidades a las cuales creíamos estar confinados no están escritas en piedra (Butler, 2006: 51).

Los cuerpos no normativos cuestionan el establecimiento del sistema y su expulsión del centro del mismo, así como también demuestra la flexibilidad de las convenciones sociales que se mostraban rígidas. Poner el foco en su marginación los sitúa como sujetos periféricos, pero enfocarse en su discurso centrípeto hace que devengan sujetos activos.

Además, escoger como protagonista de la obra a una alteridad contiene una clara intención social, la de visibilizar lo convencionalmente invisible. Desde este punto, queda determinado que estamos hablando de teatro social, en tanto que hay una representación de un sector social no dominante. La cuestión pendiente es comprobar si no solo se da una dramaturgia social, sino también una dramaturgia política, cuyo fin último sea comprender y desarticular no la política, sino “lo político”, entendido como “la dimensión de antagonismo inherente a toda sociedad humana” (Vicente Hernando, 2018: 15), la suma de sus contradicciones y el origen de estas, que será la problemática de la que parta la obra e indague en las causas que provocan esa jerarquía de los sujetos. Vicente Hernando distingue el teatro social y el político a través de la siguiente tesis: “es la analítica del poder y no sus consecuencias lo que conforma el discurso de la escena política y, consecuentemente, subsume y reestructura el discurso de la escena social” (16). Veremos, pues, si en el relato de Amelia sobre ella misma y también sobre su tío hay efectivamente un análisis de la estructura de poder y la jerarquía de cuerpos.

Volvamos a la dramaturgia de Liñera. En la medida en que Amelia se constituye como un sujeto que enuncia el discurso, es un sujeto libre a pesar de que sea un cuerpo no normativo; ella no es un cuerpo abyecto, no ha sido rechazado porque se sitúa en una actualidad menos violenta. Amelia nos cuenta que en 1992 se muda desde su pueblo a Madrid para disfrutar de su libertad sexual: “Yo fui a Madrid a follar. Sí. Necesitaba follar. Era como un aullido que me empujaba a buscar hombres. A veces, me sentía culpable... Pero al día siguiente el aullido me empujaba a seguir buscando. Hasta que se apagó” (Liñera, 2015). Incluso tratándose de una década con una mentalidad no tan abierta como la actual en cuanto a libertades del colectivo LGTB+, entendemos que, desde que Amelia se muda a la capital, ella puede cumplir sus sueños de artista performativa y ser ella misma. Una vez más, aquí Liñera nos invita a no establecer juicios morales cuando nos habla de la tan condenada promiscuidad de los homosexuales, sino que nos anima a quedarnos con el mensaje optimista de quien al fin puede explorar su sexualidad en una atmósfera sin agresiones.

Adentrémonos ahora en el relato que Amelia nos cuenta sobre la vida de su tío, una narración en segundo plano ficcional que ella inicia, abandona para hablar de sí misma y retoma constantemente; de forma que las anécdotas de Amelia y las de su tío se entremezclan y se superponen una a otra, porque para llegar al auténtico protagonista diegético de esta obra tenemos que pasar por la antesala que es la historia de Amelia. Para hablar de su tío y separar las encarnaciones de ambos personajes, Javier Liñera, como actor interpretando a Amelia, se quita la peluca y se desviste hasta quedar desnudo, muestra su masculinidad. A continuación, Amelia, incorporando a su tío, pero hablando de él en tercera persona, cubre el escenario de tierra para convertirlo en un pueblo castellano y trasladarnos al año de 1934. Amelia, cuando habla de su tío, hace lo que cuenta, combina mimesis y diégesis, su palabra es un signo de acción, evoca y recrea.

A diferencia de Amelia, su tío sí que es un cuerpo rechazado, abyecto, marginado a la periferia del sistema social. No es un sujeto libre porque padece la jerarquía del sistema,

así que es incapaz de enunciarse a sí mismo, por eso necesita a Amelia como mediadora de su narración. El tío nace en una España rural de 1934, cuando la homosexualidad carecía de cualquier tipo de libertad y era juzgada, ser un cuerpo *queer* en el medio rural significaba estar amenazado por, precisamente, amenazar la normatividad. El tío era objeto de chismorreos y burlas de los habitantes castellanos, cuyas voces imposta Amelia para recrear esa violencia verbal entre vecinos contra el que era el marica del pueblo.

Lo que es más, el antagonismo no solo era vecinal, sino también familiar. Amelia nos cuenta que, en su actualidad, nadie quiere hablar de su tío y que prefieren que se pierda su recuerdo, porque recordar es remover el pasado y no todos quieren que eso se lleve a cabo. Amelia cuenta:

Mi madre no quiere que cuente la historia de mi tío. Dice que no hay que remover la tierra, que no hay que airear la mierda porque va a oler mal. Pero yo le digo que el olor a mierda se va a ir pronto, que no pasa nada. Pero ella dice que ya está, que hay que ir hacia delante. Que esos trapos sucios se lavan en casa. Que no le importan a nadie. Pero a mí sí. A mí sí que me importa. Mi tío no hizo nada malo. Lo único que hizo mi tío fue sobrevivir (Liñera, 2015: s. p.).

Aquí encontramos los obstáculos discursivos de aquellos que rechazan el ejercicio de la memoria, que prefieren no hablar del tema y que caiga en el olvido. En este caso, la madre de Amelia se niega a hablar de su propio hermano y traer a colación recuerdos que pondrían en evidencia la violencia ejercida contra quien cuestiona o desestabiliza su sistema normativo. La jerarquía de poder contra su tío se establece desde dos raíces: la social (los vecinos y su familia) y la discursiva (no evocar).

Los personajes impostados a través de Amelia de los vecinos del pueblo y la madre promulgan lo que sería un sistema de macropolítica, esto es:

una subjetividad que ratifica el statu quo y los imaginarios colectivos más extendidos y arraigados, [...] la que se expresa en todos los órdenes de la vida cotidiana y se sintetiza en los grandes discursos sociales de representación/ideología con un extendido desarrollo institucional (Dubatti, 2007: 162).

La subjetividad homófoba colectiva ejerce una violencia jerárquica contra el personaje del tío, él es la excepción frente a la norma y por ello debe ser expulsado. En oposición a esta ideología macropolítica del sistema, la de Amalia y su tío correspondería a una ideología micropolítica, una subjetividad minoritaria y alternativa que ejerce una pulsión centrífuga contra la macropolítica. Ellos pretenden reivindicar su derecho a ser sujetos libres, y no solo por una libertad de denominación en cuanto a lo sexual y la identidad de género, sino también una libertad exenta de la violencia sistémica. A Amelia y su tío los une su disidencia sexual de lo normativo, por eso el presente de Amelia se identifica con el pasado de su tío y los dos tiempos e historias pueden sucederse a la vez. Ella ha decidido contarnos la vida de su tío porque empatiza con él, como si ambos

estuvieran conectados por un hilo *queer* de lo rechazado por el sistema y buscaran nuevos cómplices en su enfrentamiento contra la macropolítica.

Ante la imposibilidad de ser él mismo y de enfrentarse al sistema, el tío de Amelia no se conforma con una existencia parcial y sometida a la macropolítica, su naturaleza es contraria; en consecuencia, no tiene otro remedio que marcharse del pueblo castellano y mudarse a la ciudad de Berlín, y allí llega a disfrutar brevemente del ambiente cabaretero y libertario de la década de los 30, hasta que el peso de la historia llega inevitablemente. Empieza la Segunda Guerra Mundial y el tío está atrapado en Alemania; señalado por homosexual, los agentes del gobierno entran a su casa y lo secuestran para trasladarlo a un campo de concentración.

El dramaturgo procura construir enteramente la situación que allí se vivía, donde las crueldades eran rutinarias: “Los crematorios se hacían cada vez más grandes. No había espejos. Palizas diarias y burlas constantes. Tuviste que ver, sin inmutarte, cómo un comandante jadeaba de placer mientras le abrían la piel a jirones a un compañero” (Liñera, 2015). Para escenificar metafóricamente la violencia que allí presencia el tío, Amelia se queda completamente desnuda y se mete dentro de un balde lleno de hielos, a la vez que cae agua del techo, como si fuera una ducha de agua fría. El sujeto que no es libre solo puede padecer. En esta propuesta, Liñera lleva la imagen performativa a lo somático, buscando producir en el espectador la misma sensación de angustia, que su cuerpo de actor empatice con el cuerpo del espectador que mira.

Continuando con la exploración del padecimiento somático, en el campo de concentración ocurre también una suerte de erotismo. El tío de Amelia se enamora de un militar guardia del campo, y aunque en su discurso parece que este militar se ha convertido en un aliado dentro del enfrentamiento desde la micropolítica por mantener una relación secreta con el tío, se induce al mismo tiempo que la relación no es consensuada, porque el tío, como marica en el campo de concentración, es obligado a tener relaciones sexuales con otros guardas. El tío hace lo necesario para sobrevivir. Un cuerpo abyecto no tiene libertad para experimentar el amor, solo padece el sometimiento del erotismo más cruel.

Con el fin de la guerra, años después, el tío vuelve desde Alemania a su pueblo de España. La tragedia no ha terminado: el reencuentro con su familia no es positivo: su madre, pensando que está enfermo por homosexualidad, lo denuncia ante las autoridades y lo encarcelan hasta la década de los 70 en Badajoz, donde metían a todos los homosexuales activos: “Mi tío tuvo que cumplir la condena, aunque hubiera llegado la democracia...” (Liñera, 2015), nos cuenta Amelia. Es el ejemplo de la continua falta de libertad de un sujeto, una libertad arrebatada por los otros desde el principio: los vecinos, la familia, el campo de concentración y, finalmente, la cárcel; y aunque la democracia haya llegado, los cuerpos abyectos siguen padeciendo.

El barro rojo que da título a la obra hace referencia a la sangre derramada sobre la tierra húmeda. El texto de Liñera termina con el homenaje que hace Amelia a todas las víctimas asesinadas en los campos de concentración nazi y en las cárceles franquistas.

Ella nombra una larga lista de víctimas y muestras tarjetas escritas con sus nombres sobre las cuales se derrama un gotero de sangre. Este gesto se convierte en una imagen poética, cada tarjeta es una persona ausente, arrebatada, es la evocación de los que no están, los cuerpos rechazados perdidos por la violencia: “¿Cómo seguir hacia delante si la mirada de los muertos sigue fija en nuestro camino? El mayor temor es que crean que es mentira, que el horror que se vivió fue una alucinación. El olvido es una fosa extraña donde cabe todo” (Liñera, 2015: s. p.).

Amelia, como sujeto libre, recuerda a otros sujetos olvidados, su tío y las demás víctimas, porque se identifica con ellos. Un cuerpo que ejerce la recuperación de la memoria y reclama su responsabilidad es un sujeto político, en tanto que se enfrenta al antagonismo de un discurso macropolítico que pretende olvidar. La fórmula que encontramos aquí es la de una dramaturgia de la memoria, un término al que volveremos más adelante en las próximas obras de Liñera que siguen, a la cuales aplicaremos también las claves teóricas que ya se han dado en *Barro rojo*.

3. ¿QUÉ FUE DE ANA GARCÍA?

Borja Ruiz, director del montaje estrenado en 2019 por la Compañía Joven de Pabellón 6 de Bilbao y que fue candidato a Premio Max a Autor Revelación 2019, apunta sobre la dramaturgia de Liñera: “Las palabras están hechas no solo para ser escuchadas en boca de unos personajes, están también (y sobre todo) hechas para llevar al intérprete (y al personaje) a la acción. [...] No buscan ser articuladas, buscan ser incorporadas” (Ruiz, 2019: 11). El director teatral se refiere a que las palabras sean incorporadas según el sentido etimológico de que cobren cuerpo, de que cobren vida, materialización y movimiento a través del cuerpo del actor que las pronuncia, que el decir lleve al hacer. La palabra del dramaturgo trasciende el simple discurso y deviene “palabra-acción”, tal y como la denomina Ruiz (y que es sin ir más lejos lo que ya habíamos atisbado en *Barro rojo*). Es una palabra hecha para ser representada, con un discurso consistente en el uso de repeticiones, crescendos emocionales, el ritmo de los parlamentos, la musicalidad de los diálogos y, sobre todo, la narratividad.

En esta obra, nueve actores mezclan la ficción con sus propias biografías, hablan desde sí mismos, desde sus personalidades como actores, así que las experiencias personales del elenco se convierten en elemento dramático; igualmente ellos aclaran cuándo toman y dejan a un personaje, como si fueran máscaras que se ponen y quitan según el deseo, sin que los personajes que interpretan lleguen a corporeizarse como tales. Este tipo de personaje que ellos recrean corresponderían a lo que Sarrazac (2006) denomina “impersonaje”, un sujeto fantasma como una entidad abstracta o fragmentada que podría ser cualquiera, una subjetividad irreductible sin identidad ni cualidades:

Lo que significa, paradójicamente, que está proveído de mil cualidades, pero de ninguna unidad ni sustancia identificadora. Lo que significa, entonces, que parezca abocado a ese nomadismo y a ese camaleonismo —cambiar de identidad de un lugar a otro— que lo

obliga a actuar todos los roles, que no le permite escaparse o ahorrarse ninguno (Sarrazac, 2006: 366-367).

Una obra que habla precisamente sobre la crisis de los cuerpos solo puede contarse desde la crisis de los personajes. Pero este no es el único elemento metateatral; a lo largo de la obra, el relato que cuentan los actores y sus personajes está en constante crisis, la narración se detiene y se desmonta, se evidencia el proceso de ensayos y montaje de la obra; de esta forma, el dramaturgo expone, tensa y cuestiona los límites del discurso teatral.

Los actores comienzan la pieza con una idea que establece la base ideológica de la misma, la inutilidad de los cuerpos, mientras se mueven, saltan, bailan, practican boxeo, yoga:

Soy un ser inútil, somos inútiles. Inservibles por falta de utilidad. Invisibles porque lo que no es productivo, no se ve. Inútiles porque nos desviamos. Inútiles porque no somos nada. Seres inútiles porque nos dedicamos a la inutilidad, al teatro, en este momento en que todo es rápido, en este momento en el que todo es producto. Realizamos este hecho inútil en el que vosotras y vosotros sois cómplices de esta inutilidad (Liñera, 2019b: 33).

El dramaturgo se refiere continuamente a este tipo de cuerpo inútil como *infracuerpo*, aquel sujeto que está por debajo del convencional. Pero este tipo de cuerpo sí está legitimado para contar, no ha sido rechazado por la jerarquía de los sujetos, estaría dentro de la misma categoría que Amelia en *Barro rojo*, a pesar de inútiles, sí son sujetos libres, por eso están legitimados para contar el relato de un cuerpo imperceptible, que se fusiona con el sujeto libre para dejar de ser “indecidible” (Berenc, 2017: 60). Estos cuerpos inútiles, además, se identifican con la inutilidad del teatro en el sentido de ir en contra de la productividad capitalista, e invitan al espectador como cómplice de pensar el teatro como un espacio de creatividad comunal, un lugar de reunión y no de producción.

La fábula nos traslada a las fiestas de verano en el pueblo de Vinaroz. Entre todos los actores nos hablan de Ana García, una mujer que anda raro, es también un cuerpo inútil: “Nos ha tocado andar por los bordes, por las periferias, y nuestros cuerpos son raros” (Liñera, 2019b: 50). Cuentan que Ana García se enamora de un chico y aparece muerta en el vertedero sin que haya respuestas. Ellos quieren saber y contar lo que pasó, aunque sea inútil y nadie quiera hacerlo, porque el recuerdo incomoda y levanta asperezas. El antagonismo contra el que se enfrentan es el del sistema, que fomenta el ostracismo institucional y social. Dar voz a los callados, a los cuerpos raros, tiene una intención subversiva: la macropolítica oculta, la micropolítica revela.

Ana es acosada sexualmente en un autobús y para sobrevivir, se camufla para pasar desapercibida entre el resto de pasajeros ante el acosador, que la caza como una presa. Ella se mimetiza igual que lo hacen las cebras, y así el resto de actores visten máscaras de cabeza de cebra, para animalizar los cuerpos, para sacar a la superficie el componente animal de cada uno.

Durante las fiestas de Vinaroz, encontramos otros personajes secundarios con destinos trágicos. Primero: un homosexual que ha vuelto al pueblo después de haberse alejado por miedo a ser rechazado; cuando otros hombres lo descubren, lo agreden gritándole que él no es normal, lo matan a golpes y mean encima del cadáver. Segundo: Alberto, un niño de 12 años que vive en un centro de menores, es alquilado por un hombre mayor con dinero, quien abusa de él y acaba con su vida. Tercero: la reina de las fiestas de Vinaroz es violada y asesinada por un grupo de hombres, que recuerdan al caso de la Manada. Los cuatro cuerpos aparecen en el vertedero del pueblo. Todos han sufrido violencia física y sexual: “Han dejado de ser cuerpo vivo, cuerpo de identidad, de cultura, cuerpos desprovistos de significado cultural, ya no significan” (Liñera, 2019b: 93).

Estos cuerpos han sido asesinados por la expresión de su propia sexualidad y género, porque ambas no se desarrollan en soledad, si no que se construyen a través de un sujeto receptor, un otro social que configura y participa en la construcción de esa expresión: “Ni mi sexualidad ni mi género son precisamente una posesión, sino que ambos deben ser entendidos como maneras de ser desposeído, maneras de ser para otro o, de hecho, en virtud de otro” (Butler, 2006: 38). En la medida en que la expresión de género es bidireccional por la participación de un receptor, delegamos en él la confianza para crear esa relación, a pesar de que en este caso se trate de un sujeto violento que provoca que los cuerpos queden desposeídos de toda expresión y vida.

Volviendo al vertedero de Vinaroz, los cuerpos abyectos se enfrentan a una violencia más, la de los medios comunicación y las redes sociales. Así se muestra cómo no solo la violencia física, sino también la virtual afecta a los cuerpos somáticos. El elenco acosa a los cuerpos asesinados, se convierten en periodistas y tuits de voces populares que recitan opiniones indiscriminadamente:

- Tweet 1. Mi hijo no ha podido ser.
- Tweet 2. Iba con minifalda.
- Tweet 3. A esas horas no se puede andar por la calle.
- Tweet 4. Esa cara no es la de un violador.
- Tweet 5. ¿De verdad que ella no quería?
- Tweet 6. ¿Entonces por qué entró al portal?
- Tweet 7. ¿Por qué no escapó? (Liñera, 2019b: 93-94).

Hay otro cuerpo al que no se sabe qué le pasó, desapareció de la fiesta y apareció en el vertedero. Es el de Ana García, ella representa todo “cuerpo de mujer insultado, escupido, odiado, abusado, castigado, un cuerpo más de esos que están en la periferia, por raro” (99), pero como miembro de la periferia, también representa a los demás periféricos: “La transexual, la bollera, las que se comportan como un hombre, las mujeres que gritaron, los que no saben lo que son, cuerpos diferentes que fueron mutilados, violentados y olvidados” (Liñera, 2019b: 99). Su *infracuerpo* maltratado se convierte en un *supracuerpo*, es el símbolo de los demás asesinados, que pertenece a la alteridad y no al canon hegemónico, que ejerce la micropolítica. En definitiva, se trata de un sujeto

político en tanto que “la política [...] es cuestión de sujetos, de convertirse en sujetos, de modos de subjetivación” (García, 2019: 145).

4. *ANTONIA*

La última obra de Javier Liñera que veremos en este estudio se estrenó con dirección del propio autor en el Teatro Arriaga en 2021 y fue candidata a Mejor Espectáculo y Mejor Autor en los Premios Max 2022. *Antonia* tiene un importante componente documental, ya que está inspirada en las vidas del escritor republicano y homosexual Álvaro Retana, declaradamente contrario al régimen franquista; y Antonia Olmedo Ramos, activista sindical durante la República y que perdió a su marido durante la Guerra Civil.

Al igual que en *Ana García y Barro rojo*, las vidas de Antonia y Álvaro nos llegan a través de un personaje que cumple la función de recordar y ejercer el deber la memoria. En este caso se trata de un escritor con una enfermedad degenerativa rara que le priva del contacto con la realidad. Sus recuerdos se desvanecen y él tiene pánico a desaparecer de la memoria de los demás. Con el avance de su enfermedad, el escritor confunde las palabras y el lenguaje, lo que lo lleva a ingresar en un sanatorio. Allí, al mismo tiempo que su amnesia le hace olvidar, otros recuerdos le vienen, recuerda el pasado, incluso el pasado que él mismo no vivió, así recuerda a su abuela Antonia y a su tío abuelo Álvaro.

Al principio, la aparición de estos dos personajes será por medio de su proyección en pantalla, de forma que están en escena, pero no personificados aún. Una metáfora acertada de cómo la mente del escritor los visualiza progresivamente. La tecnología sirve para materializar el pasado a través del *videomapping*, ya que todavía son cuerpos evocados; lo que Dubatti denomina “tecnovivio” (2016: 6), en oposición al convivio físico teatral.

Más tarde, a medida que el cuerpo del escritor enferma, tiempos y personajes se confunden y conviven simultáneamente en el mismo espacio: la doctora del sanatorio se convierte en Antonia y el escritor se convierte en Álvaro. Recordar lleva a que el pasado se entrecruce con el presente. Así lo cuenta la Doctora hablando con el escritor:

Necesitaba poner orden entre el pasado y el presente y no olvidarse de quién era. Me decía que él era Antonia. Decía que él era Álvaro. Eso no me preocupaba porque... bueno, él cree que somos lo que fueron. Él cree que nuestro pasado está en nosotros. Cree que no se puede olvidar la sangre de aquellas personas que lucharon por nosotros, que se lo debemos (Liñera, 2021: s. p.).

Con la vida de Álvaro Retana, Liñera vuelve a poner sobre la mesa la opresión contra los homosexuales durante el franquismo, como en *Barro rojo*; pero habla de ese antagonismo que no proviene de una jerarquía superior, sino desde los conflictos diarios, los “microfascismos” (Pavlovski, 2001) de la vida cotidiana. Álvaro no intenta pasar desapercibido, sino que se enfrenta a la posibilidad de que lo maten en cualquier momento y lo acepta, sin considerar limitar su naturaleza para vivir en libertad; además, critica no solo la homofobia del sistema franquista, sino también la de los republicanos:

Son los mismos machos. Los rojos y los azules son iguales de machos y ambos me quieren fuera. ¡Ah, no! Que algunos me aceptaban / ¡me aceptaban! Por favor, Antonia, yo no quiero que me acepten, ni que me curen. ¡Qué idea más sibilina la del Doctor Marañón! ¡Ese hombre quería curarnos! ¿Pero se ha preguntado si yo quiero ser curado? Me gusta estar así de enfermo y no quiero que me acepten (Liñera, 2021: s. p.).

La patologización de la homosexualidad era habitual, ya que el sistema pretendía aplicar el discurso de la normalización (Foucault, 2007), que reprimía a los cuerpos y los comportamientos que se escapan de los modelos normativos a través de un mecanismo institucional y de saber. El cuerpo enfermo del escritor queda conectado con el cuerpo acusado de enfermedad de Álvaro.

El solapamiento de los dos tiempos acelera la esquizofrenia en la mente del escritor y él mismo llega a hablar directamente con Antonia y con Álvaro; más tarde, se traslada a Valladolid, donde visita las fosas comunes de otros activistas e intelectuales asesinados por ser contrarios al régimen franquista y se le aparece Álvaro para contarle su muerte. Frente al deseo de recordar del escritor, el deseo de Antonia es el de olvidar, olvidar los nombres de todas las víctimas asesinadas, especialmente las mujeres. Pero el peso de la memoria vence, y los sujetos no libres ausentes se hacen presentes y sus nombres se proyectan sobre la pared (similar a la lista de nombres escritos en tarjetas en *Barro rojo*).

González Alcantud afirma que “No nombrar y no publicitar significaban no existir [...] En la transición se estableció un auténtico culto al olvido” (2021: 228). El deber de la memoria es oponerse a ese culto al olvido impuesto por el franquismo; por eso el escritor quiere recordar pero su cuerpo se lo impide, Antonia quiere olvidar y tampoco puede, el cuerpo social de las víctimas se lo imposibilita. Reyes Mate establece lo siguiente sobre cómo la memoria actúa ante tragedias sociales:

Cuando acontece lo impensable, lo que ha sucedido ha de ser el punto de partida del pensamiento, lo que debe dar que pensar. Si somos capaces de hacer lo que no somos capaces de conocer, ni de pensar por adelantado, ni luego, a posteriori, justificar racionalmente, entonces tenemos que entender que el acontecimiento precede al conocimiento, que lo que ocurrió es lo que da que pensar, y eso significa que todo lo que metamos en ese saco del pensar debe ser articulado ahora por nosotros, por las generaciones que hemos venido después (Reyes Mate, 2016: s. p.).

La memoria sucede irremediamente por la conexión innata entre el pasado y el presente a través de una deuda, cuando sucede algo que supera los límites de la comprensión o acción humana, compromete al porvenir para que este llegue a comprender y saldar ese acto fuera de lo natural. La solución viable es la reflexión, propone Reyes Mate, en los aspectos que nos convierten en sociedad: repensar la política, la ética, la estética, la moral y el propio concepto de ciudadanía desde esa experiencia con la memoria, tener en cuenta en todo momento qué es lo que ha sucedido para que esto no se repita.

Efectivamente, en esta obra Liñera practica el puro teatro de la memoria, aquel que habla tanto de la época que describe como de la época que la escribe. No pretende restaurar una imagen del pasado; sino que asume su posición frágil, inestable. No es siquiera teatro documento, tampoco teatro histórico, porque aplica una recuperación subjetiva, moral y comprometida de los episodios del pasado. Es un modelo que lucha abiertamente contra el olvido de un pasado vetado durante mucho tiempo. Pero el autor va más allá de la dramaturgia de la memoria llegando a conformar lo que Conejero acuña como “teatro de la ausencia”, aquel que señala a los personajes individuales que faltan y no forman parte de la memoria colectiva: “Teatro de la Memoria que somete al documento a la tensión de la ficción y a la ficción a la tensión del documento. Un teatro que pretende situar al espectador frente a una silla vacía, a esa ausencia recobrada tan sólo durante el tiempo de la representación” (Conejero, 2017: 180).

Finalmente, concluyendo con la fábula de la obra de Liñera, es Antonia la que cumple con el deber de transmitir la historia de la ausencia de Álvaro; sin su relato, el presente carecería de la versión completa del pasado. La mayor comprensión de la historia es posible gracias a la intrahistoria —según el concepto acuñado por Unamuno en *En torno al casticismo* en 1902¹— o la historia desde abajo (González, 2013), los relatos de los hombres y mujeres del día a día que con sus luchas cotidianas conformaron la micropolítica.

La obra concluye con una imagen poética, el balbuceo total del escritor, quien está incapacitado para hablar, no transmite palabra, es solo un cuerpo vacío. Se desviste y abraza sus rodillas en postura fetal, como un bebé. La enfermedad vence, el silencio somático e institucional se impone.

5. CONCLUSIONES

Liñera define su escritura preguntándose si es necesario contar una historia, enfocando el objeto a tratar siempre desde lugares periféricos. Somete ese material a su propia confrontación, profundizando en sus capas para que revelen diferentes niveles dramáticos y que salgan a la superficie del texto. Admite que el texto es tan solo un elemento más de la obra teatral, por lo que tiene que ser un texto abierto, con la posibilidad de mutar durante el proceso de ensayos. En palabras del propio autor: “es una escritura que creo que viaja desde momentos más líricos a momentos más pop y más cercanos al realismo” (Liñera, s. f.: s. p.). Cada texto huye de la monotonía; la tragedia y la comedia se aúnan.

Como hemos comprobado a lo largo de este estudio, la dramaturgia de Liñera se compone por tres principios. Primero, hay teatro de la memoria porque el asunto es el ejercer el deber de la memoria sobre un sujeto no libre, el cual ha sido violentado por el sistema. Segundo, hay teatro social porque estos sujetos son cuerpos abyectos, periféricos

¹ Aquí se ha consultado Unamuno (2017).

de lo normativo que se enfrentan al sistema de macropolítica. Principalmente, esos sujetos retratados han sido homosexuales, pero esta condición es la posibilidad para que todos los cuerpos excluidos se conecten entre sí. El sujeto libre que recuerda y el sujeto no libre recordado están unidos por un hilo de disidencia social. Tercero: hay teatro político porque el autor indaga en los diferentes mecanismos que conforman el discurso del poder contra los sujetos que lo padecen.

Cabe destacar, igualmente, que el autor demuestra una clara conciencia de la dimensión espectacular del teatro, prueba de que es un dramaturgo que originalmente se formó como actor, actuando desde dentro del escenario. Mezcla música, canciones, danza y otros lenguajes escénicos con la dramaturgia textual.

El protagonista no es tanto la historia narrada, sino el cuerpo que cuenta, erótico, poderoso, frágil.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERENC, M. E. (2017). “Deconstruir al héroe: *Los hombres vuelven al monte de Fabián Díaz*”. En *Futuros contemporáneos. Novísima dramaturgia argentina*, R. Dubatti (coord.), 59-64. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.
- BUTLER, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Barcelona: Paidós.
- ____ (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- ____ (2017). *El género en disputa*. Barcelona: Paidós.
- CONEJERO, A. (2017). “Estrategias para una dramaturgia de la ausencia: autoficción, impersonaje, retrospectiva analéptica e hiperleptis”. En *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 174-180. Madrid: Verbum.
- DUBATTI, J. (2007). *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- ____ (2016). *Teatro-matriz, teatro-liminal*. Buenos Aires: Atuel.
- ____ (2017). *Poéticas de la liminalidad en el teatro*. Buenos Aires: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- FOUCAULT, M. (1978). *La microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.
- ____ (2007). *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*. Madrid: Akal.
- GARCÍA, M. Á. (2019). “¿Política y literatura? La lección de Althusser”. En *Literatura y política. Nuevas perspectivas*, Á. González Blanco (ed.), 133-152. Berlín: De Gruyter.
- GARCÍA BARRIENTOS, J. L. (2003). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis.
- GONZÁLEZ, M. R. (2013). “Eric J. Hobsbawm, la Historia desde abajo y el análisis de los agentes históricos”. *Rubrica Contemporánea* 2.4, 5-22.

- GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. (2021). *Literantropología. El hecho literario, entre cultura y contracultura*. Madrid: Abada.
- LIÑERA, J. (2015). *Barro rojo*. Bilbao: La Fundición.
- ____ (2019a). *¿Qué fue de Ana García?* Bilbao: Pabellón 6.
- ____ (2019b). *¿Qué fue de Ana García?* Madrid: Antígona.
- ____ (2021). *Antonia*. Bilbao: Teatro Arriaga.
- ____ (2022). *Barro rojo*. Madrid: Antígona.
- ____ (s. f.). *Contexto teatral*. Disponible en: <https://contextoteatral.es/javierlinera.html> [21/12/2022].
- PAVLOVSKI, E. (2001). *La ética del cuerpo: nuevas conversaciones con Jorge Dubatti*. Buenos Aires: Atuel.
- REYES MATE, M. (2016). “Memoria histórica y ética de las víctimas”. *Página Abierta* 242. Disponible en línea: <http://www.pensamientocritico.org/manrey0316.htm> [21/12/2022].
- RODRÍGUEZ, J. C. (2017). *Teoría e historia de la producción ideológica*. Madrid: Akal.
- SARRAZAC, J. P. (2006). “El impersonaje: Una relectura de *La crisis del personaje*”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 8, 353-369.
- RUIZ, B. (2019). “Tinta invisible alrededor del texto”. En *¿Qué fue de Ana García?*, J. Liñera, 9-14. Madrid: Antígona.
- UNAMUNO, M. de (2017). *En torno al casticismo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [Digitalización a partir de la *Miguel de Unamuno. Obras selectas*, 47-144]. Madrid: Biblioteca Nueva] Disponible en línea: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/en-torno-al-casticismo-253798/> [21/12/2022].
- VICENTE HERNANDO, C. DE (2013). *La escena constituyente. Teoría y práctica del teatro político*. Madrid: Centro de Documentación Crítica.
- ____ (2018). *La dramaturgia política. Poéticas del teatro político*. Madrid: Centro de Documentación Crítica.



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

Fecha de recepción: 16/01/2023

Fecha de aceptación: 01/06/2023

**LA CONFIGURACIÓN DEL DISCURSO EN ANUNCIOS PUBLICITARIOS
DE PRODUCTOS TECNOLÓGICOS DESTINADOS A NIÑOS
Y ADOLESCENTES DURANTE LA SEGUNDA REPÚBLICA ESPAÑOLA¹**

THE CONFIGURATION OF THE DISCOURSE IN ADVERTISEMENTS
OF TECHNOLOGICAL PRODUCTS AIMED AT CHILDREN
AND ADOLESCENTS DURING THE SECOND SPANISH REPUBLIC

Alberto HERNANDO GARCÍA-CERVIGÓN

Universidad Rey Juan Carlos

alberto.hernando@urjc.es

Resumen: En este trabajo se estudia la configuración del discurso de los anuncios publicitarios de productos tecnológicos destinados a niños y adolescentes durante la Segunda República Española. Se presta especial atención a los argumentos y recursos lingüísticos, icónicos e iconográficos empleados para poner de relieve las excelencias de los productos y los beneficios que reportarán a sus usuarios. Se ha seleccionado una muestra representativa de un corpus de 484 publicados en la prensa de la época durante el periodo indicado. Metodológicamente, el contenido es analizado en la doble vertiente descriptiva e interpretativa. Se llega a la conclusión de que en la publicidad que nos ocupa se crea un estereotipo, el del *joven* consumidor, y sientan las bases de la publicidad posterior. Los anuncios analizados, además de resultar novedosos desde la perspectiva discursiva y visual, constituyen un importante vestigio de los imaginarios y valores instaurados en la sociedad de la época.

Palabras clave: Discurso. Publicidad. Recursos lingüísticos. Segunda República Española. Infancia. Adolescencia.

Abstract: This paper studies the configuration of the discourse of advertisements for technological products aimed at children and adolescents during the Second Spanish Republic. Special attention is paid to the arguments and linguistic, iconic and iconographic devices used to highlight the excellence of the products and the benefits they will bring to their users. A representative sample has been selected from a corpus of 484 published in the press of the time during the indicated period. Methodologically, the content is analyzed in the double descriptive and interpretative aspect. It is concluded that the advertising in question creates a stereotype, that of the *young* consumer, and lays the foundations for subsequent advertising. The advertisements analyzed, in addition to being

¹ Este trabajo ha sido realizado dentro del marco del proyecto de investigación PGC2018-097391-B-100, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

novel from the discursive and visual perspective, constitute an important vestige of the imaginaries and values established in the society of the time.

Keywords: Discourse. Advertising. Linguistic devices. Second Spanish Republic. Childhood. Adolescence.

1. INTRODUCCIÓN

Durante la Segunda República Española y en los años precedentes, debido a la reconfiguración social experimentada en nuestro país como consecuencia de factores de índole demográfica, económica, política y cultural (González Calleja *et al.*, 2015: 32-47), los menores de clases acomodadas, niños y adolescentes, se convierten en destinatarios de la publicidad de un considerable número de anuncios de productos tecnológicos, “inasequibles para gran parte de las familias” (González Mesa, 2010: 205), en calidad de receptores y, principalmente, como beneficiarios (Mc Neal, 1993: 36; Bringué Sala y De los Ángeles Villena, 2000: 38; Schor, 2006: 37; Tur Viñes y Ramos Soler, 2008: 23; Robles Ávila, 2017: 5; Martínez Pastor, 2021: 168; Zarouali *et al.*, 2019: 206-210)².

En ese momento, dos modelos de consumo y publicidad en auge en la sociedad norteamericana, el suntuario y prefordista, y el fordista, se propagan en el mundo occidental. En nuestro país, el segundo se desarrolla paralelamente al primero (Alonso Benito y Conde, 1994: 66-73). Aparatos receptores de radio, cámaras fotográficas, cinematográficas o fonógrafos, empleados como auxiliares en los primeros niveles de la enseñanza formal, son utilizados cada vez más con propósito instructivo en el ámbito de la educación informal y de ocio.

Una de las facetas que se descubren en la publicidad de los productos tecnológicos durante la Segunda República Española —interpretada comúnmente como una forma de comunicación consistente en la difusión de textos e imágenes con los que se invita al potencial consumidor a adquirir ciertos productos comerciales o a realizar determinadas acciones (Hernando Cuadrado, 1984: 27-31; Ferraz Martínez, 2011: 11-12; Hernández Toribio, 2021: 207-209)— es su contribución a la formación de la cultura de masas (Abruzzese, 2004: 190) al participar en la transmisión de modelos culturales, formas de comportamiento y valores sociales mediante el tratamiento dado a los productos y a los agentes implicados en ellos, creando y difundiendo estereotipos “muy útiles a la publicidad desde el punto de vista comunicativo” (Garrido Lora y Tur Viñes, 2023: 158) integrándolos en el conjunto de representaciones mentales de los miembros de la sociedad.

El mensaje publicitario de este tipo de productos (Gutiérrez Ordóñez, 2000: 9; Givón, 2002: 3-4; Romero Gualda, 2011: 84-85; Vilarnovo, 2011: 43-44; Escribano Hernández,

² Los principales destinatarios del mensaje, quienes evalúan las cualidades de los instrumentos tecnológicos, los beneficios de su adquisición para los menores y toman la decisión de realizar la compra son adultos, padres o familiares cercanos.

2018: 21-32) suele constar de un texto lingüístico, de dimensiones variables en función del producto y de la marca, combinado con imágenes. Estas, en los casos que nos ocupan, constituyen el componente icónico (Dondis, 2004: 16; Roca Correa, 2011: 139-142), que es continuo y denotativo, guarda una relación de analogía con el referente y posee una rica significación icónica e iconográfica, ya que se recrean personajes, escenarios y ambientes que llevan aparejados valores propios de la sociedad de la época, como el hogar, la familia, la educación de niños y adolescentes, la reivindicación del papel de la mujer o las vacaciones estivales³.

Los anuncios analizados, que contienen importantes evidencias representativas de las tendencias vigentes en la época, han sido seleccionados de un corpus integrado por los 484 anuncios de los productos tecnológicos publicados por las marcas Kodak (103), La Voz de su Amo (105), Pathé (87), Philips (152) y Telefunken (37), entre el 14 de abril de 1931 y el 18 de julio de 1936, en los diarios *ABC*, *Heraldo de Madrid* y *La Vanguardia*, segundo, cuarto y primero en lo que a tirada nacional se refiere en la época (Checa Godoy, 1989: 16), y la revista *Ondas*, dedicada a las industrias de la radio.

Teniendo en cuenta que, por regla general, el mismo anuncio se publicaba en varios medios, con frecuencia en fechas distintas, y que en cada uno de ellos aparecía en reiteradas ocasiones, para la compilación del corpus hemos seleccionado el de publicación más antigua y, en caso de coincidencia cronológica, hemos optado por tener en cuenta el orden alfabético del nombre del diario, con el propósito de evitar cualquier sesgo ideológico.

Los objetivos que nos proponemos en esta investigación son analizar los recursos empleados en la novedosa configuración lingüístico-discursiva, icónica e iconográfica de los anuncios de productos tecnológicos destinados al nuevo público en el que ponen el foco las casas comerciales, niños y adolescentes, en una atmósfera de exaltación de lo positivo en la que se resalta el atractivo del producto con el fin de condicionar la actitud del destinatario; constatar la evolución que experimentan a lo largo del periodo republicano; y su contribución a la configuración de los imaginarios sociales del momento. Con este propósito, en los siguientes apartados nos centraremos en los modelos que hemos considerado más representativos de cada uno de ellos, relativos al entorno del anuncio y el papel del menor, el recurso al tópico del *prodesse et delectare*, las fiestas navideñas, las vacaciones estivales o la configuración del discurso en los anuncios breves.

Partimos de la hipótesis de que, en el caso de los productos que nos ocupan, la actividad publicitaria, mecanismo de transferencia del conocimiento cuyo análisis contribuye a identificar y describir una de las principales fuentes empleadas para configurar la comprensión de la ciencia y la tecnología (Wigelsworth, 2010: 13-14; Guijarro Mora y Hernando García-Cervigón, 2022: 19, n. 23), en los albores de la década de los años treinta del siglo XX pasan de estar destinados a las élites a formar parte de la cultura de masas (Guijarro Mora y Hernando García-Cervigón, 2022: 150-159), hecho

³ El mensaje, por el uso de los procedimientos gráficos, puede estar dotado de una sobrecarga de significación (Satué, 2003; Wolf, 2011; Poulin, 2012).

que concuerda con el espíritu de la República, si bien se trata en realidad de una masa social selecta, integrada por individuos de clase media alta. Asimismo, partimos de la consideración de que la publicidad en prensa de tales productos destinados al nuevo público presenta un discurso novedoso, con rasgos distintivos, en el que se conciertan en perfecta simbiosis aspectos ideológicos, emocionales, estéticos, técnicos y funcionales⁴.

2. LOS NIÑOS Y ADOLESCENTES Y SU ENTORNO EN EL ANUNCIO PUBLICITARIO

Los niños y adolescentes son representados normalmente con semblante de admiración, satisfacción y alegría, con papel meramente contemplativo o como sujetos-actores (Gómez Espino y Blanco López, 2005: 65; Muñoz Hidalgo, 2022: 203), en ciertos anuncios en los que el publicista pone el énfasis en los beneficios que reportaría en su formación y desarrollo la adquisición del producto (Vigotsky, 2003: 3). Con ello se pretende que, a partir de la información proporcionada acerca de las excelencias del producto, el padre proyecte las aspiraciones que posee para su hijo y sueñe que puede contribuir a que se cumplan y se convierta en un hombre colmado de éxitos profesionales, con un estatus y un poder adquisitivo boyante, aspectos que veremos más adelante.

El público infantil y adolescente suele aparecer como sujeto paciente en el hogar junto al resto de los miembros de la familia (Gómez Espino y Blanco López, 2005: 62), en el salón, disfrutando de una proyección cinematográfica, posando para una fotografía o analizando la realizada por su progenitor —en algún caso adopta un papel activo, como en el anuncio de Radio Telefunken 122 (*Ondas*, 11/02/1933, p. 23), en el que una niña que acompaña a su abuela, ambas de espaldas, enciende un aparato de radio—; en su habitación, disfrutando de su programa infantil de radio favorito, de una “agradable emisión”, como en el de altavoces Philips (*Heraldo de Madrid*, 14/08/1931, p. 12); o en el campo, la montaña o el mar, en ambientes de ocio dominical o vacacionales propios de una clase acomodada; a veces, con amigos de la familia, se representan sumergidos en juegos infantiles o patinando sobre hielo.

Las niñas aparecen tímidamente en escena al inicio del periodo. Cuando lo hacen, dentro del contexto del anuncio, normalmente son menores en número, ocupan un plano secundario y adoptan una actitud pasiva. En consonancia con el avance de la mujer en la sociedad norteamericana y con el cambio social que se produce durante la Segunda República Española y la progresiva incorporación de la mujer a la esfera pública —las mujeres votan por primera vez en nuestro país en las elecciones del 2 de noviembre de

⁴ Los productos destinados al nuevo público no siempre se publicitan en anuncios dedicados en exclusiva a ellos, ya que con frecuencia se incluyen en otros anuncios en los que aparecen varios modelos de un producto, uno de los cuales va dirigido a los menores. En tales casos, por lo común, se hace alusión al modelo, al modelo y al precio, normalmente el más asequible, o al modelo, el precio y el destinatario. La referencia al público infantil suele realizarse mediante fórmulas como *a sus hijos*, *para niños* o *propios para niños* o mediante la alusión al carácter *instructivo* del producto, valor que cobra especial relieve durante la Segunda República Española y años anteriores (Pestalozzi, 1928: 33).

1933, que constituyen las primeras elecciones democráticas de la historia de España— (Rebollo Espinosa y Núñez Gil, 2012: 1606), las niñas paulatinamente van ganando terreno y llegan a ser protagonistas de algunos anuncios al final del periodo, como en el del modelo Brownie 127 de la marca Kodak (*ABC Madrid*, 04/06/1936, p. 2), en el que se representa la imagen frontal de una niña sonriente con una cámara fotográfica entre sus manos y la mirada puesta en el objetivo, dispuesta a realizar la fotografía. Esta evolución de conciencia social y política se vio interrumpida con el estallido de la Guerra Civil.



Imagen 1. *ABC Madrid*, 04/06/1936, p. 2.

En este contexto, el reino animal constituye un complemento importante de los ambientes recreados, ya que contribuye a dotar de verosimilitud a las escenas y, en consonancia con el contexto específico de cada uno de ellos, presenta una rica variedad de matices desde el punto de vista emotivo —factor relevante de la estrategia comercial— (García-Uceda, 2011: 52), simbólico y funcional (Morales Muñoz, 1996: 246; Burton & Collins, 2015: 277)⁵. La especie representada en determinados anuncios denota estatus, como en el del receptor Telefunken 102 WL-102 GL (*Ondas*, 12/03/1931, p. 23); en calidad de parte de un ambiente pintoresco —dado que el interés por el folclore, por la recuperación de la vida y costumbres de los pueblos forma parte del espíritu educativo de la Segunda República Española (Martínez de Carnero Calzada, 2015: 142-143)— se

⁵ Durante la Segunda República Española, la representación metafórica de los animales es habitual en el debate político plasmado en las viñetas de humor gráfico incluidas en la prensa (Campos Pérez, 2011: 164).

representan varias reses bravas en una dehesa andaluza en el anuncio de PHILIPS “todas las ondas”, “Receptodo” y “Nautilus” (*ABC Sevilla*, 24/06/1936, p. 14), reproducción del grabado y la historieta dialogada en dialecto andaluz *Dolor de madre*, de A. Martínez de León.

El perro, símbolo de la amistad y fidelidad desde la tradición pagana, el más habitual en publicidad junto con las aves (Lash & Polyson, 1987; Xiang, 2008; Molloy, 2011), en numerosas ocasiones sirve para establecer una relación simbiótica (Tafalla, 2013: 77) que suele despertar sentimientos de alegría y optimismo, y reforzar el vínculo emocional (Brée, 1993; Sanders & Arluke, 1993). Con frecuencia se presenta en escenas de juegos infantiles, en la playa o en el campo, a veces en compañía de otros animales, como en el anuncio del modelo Kodak Six-20 (*ABC Madrid*, 12/04/1933, p. 14), donde es representado en compañía de una cabra.

Cada foto es un éxito con el nuevo "KODAK" Six-20.

Esta nueva maravilla fotográfica "Kodak", transformará para usted en años de gratos recuerdos, el más fugitivo instante de dicha. El tiempo de una exclamación de sorpresa o alegría ante una imprevista invención de sus hijos, una escena emocionante, o un bello paisaje... e instantáneamente su "Kodak" Six-20 estará listo para operar. Si es usted amante de la velocidad, precisión, elegancia, en una palabra, del progreso, quedará usted encantado con el "Kodak" Six-20, pues no sólo posee todas esas propiedades, sino que además es tan sencillo por sus perfeccionamientos, que lo puede abrir, enfocar y cargar instantáneamente.

El "KODAK" Six-20
es el más PEQUEÑO en tamaño, y el más GRANDE en resultados.

Dé día, de noche, al sol o a la sombra, incluso con lluvia o en interiores, obtendrá usted siempre fotos (6 x 9 cm.) ricas en finos detalles, de las que tendrá derecho a sentirse orgulloso, empleando la nueva película "Kodak" ultrarrápida.

"VERICHROME"
De venta en los buenos establecimientos del ramo.

"KODAK" Six-20 Ptas. 120.
"HALCÓN" 420 para niños Ptas. 34.

KODAK S. A. - Puerta del Sol, 4. - MADRID

Imagen 2. *ABC Madrid*, 12/04/1933, p. 14.

Los animales que aparecen en el contexto de ocio infantil en algunos casos son de juguete, como sucede en el anuncio de Philips (*Heraldo de Madrid*, 14/08/1931, p. 12), en el que se representan dos niños jugando en la habitación, y, a modo de adorno, un elefante delante de una ventana y un oso en la parte inferior de una estantería que tiene en su parte superior la radio anunciada. En tales circunstancias, coadyuvan eficazmente a reforzar la carga emotiva que reina en el anuncio (Dupont, 2004: 74).



Imagen 3. *Heraldo de Madrid*, 14/08/1931, p. 12.

En el componente textual de tales anuncios, los bienes publicitados son presentados como realidades que, según los casos, generan emociones de deleite (“Sus pequeñas fotos ‘Kodak’ le proporcionarán el placer de contemplarle dentro de un año... de diez... tal y como hoy le *deleita* verle” [ABC Madrid, 31/05/1935, p. 26]), placer (“TODO el mundo puede disfrutar de los *placeres* de la fotografía” [ABC Madrid, 18/04/1931, p. 24]), alegría (“Vuestros padres participarán con vosotros de la inmensa *alegría* que proporciona el hacer bellas fotos” [Heraldo de Madrid, 27/06/1935, p. 15]), felicidad (“¡Qué día más *feliz* el de la partida!” [La Vanguardia, 03/08/1934, p. 24]), que permiten trascender lo efímero y perpetuar esos sentimientos y emociones (“[El Pocket Kodak Junior] permite a usted *perpetuar sus momentos felices*” [Heraldo de Madrid, 05/05/1932, p. 15]), y, al mismo tiempo, favorecen el desarrollo de la capacidad técnica y artística del menor, y, en definitiva, su formación integral. Se producen recreaciones y variantes del *prodesse et delectare* horaciano: “El arte fotográfico será para vosotros hoy un *placer*, y una *enseñanza útil* para mañana” (Heraldo de Madrid, 27/06/1935, p. 15).

3. DISCURSO CON REMINISCENCIAS DEL *PRODESSE ET DELECTARE*

De esta clase de anuncios resulta paradigmático el del modelo de la cámara fotográfica *Brownie-Baby* (Heraldo de Madrid, 27/06/1935, p. 15). El menor, en el contexto de la producción y el consumo en el que nos situamos, es percibido por la casa Kodak como potencial consumidor con el que se trata de establecer un vínculo de fidelización (Trentmann 2017: 147; Boisset e Ibáñez, 2018: 341) a medio y hasta a largo plazo, cuando

se convierta en un joven o en un padre de familia pudiente que adquiriera para sus hijos nuevos modelos de los productos de los que él disfrutó en el pasado⁶.

El anuncio, como suele ocurrir en la mayoría de los casos, se compone de texto e imagen —el producto y el destinatario, integrado por cinco menores, cuatro niños y una niña situada una posición secundaria—. El destinatario, en consonancia con su edad, frente a la tendencia habitual en la época en otros anuncios de este tipo de producto, en todo momento es tratado de *tú* (*para vosotros, vuestros padres, con vosotros*) con el fin de crear en él un clima de cercanía y familiaridad y que lo adquiriera (Moles, 1967: 583; De Santiago Guervós, 2017: 38).

El componente verbal del anuncio se encuentra estructurado en tres partes, encabezamiento, cuerpo y cierre, con la palabra o segmento clave de cada una de ellas destacada tipográficamente, que giran, respectivamente, en torno al receptor (*¡Estudiantes...*), el producto (*BROWNIE-BABY*) y el precio (*Pesetas 12,90*), factor determinante para la adquisición de esta clase de producto por parte de este público objetivo (Alba de Diego, 1976: 148; Ferrer, 1995: 173-174), extensivo a aficionados de todas las edades en numerosas ocasiones, ajustado gracias a la optimización en el proceso de fabricación y distribución de las compañías, aspecto en el que se advierte la influencia del modelo de producción fordista (Eguizábal Maza, 2011: 323).



Imagen 4. *Heraldo de Madrid*, 27/06/1935, p. 15.

⁶ Con idéntico propósito, Kodak había iniciado el siglo XX con la puesta a la venta de las Brownie, cámaras fotográficas para niños al precio de 1 dólar, que constituyó un éxito sin precedentes (West, 2000: 75; Boisset e Ibáñez, 2018: 334-335).

La primera parte, centrada en el presente, comienza, según acaba de apuntarse, por la palabra clave, elemento nuclear del vocativo, precedida del signo de exclamación de apertura y seguida de puntos suspensivos (“¡*Estudiantes... Aprobados... Notables... Sobresalientes... Matrículas!*”), que ocupa la primera línea y está representada en letra de mayor tamaño negrita y cursiva a la vez. En la segunda línea se incluye el segmento en el que se hallan comprendidos los restantes elementos, con los que se alude a las calificaciones que obtienen los estudiantes, por las que son clasificados (*Aprobados... Notables... Sobresalientes... Matrículas!*) —como se ve, se trata de alumnos exitosos, motivo por el cual no se contemplan los suspensos— en letra cursiva de tamaño normal, acompañados asimismo, salvo el último, de puntos suspensivos, en cuyo procedimiento se descubre una intención expresiva (RAE-ASALE, 2010: 396; Seco, 2011: s. v. *puntuación*), a lo que contribuye también el recurso de la elipsis (Casado Velarde, 2011: 22-25): “*Estudiantes... [de] Aprobados... [de] Notables... [de] Sobresalientes... [o de] Matrículas!*”.

A continuación, se introduce una nueva serie de elementos nominales sin determinante con puntos suspensivos solamente al final —con lo que, a la par que su enumeración se ve acelerada, el segmento en conjunto también adquiere expresividad— relativos a las profesiones, todas ellas reputadas, que con toda probabilidad ejercerán el día de mañana los estudiantes a los que se dirige el anuncio (*Futuros comerciantes, industriales, médicos, arquitectos...*), a través de los cuales, según puede comprobarse, se presenta un potencial receptor múltiple que pretende abarcar un amplio espectro de estudiantes tomando como punto de referencia sus calificaciones y las profesiones que presumiblemente ejercerán en un futuro no muy lejano.

Finalmente, se destaca el aspecto educativo —la cámara fotográfica Brownie-Baby contribuye a despertar y desarrollar la sensibilidad y destreza y, por tanto, a lograr su formación integral— mediante la formulación de una oración enunciativa afirmativa con el verbo en futuro imperfecto de indicativo (“El arte fotográfico *será* para vosotros hoy un placer, y una enseñanza útil para mañana”), en la que se distinguen dos partes separadas por una coma para deslindar la sensación de placer que experimentarán al adquirir el producto y comenzar a manejarlo en un futuro inminente (“El arte fotográfico *será* para vosotros hoy *un placer*”) y la utilidad que les reportará lo que aprendan con él: “y una enseñanza útil para mañana”.

En este contexto, en el que se mira hacia la presentación, apoteosis y adquisición del producto, la forma verbal predominante es el futuro imperfecto de indicativo (RAE, 1973: 470-471; Fernández Ramírez, 1985-1991, 4: 284-311; RAE-ASALE, 2009: 1767-1777, y 2011: 149), ya que con él, como apunta V. Alba de Diego, se hace referencia a “un futuro que quiere ser un resultado, algo lleno de seguridad y exento de toda duda. Sin embargo, la promesa que lleva implícita se aplaza indefinidamente y por lo tanto excluye el presente y lleva en su propia dinámica una perspectiva siempre en vías de realizarse” (1976: 146).

Como puede advertirse, se recurre al tópico del *prodesse et delectare*, lo que en la tradición literaria había propugnado el género de la miscelánea, consistente en mezclar la diversión y la instrucción, que, con el precedente de Horacio (1823, IV: 348) y el auge experimentado en la España renacentista y barroca, es revitalizado en el ámbito educativo en la época que nos ocupa y reflejado en los anuncios de esta clase de material.

En la segunda parte del cuerpo del texto, que se centra, como se ha indicado, en el producto, representado con letras mayúsculas (*BROWNIE-BABY*), vuelve a recurrirse al componente emotivo (López Vázquez, 2007: 33), intensificado al ponerse de relieve que se trata de una experiencia compartida por padres e hijos: “Vuestros padres participarán con vosotros *de la inmensa alegría que proporciona el hacer bellas fotos con un BROWNIE-BABY*”. En el terreno del léxico, el adjetivo valorativo *inmensa*, antepuesto al sustantivo *alegría*, intensifica la sensación agradable y viva que experimentarán padres e hijos al hacer bellas fotografías con la cámara.

En el párrafo siguiente, formado por dos oraciones independientes, se describen, respectivamente, las cualidades positivas del producto (“Es *sencillo, pequeñito*⁷, *ligero, elegante*”) y se alude a su excelencia técnica con el adjetivo valorativo *magníficas* antepuesto al sustantivo *fotografías*: “hace *magníficas fotografías* [4 x 6 1/2 cm] desde la primera”⁸.

El cierre está formado por una oración simple (*El precio del Brownie-Baby en toda España es: Pesetas 12,90*) distribuida en dos líneas. La segunda, cuyos caracteres son más grandes con vistas a que el receptor capte lo mejor posible su contenido, *Pesetas 12,90* —donde el sustantivo *Pesetas* está escrito en letra redonda con la *P* inicial mayúscula, y el determinante numeral cardinal *12,90* en letra redonda y negrita de mayor tamaño aun— presenta un hipérbaton (Mayoral, 1994: 149-155), a imitación de los cuadernos y formularios de cuentas de las empresas y negocios. Por otro lado, el determinante indefinido *toda* —que, como hace notar A. Ferraz Martínez, “tiene un gran rendimiento en un mundo de aserciones absolutas como es el publicitario” (2011: 43)— ante el nombre propio *España* contribuye a destacar la idea de uniformidad del precio del producto en el territorio nacional.

4. EL DISCURSO EN LOS ANUNCIOS NAVIDEÑOS

Si hay un periodo del año en el que el público se dispone a consumir, ese es, sin duda, el de Pascuas, con sus tres festividades señeras, Nochebuena, Año Nuevo y Reyes. En dicha época, en la que, junto con los cumpleaños y el Día del Padre, tienen lugar las celebraciones más entrañables del calendario, los obsequios para todos los miembros de la familia —institución que pasa de ser una unidad eminentemente productiva a una

⁷ En el adjetivo *pequeñito*, como explica A. Alonso, “convergen la interpretación del diminutivo originario como una individualización interesada del objeto y la que ve en él el signo de un afecto” (1982: 163).

⁸ Asimismo, se pone de relieve la elegancia del producto, nota distintiva en los anuncios de productos de esta índole en el periodo (Pérez Ruiz, 2001: 120), y, como también es habitual, se recurre al adjetivo con valor intensificador *magníficas* para ponderar el producto (Rodríguez Fernández, 2011: 218-219).

estructura de consumo (González Pozuelo, 1988: 83; Montoro Romero, 2004: 12; Ekstrom, 2005: 496) durante el primer tercio del siglo XX español— y amigos cercanos son de obligado cumplimiento. En la publicidad de productos tecnológicos se refleja un nuevo tipo de familia nuclear, integrada casi siempre por el matrimonio y uno o dos hijos, que simboliza la modernidad (González Mesa, 2010: 205).

Los regalos de Pascuas se vinculan indisolublemente a estos sentimientos de alegría y felicidad, que se desean para los seres más queridos. Su presencia en los anuncios navideños, tanto en el componente verbal como en el icónico, constituye un hábil recurso, en ocasiones definitivo, para que se consume la compra del producto o servicio, ya que con él se toca la fibra sensible del potencial consumidor, que imagina a sus seres queridos experimentando tales afectos elevados del alma (Arconada Melero, 1998: 84; Ojeda Nicolás, Martínez Pastor y García Manso, 2019: 154).

En los anuncios publicitarios publicados durante las campañas navideñas con frecuencia se incluyen elementos de carácter objetivo, contruidos sobre la base de argumentos racionales de compra (Hernández Toribio y Mariottini, 2020: 198), con los que se pretende informar de las excelencias del producto para convencer al destinatario de su utilidad e idoneidad, combinados con otros de índole subjetiva, más próximos a la esfera de lo emotivo (García-Uceda, 2011: 52). Por otro lado, se advierte una heterogeneidad tipológica de acuerdo con el componente icónico, pues, mientras que algunos incluyen motivos típicamente navideños —lo esperable, en principio, en tales casos—, otros se hallan desprovistos de ellos, hecho que se refleja en su configuración lingüístico-discursiva.

La festividad de Reyes resulta propicia para hacer un guiño a este segmento de la población, como se advierte en el titular del anuncio de La Voz de su Amo “¡6 de Enero! El día ansiado por *los jóvenes...* ¡Déles un regalo que será ‘para muchos años!’” (*La Vanguardia*, 05/01/1935, p. 8), donde se alude a él. En el cuerpo del texto de este anuncio se recalca la inmejorable aportación que supondría el regalo para los más jóvenes (*sus hijos*). A continuación trata de persuadirse y de convencerse al receptor al apelarse a las emociones y a la razón, en el primer caso, mediante la entonación y el empleo de voces de aquella esfera de la realidad emotiva (“¡cómo *disfrutará* Vd. viendo el *entusiasmo* con que lo reciben!”), y, en el segundo, con argumentos acerca de su capacidad instructiva: “este regalo es para ellos *un bien* porque un aparato de radio *anula las distancias* y dará a sus hijos *un conocimiento y una visión nueva de mundos, para ellos, desconocidos*”.

Con frecuencia, se presentan los obsequios como realidades que colmarán las aspiraciones del consumidor, les resultarán satisfactorios por sus atributos objetivos, serán útiles, prácticos y, en muchos casos, de larga duración —aspecto muy valorado por el consumidor (“Cuanto mejor este regalo, que será ‘para muchos años’, que no una cosa de fantasía o un juguete caro el cual solo dará un breve momento de alegría antes de ser tirado o despreciado” [*ABC Madrid*, 05/01/1935, p. 14])—. Y, como consecuencia de ello, producirán en sus destinatarios estados de alegría y de felicidad prolongados.

De este modo, el publicitado es “el regalo más completo para esta época del año: un regalo permanente y personal, que se recibe siempre con alegría, se emplea con satisfacción, y se recuerda con agradecimiento” (*ABC Madrid*, 25/12/1934, p. 24). Como reza en el anuncio de *La Voz de su Amo* (*ABC Madrid*, 03/01/1933, p. 14), con el regalo se persigue “no el entusiasmo del momento, sino una *satisfacción grande y continuada*”, llegando a convertirse en “fuente inagotable de *felicidad*” (*ABC Madrid*, 04/01/1934, p. 24) o en “fuente inagotable de *placer y alegría*” (*La Vanguardia*, 04/01/1935, p. 1).

EL CINE
De los NIÑOS

KODATOY

El regalo ideal para Pascuas

El KODATOY es un juguete científico; un proyector cinematográfico que no ofrece ningún riesgo, pues se carga con carretes de 15, 30 ó 60 metros, de película ininflamable "Kodak", de 16 mm.

Por la sencillez de su funcionamiento, el KODATOY permite a los niños actuar de operadores cinematográficos, y regulando ellos mismos la marcha de su proyector, ofrecer a sus pequeños camaradas divertidas sesiones cinematográficas, con películas de Charlot, Tarzúete, el Gato Félix, Hormiguita, de Viajes, Historia Natural, Instructivas, Comedias infantiles, etc.

Equipo completo "KODATOY" desde 176 pesetas.

Pida demostración y folleto gratuito en los buenos establecimientos de artículos fotográficos, o a:

KODAK, Sociedad Anónima. - Puerta del Sol, 4. - MADRID

Imagen 5. *ABC Madrid*, 24/12/1931, p. 28.

El aparato textual de algunos de estos anuncios se halla configurado sobre la base de la estructura y los recursos lingüístico-estilísticos habituales en los de las restantes épocas del año, sin que el componente emotivo, vinculado por lo común al periodo navideño, haga acto de presencia en ellos. En el anuncio del proyector de películas KODATOY —palabra compuesta por aglutinación (< *Koda*[k] + *toy* ‘juguete’)— (*ABC Madrid*, 24/12/1931, p. 28), se combinan en perfecta armonía el componente icónico —un niño, que usa el proyector, y una niña, que contempla la proyección— y el verbal, con la estructura de encabezamiento, cuerpo y cierre, la más frecuente en la época, sin más alusión al periodo navideño y a los elementos emotivos habitualmente asociados a él que la incluida en la parte final del encabezamiento, integrada por el segmento *El regalo ideal para Pascuas*, con letras de menor tamaño que las anteriores pero mayor que las restantes del texto, al comienzo del componente verbal, frase nominal en la que el valor antonomástico en el uso del artículo se ve potenciado por el semantismo del adjetivo *ideal* ‘el más indicado’.

El cuerpo del texto, en el que, como si se tratara de cualquier otro momento del año, se describen las características del producto, se encuentra articulado en torno a piezas léxicas que hacen referencia a argumentos de especial relieve en la concepción del

material tecnológico educativo de la época, como su carácter científico (“El KODATOY es un juguete *científico*”), seguridad (“un proyector cinematográfico que no ofrece *ningún riesgo*”) y sencillez (“Por la *sencillez* de su funcionamiento”), además de los aspectos lúdico (“*divertidas* sesiones cinematográficas”), educativo, animado e instructivo, en consonancia con el espíritu divulgador de la cultura época (“con películas de Charlot, Tarugute, el Gato Félix, Hormiguita, de Viajes, Historia Natural, Instructivas, Comedias infantiles, etc.”)⁹.



**EL “KODAK”
despierta en el niño la sensibilidad artística:
el “Kodak” educa y deleita.**

Sus hijos sueñan constantemente con hacer fotos... han puesto sus ojos en un “Kodak”. No lo piense Ud. más: ofrézcales el objeto de sus anhelos.

Instantáneamente aprenderán el funcionamiento de este sencillo aparato fotográfico... y usted experi-

mentará tanto placer como ellos en contemplar luego sus interesantes fotografías.

Un “Kodak” es un aparato moderno, práctico, completo, sencillo, y perfecto, cuyo manejo se aprende en pocos minutos, incluso por un niño.

No atormente más su imaginación en busca de los regalos que va a hacer a sus hijos este año: obséquiele con un “Kodak” o un “Brownie”, y les verá felices.

En todos los buenos establecimientos de artículos fotográficos, hallará usted:

“Kodaks”, desde..... 75,— pesetas.
“Brownies”, desde..... 12,90 pesetas

Imagen 6. *ABC* Madrid, 28/12/1935, p. 2.

En ciertos anuncios, los aspectos emotivos característicos de la época de Pascuas se advierten en mayor grado en el componente icónico, como en el publicado en el diario *ABC* Madrid el 28/12/1935, p. 2, en cuya parte superior aparecen en un amplio y lujoso salón de una casa tres menores, una adolescente, un niño y una niña, adornando el árbol de Navidad, ante la atenta mirada de sus progenitores.

En el terreno textual, en el encabezamiento, situado inmediatamente debajo, en el que se alude al destinatario del producto, integrado por tres líneas que conforman dos segmentos oracionales yuxtapuestos unidos mediante dos puntos, en letra negrita y de mayor tamaño que el resto del anuncio, el segundo de los cuales aporta una “explicación” (RAE-ASALE, 2010: 361) al contenido significativo del anterior, se destacan, como es

⁹ En el programa habitual de proyección del servicio de cine del Patronato de Misiones Pedagógicas se incluía un texto de carácter divulgativo, un cortometraje de animación para los niños y una película de ficción (González Calleja *et al.*, 2015: 1039).

frecuente en los de este tipo de producto de cualquier época del año, si bien intensificados en este periodo, los aspectos educativo y de placer del ánimo, al señalarse que “el ‘KODAK’ despierta en el niño la sensibilidad artística: “el ‘Kodak’ educa y deleita”.

El primer párrafo del cuerpo del texto está integrado por un conjunto de segmentos oracionales de fácil asimilación, formalmente independizados unos de otros, pero perfectamente cohesionados desde la perspectiva textual: (a) *Sus hijos sueñan constantemente con hacer fotos...* + (b) *han puesto sus ojos en un “Kodak”* + (c) *No lo piense Ud. más* + (d) *ofrézcales el objeto de sus anhelos*.

Los dos primeros segmentos constituyen un primer bloque, cohesionados por una relación semántica interoracional de causa (*Sus hijos sueñan constantemente con hacer fotos...* [porque] *han puesto sus ojos en un “Kodak”*), en cuya secuencia los puntos suspensivos al final del primero y el artículo indefinido *un*, con valor antonomástico (Hernando Cuadrado, 1984: 81; Robles Ávila, 2004: 25; Ferraz Martínez, 2011: 42), antepuesto al sustantivo “Kodak”, aportan énfasis y expresividad a la secuencia.

Los dos últimos segmentos forman el segundo bloque, en el que, en consonancia con lo manifestado en el anterior, se exhorta vivamente al interlocutor, al que sigue tratándose de *usted*, a que deje de pensarlo y proceda a realizar la compra del objeto publicitado ([Por tanto] *No lo piense Ud. más; ofrézcales el objeto de sus anhelos*), donde ambos, separados por el punto y coma, se suceden en yuxtaposición con la intención de que la exhortación resulte más firme y se convierta psicológicamente en una orden (RAE, 1973: 261-262; RAE-ASALE, 2009: 3129-3152, 2011: 232-234).

En este primer párrafo se emplean asimismo elementos léxicos que hacen alusión al mundo onírico, de fantasía e ilusión, en el que se encuentran los menores desde el momento en el que conocen el producto (“Sus hijos *sueñan* constantemente con hacer fotos...; ofrézcales el objeto de sus *anhelos*”), que puede perpetuarse e incluso hacerse realidad si el destinatario del mensaje les obsequia con él, puesto que está en su mano que así sea.

El segundo párrafo del cuerpo del texto está formado, como el primer bloque del párrafo anterior, por dos segmentos oracionales fácilmente asimilables en modalidad enunciativa afirmativa y el primero seguido de puntos suspensivos, con la diferencia de que ahora el verbo está en futuro imperfecto de indicativo —con lo que se predice lo que acaecerá si se adquiere el producto—: (a) *Instantáneamente aprenderán el funcionamiento de este sencillo aparato fotográfico...* + (b) *y usted experimentará tanto placer como ellos en contemplar luego sus interesantes fotografías*.

En el primer segmento, como hemos podido comprobar en el anuncio de la imagen 5, se alude a la sencillez y facilidad en el manejo del aparato, aspecto de capital importancia en la publicidad de productos tecnológicos de la época, al ponerse de relieve la rapidez con la que los hijos aprenderán a ponerlo en funcionamiento en el caso de que sus padres se lo compren, expresada por el adverbio *instantáneamente* situado a la cabeza del esquema sintagmático, y mediante la anteposición del adjetivo explicativo *sencillo* antepuesto al sustantivo actualizado *aparato*: “de este *sencillo* aparato fotográfico”.

En el segundo segmento, en el que vuelve a apelarse a aspectos emotivos al centrarse en el placer compartido que experimentarán padres e hijos si llegan a poseer el aparato fotográfico, es digna de destacarse, por presentarse como elemento que coadyuva al realce del resultado del producto, la anteposición del adjetivo explicativo *interesantes* al sustantivo actualizado *fotografías*: “sus *interesantes* fotografías”.

En el tercer párrafo del cuerpo del texto, mediante una serie de adjetivos descriptivos propuestos al sustantivo al servicio de la ponderación del producto publicitado, se hace referencia a varios de los atributos que, de acuerdo con la *ciencia moderna*, había de poseer una cámara fotográfica, entre los que destacan la modernidad¹⁰, la sencillez —esencial para los niños y aficionados— y la perfección técnica (“Un ‘Kodak’ es un aparato *moderno, práctico, completo, sencillo y perfecto*”), incidiéndose en su fácil manejo —que hasta un niño puede aprender en un instante— mediante una proposición de relativo explicativa encabezada por el determinante relativo posesivo *cuyo*: “*cuyo* manejo se aprende en pocos minutos, incluso por un niño”.

El cierre, compuesto nuevamente por dos segmentos oraciones en modalidad exhortativa, separados por dos puntos, el segundo de los cuales, del mismo modo que en el encabezamiento, aporta una explicación al contenido significativo del anterior, es aprovechado por el publicista para exhortar al destinatario, al que sigue tratando de *usted*, a que deje de tener quebraderos de cabeza a la hora de decidirse por los regalos que vaya a hacer a sus hijos este año y les compre un “Kodak” o un “Brownie”, con los que logrará que sean felices: (a) *No atormente más su imaginación en busca de los regalos que va a hacer a sus hijos este año* + (b) *obséquieles con un “Kodak” o un “Brownie”, y les verá felices*¹¹.

5. EL DISCURSO EN LOS ANUNCIOS DE LAS VACACIONES ESTIVALES

La prosperidad de una parte considerable de la población como consecuencia de la mejora de las condiciones laborales durante la Segunda República Española lleva aparejado el surgimiento de “una clase media de asalariados urbanos con mayor poder adquisitivo y más tiempo libre que pronto se convertirían en objetivo de los publicistas” (González Mesa, 2010: 198). Las vacaciones veraniegas, en España o en el extranjero, en la playa o en la montaña, se convierten en símbolo de las clases acomodadas y se asocian, como advierte J. Uría González, con “el disfrute del veraneo a un paisaje salpicado únicamente por grupos altoburgueses o de la antigua aristocracia, funcionarios o militares, o profesiones liberales” (2003: 361). De esta manera, cuando se avecina el

¹⁰ Los dos temas más recurrentes en la publicidad *moderna*, según D. Carmona y R. Fernández Berasarte, son “la novedad o modernidad y la alusión científica o técnica” (1979: 79).

¹¹ A continuación, se informa al destinatario con letra cursiva de que “en todos los buenos establecimientos fotográficos” podrá adquirir los productos indicados, resaltados estos, los destinados al público infantil, junto con el precio con letra negrita, “Kodaks” (desde 75 pesetas) y “Brownies” (desde 12,90 pesetas), con un precio mucho más asequible.

periodo estival, se incrementan considerablemente los anuncios de cámaras fotográficas, cinematográficas o gramófonos —prácticamente inexistentes desde la época de Pascuas—, que vuelven a descender hasta su práctica desaparición en las postrimerías de la estación veraniega y resurgen con la nueva oleada de la campaña navideña.

Las vacaciones se convierten en el motivo central de los anuncios de este tipo de producto, y se relacionan con emociones y sentimientos positivos que aparecen supeditados en gran medida a su adquisición. En el encabezamiento del texto, como recurso para captar la atención del receptor, se presentan habitualmente elementos léxicos que hacen referencia a diversos aspectos del periodo vacacional. En este contexto, hallamos titulares en los que los términos *vacaciones* o *veraneo* son incluidos a modo de gancho, como en “¡Un buen ‘Kodak’ para sus *vacaciones!*” (*La Vanguardia*, 01/07/1932, p. 30) o en “Imprescindible en su *veraneo* un receptor PHILIPS para todas las ondas” (*La Vanguardia*, 28/06/1936, p. 2).

Algunos anuncios contienen el nombre propio geográfico de algún destino vacacional reputado por su encanto —o su señorío—, como el del portátil 101 de La Voz de su Amo (*Heraldo de Madrid*, 26/07/1932, p. 4), en cuyo titular se destacan los topónimos San Sebastián y Santander: “*San Sebastián* o *Santander* ofrecen al veraneante la maravilla de sus playas doradas por el sol!...”. Otros, como el de La Voz de su Amo también “Bajo el *sol... a pleno aire*” (*Heraldo de Madrid*, 13/08/1932, p. 10), combinan elementos típicamente identificadores del verano, el sol y el aire libre, y de las actividades presididas por tales elementos realizadas por los individuos de clase acomodada en sus destinos de mar o montaña. La referencia a la diversión, alegría y amenidad se detecta en los titulares de los anuncios. Son representativos en este sentido “¡3 kilos de *diversión perpetua!*...” (*La Vanguardia*, 12/08/1933, p. 2) u “Horas enteras de *alegre y deliciosa amenidad*” (*ABC Madrid*, 17/08/1933, p. 6).

Mención especial, dentro del grupo de los anuncios de esta clase, merece el de la radiomóvil La Voz de su Amo, titulado “Lo más importante de su equipaje”, donde se incluye la fotografía en blanco y negro de un niño de unos diez años, vestido finamente, que sujeta con ambas manos una radio portátil, en cuyo pie de página, situado en la parte inferior derecha, en consonancia con la práctica apuntada, se indica, en letra cursiva de pequeño tamaño, que “*alegre y sonriente*, el pequeño lleva la Radiomóvil como un juguete que ha de proporcionar a todos *horas enteras de alegre amenidad*” (*ABC Sevilla*, 15/08/1933, p. 4).



Imagen 7. ABC Sevilla, 15/08/1933, p. 4.

El encabezamiento del anuncio, según se desprende del párrafo anterior, se expresa por medio de un superlativo relativo (*lo más importante de su equipaje*), que, en realidad, “tanto por su significado como por su forma, más que superlativo, podría denominarse ‘comparativo de excelencia’ o ‘comparativo relevante’” (RAE, 1973: 419). Dicho superlativo, referido a la radiomóvil La Voz de su Amo para ponderarla, se encuentra escindido en dos líneas: en la primera, en letra negrita, sin inicial mayúscula, el segmento *lo más importante*, y en la segunda, sin negrita, sobre la línea de la circunferencia, *de su equipaje*.

Junto a la configuración lingüística del encabezamiento, debajo de la primera parte y a la altura de la segunda, a la izquierda aparece representado el objeto, y a su derecha, en letra cursiva del mismo tamaño que la que figura en el pequeño recuadro a pie de página, además del nombre del modelo publicitado, se describen sus características técnicas —no podía faltar la alusión a la novedad mediante la aplicación del adjetivo en grado superlativo *modernísimas* al sustantivo *válvulas*— y de uso, así como su precio, al contado y a plazos, todo ello en estilo telegráfico (Casado Velarde, 2011: 22): “Radiomóvil ‘La Voz de su Amo’. 4 válvulas *modernísimas*. Altavoz dinámico. Tapa desmontable. Funciona indistintamente. Capta estaciones locales sin antena ni tierra. Precios: al contado, Ptas. 228’-. A plazos, Ptas. 39’70 en 6 meses”.

El primer párrafo del cuerpo del texto, en el que se refleja la situación de euforia y desasosiego vivida en la casa antes de partir el día en que la familia va a salir de veraneo, tratándose de crear un clima de verosimilitud, se halla integrado por tres segmentos oracionales seguidos de puntos suspensivos que “señalan la existencia de pausas que

demoran enfáticamente el enunciado” (RAE, 2010: 396). En ellos, la abundancia de verbos y la reiterada presencia de la conjunción de coordinación copulativa y contribuyen a producir tal sensación. y la proposición de finalidad *para que nada se olvide* sirve de remate al conjunto: “Todo es confusión y prisa en la casa... Hoy salen de veraneo, el tiempo vuela y el tren no *espera* a nadie... *Hay que apresurarse y conservar* serena la cabeza *para que nada se olvide...*”.

El segundo párrafo del cuerpo del texto, en forma de diálogo, se inicia con una breve pregunta (*¿Está todo?...*) y el resto constituye la amplia respuesta afirmativa que se da al respecto. Esta comienza con la repetición del pronombre indefinido *todo* empleado por el interlocutor (Beinhauer, 1968: 169), seguido del adverbio *sí* y una enumeración de sustantivos sin determinante en plural seguidos de puntos suspensivos: *Todo, sí, —maletas, maletines, portamantas*. A continuación, se encuentra un segmento en el que se registra una aposición explicativa en cuyo interior se detecta la presencia de una proposición de relativo especificativa, dependiente del elemento clave, el instrumento capaz de producir un estado de ánimo de júbilo, al que denomina *cajita de alegría*, y otra final (“y además ¡una cajita de alegría!, *la Radiomóvil que el padre entrega al pequeño para que la lleve*”). Asimismo, destacan el empleo de la exclamación (*¡Sólo pesa tres kilos!; ¡Qué estupendo veraneo disfrutarán con la Radiomóvil!*) y el diminutivo —los sufijos diminutivos, que, aunque tímidamente, comienzan a emplearse en la época en la publicidad de la parcela de la realidad que nos ocupa resultan de alto valor significativo por el matiz afectivo que confieren al producto ofertado— (“¡una *cajita* de alegría!”; “¡y deseando poner en marcha la pequeña *maquinita* tan pronto como encuentre un enchufe eléctrico!):

Todo, sí, —maletas, maletines, portamantas... y además ¡una cajita de alegría!, la Radiomóvil que el padre entrega al pequeño para que la lleve. ¡Sólo pesa tres kilos! No hay miedo de que la olvide... Está orgulloso de llevar él un elemento tan importante del equipaje, ¡y deseando poner en marcha la pequeña *maquinita* tan pronto como encuentre un enchufe eléctrico! ¡Qué estupendo veraneo disfrutarán con la Radiomóvil!

En el cierre, a diferencia de lo que sucede en otros anuncios en los que, al no poseer aún el producto el destinatario, se aprovecha la ocasión para exhortarle a que lo adquiera, la formulación es llevada a cabo dentro del contexto descrito al principio, por lo que se acusa una economización de las piezas del instrumento lingüístico mediante el recurso a la elipsis contextual (Casado Velarde, 2011: 22-25): *¡Al fin [estamos] listos para partir! Esta vez el tren no llamará en balde... ¡[vayamos] Pronto a la estación y [que tengamos un] buen viaje!* La rúbrica, en mayúsculas negritas (*Radiomóvil “La Voz de su Amo”*), se sitúa en la parte inferior, la mitad bordeando la línea de la circunferencia por la izquierda y la otra mitad en posición recta hasta la parte inferior de la imagen del niño por la derecha.

6. EL DISCURSO EN ANUNCIOS BREVES

En los periódicos del periodo estudiado también se incluyen anuncios breves. Uno de los más representativos es del proyector de cine de la marca *Pathé* (*La Vanguardia*, 06/12/1931, p. 2), que consta de los componentes icónico y verbal.



Imagen 8. *La Vanguardia*, 06/12/1931, p. 2.

En el componente icónico, en la parte superior, se encuentra el objeto, y, a la derecha, más abajo, el destinatario, un niño elegantemente ataviado, proyectada su sombra sobre un fondo vertical, imagen característica del cine, para quien, como se deduce de la actitud que muestra, tenerlo y poder disfrutar con él, incluso como actor, constituye un sueño que puede convertirse en realidad.

El componente verbal, integrado por segmentos breves fácilmente comprensibles que proporcionan la información considerada esencial por parte de la casa, a pesar de su corta extensión, consta de las tres partes habituales, encabezamiento, cuerpo y cierre. El encabezamiento está configurado por un enunciado formado por el nombre de la marca del producto, destacado en letra negrita de mayor tamaño y grosor que la del resto del anuncio (*Pathé Kid*), a partir de dos piezas léxicas extranjeras, la voz francesa *Pathé*, nombre de la empresa, y la inglesa *Kid*, forma familiar de *Baby*, con las que se logra una connotación positiva de aquel derivada del prestigio asociado a lo foráneo e internacional (Cardona y Fernández Berasarte, 1979: 80; Ferraz Martínez, 2011: 47).

En el cuerpo del texto se lleva a cabo la ponderación y descripción del producto de una manera sencilla y condensada. Para ello, en primer lugar, se recurre al empleo del superlativo relativo por el procedimiento analítico de la combinación de artículo + *más* + adjetivo (“*El cine más económico*”) —no es baladí que el tema monetario sea el destacado

desde el principio—, y, en el segmento siguiente, el adjetivo *perfecta*, en cuyo significado se encuentra contenido el valor de ‘grado máximo de la cualidad’ (Alba de Diego, 1076: 144-145; Hernando Cuadrado, 1984: 77; Ferraz Martínez, 2011: 44) que le es atribuida al sustantivo *proyección*: “Proyección *perfecta*”. Y todo el conjunto se halla presidido por la elipsis, sobre todo verbal, de elementos de naturaleza gramatical o de significación muy amplia, fáciles de deducir por el contexto (Casado Velarde, 2011: 22-25): “[Pathé Kid es] *El cine más económico*.—[su] *Proyección [es] perfecta*. [ha sido fabricado] *Para películas Pathé Baby de 10 y 20 metros, con resistencia regulable para todas las corrientes*”.

El cierre, en letra negrita, contiene nuevamente la información del precio del producto (*Ptas. 100*), alterando hiperbáticamente el orden de los elementos del sintagma nominal y con elipsis del verbo (*cuesta*): “[cuesta] *Ptas. 100*”; la exhortación al lector, al que se trata de *usted*, con el verbo en tercera persona del singular del presente de subjuntivo, a que *Solicite catálogo*, también en letra negrita y con elipsis del determinante: “*Solicite [nuestro] catálogo*”; y la orientación acerca de dónde puede adquirirlo (*De venta en los principales establecimientos del ramo y similares, y en PATHÉ-BABY, S. A. E.*), en cuya configuración lingüística se utiliza el sustantivo verbal *venta* formando parte de la habitual locución adverbial *de venta* en lugar del verbo *vender*.

7. CONCLUSIONES

Durante la Segunda República Española y en los años precedentes, en la actividad publicitaria desarrollada en la prensa de nuestro país se advierte la consolidación de tendencias discursivas, icónicas e iconográficas iniciadas en la década de años los veinte del siglo XX. El cambio en el modelo productivo y en los hábitos de consumo de gran parte de la población lleva aparejado el que las casas comerciales dedicadas a los productos tecnológicos traten de ampliar su espectro de consumidores poniendo el foco en un nuevo público, el de niños y adolescentes de clase media alta, con la intención de, si fuera dable, fidelizarlo a corto o medio plazo.

Para tal fin se procede a la creación de un nuevo estereotipo, el del menor —el *jovencito*, como se le denominará en ciertos anuncios— de dicha clase social. La imagen del niño, como protagonista —sujeto-actor— o como parte de la escena recreada, junto con la información proporcionada en el texto sobre las características técnicas del producto, acompañada, como en el plano visual, de aspectos vinculados a esfera de lo emotivo, desempeñan un papel evocador, con el que se pretende que el padre o familiar cercano proyecten sus aspiraciones para el menor y pongan en marcha el mecanismo de la emulación. La presencia de las niñas en los anuncios corre paralela al avance experimentado por la mujer en la sociedad norteamericana y española de entonces; si al principio del periodo estudiado muestran una actitud pasiva, figurando siempre en un segundo plano, al final llegan a convertirse en actrices importantes y a veces incluso en las protagonistas únicas.

La representación de la imagen emotiva como refuerzo del mensaje lingüístico en este tipo de producto constituye una novedad trascendental en la publicidad de la época. La esfera de lo emocional se erige en recurso de primer orden especialmente en el ámbito de determinados contextos socioculturales, como las fiestas navideñas. La imagen coadyuva eficazmente a reforzar la carga emotiva que preside la del aparato textual. No obstante, nos hemos encontrado con anuncios publicados en las fiestas navideñas que suponen excepciones al hallarse desprovistos de aspectos subjetivos vinculados a tal esfera.

En el análisis e interpretación de la configuración del discurso en los anuncios analizados hemos encontrado otra novedad instaurada en la publicidad española de este tipo de producto en la época, la extensión del texto. Si antes solía tratarse de largos anuncios descriptivos, ahora, algunos, como los de las marcas Pathé o La Voz de su Amo, son bastante breves. Configurados por lo común sobre la base de la estructura de encabezamiento, cuerpo y cierre, presididos en ocasiones por un estilo telegráfico, para la presentación y ponderación del producto se utilizan recursos sumamente eficaces, entre los que cabe destacar el empleo del indefinido *un* con valor antonomástico, el indefinido *todo*, sufijos diminutivos que comienzan a utilizarse en la época con matiz afectivo, los superlativos absoluto y relativo, adjetivos valorativos, series de adjetivos descriptivos puestas al sustantivo o abundantes verbos y, en ocasiones, la elipsis contextual.

Tampoco falta la estructura del anuncio en forma de diálogo como fórmula de acercamiento al destinatario del mensaje, o el tratamiento *tú*, que alterna con *usted*, la más frecuente en la época, en la exhortación al lector. El precio del producto, presentado desde el principio como elemento clave, expresado con frecuencia en un orden hiperbático, y la manifestación de los aspectos lúdico, educativo e instructivo mediante variantes del tópico del *prodesse et delectare*, se hacen presentes asimismo en estos anuncios. En el terreno del léxico se eligen unidades que hacen referencia al mundo de lo onírico o a emociones y sentimientos positivos, como la felicidad, la alegría, el cariño, el disfrute o la diversión, buscándose a veces un efecto multiplicador con la presencia de varias de ellas. Por otro lado, se combinan recursos tipográficos con intención expresiva.

En el futuro tenemos previsto estudiar la evolución experimentada en el tratamiento dado a las niñas en los anuncios de este tipo de productos hasta la época contemporánea, poniéndolo en contraste con el recibido por los varones, así como su relación con el papel de la mujer adulta y con otros tipos de productos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRUZZESE, A. (2004). "Cultura de masas". *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación* 9, 189-192.
- ALBA DE DIEGO, V. (1976). *La publicidad (sociedad, mito y lenguaje)*. Barcelona: Planeta.
- ALONSO, A. (1982). *Estudios lingüísticos. Temas españoles*, 3.^a ed. Madrid: Gredos.

- ALONSO BENITO, L. E. Y CONDE, F. (1994). *Historia del consumo en España: una aproximación a sus orígenes y primer desarrollo*. Madrid: Debate.
- ARCONADA MELERO, M. Á. (1998). “La publicidad en familia”. *Comunicar. Revista Científica Iberoamericana de Comunicación y Educación* 10, 83-95.
- BEINHAUER, W. (1968). *El español coloquial*. Madrid: Gredos.
- BOISSET, F. E IBÁÑEZ, S. (2018). “Kodak, 1900-1939. Tecnología y difusión de la fotografía doméstica”. En *II Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía. 1839-1939: Un siglo de fotografía*, J. A. Hernández Latas (ed.), 327-343. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- BREE, J. (1993). *Les enfants, la consommation et le marketing*. Paris: Presses Universitaires de France.
- BRINGUÉ SALA, X. Y DE LOS ÁNGELES VILLENA, J. (2000). “La investigación académica sobre publicidad, televisión y niños: antecedentes y estado de la cuestión”. *Comunicación y Sociedad* 13.1, 37-70.
- BURTON, L. & COLLINS, F. L. (2015). “Mediated Animal Geographies: Symbolism, Manipulation and the Imaginary in Advertising”. *Social & Cultural Geography* 16.3, 276-298.
- CAMPOS PÉREZ, L. (2011). “El animalario de la Segunda República. Las metáforas zoomórficas en el humor gráfico de la prensa”. *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea* 11, 161-191.
- CARDONA, D. Y FERNÁNDEZ BERASARTE, R. (1979). *Lingüística de la publicidad. El idioma español y la publicidad*. Madrid: Júcar.
- CASADO VELARDE, M. (2011). *Introducción a la gramática del texto del español*, 6.ª ed. Madrid: Arco / Libros.
- CHECA GODOY, A. (1989). *Prensa y partidos políticos durante la II República*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- DE SANTIAGO GUERVÓS, J. (2017). *Principios de comunicación persuasiva*, 3.ª ed. Madrid: Arco / Libros.
- DONDIS, D. A. (2004). *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Gustavo Gili.
- DUPONT, L. (2004). *1001 trucos publicitarios*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- EGUIZÁBAL MAZA, R. (2004). *La comunicación publicitaria. Antecedentes y tendencias en la Sociedad de la Información y el Conocimiento*. Sevilla: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.
- ____ (2011). *Historia de la publicidad*. Madrid: Fragua.
- EKSTROM, K. M. (2005). “Rethinking Family Consumption-Tracking New Research Perspectives”. *Advances in Consumer Research* 32, 493-505.
- ESCRIBANO HERNÁNDEZ, A. (2018). *La redacción publicitaria. El arte del buen decir para vender*. Madrid: Síntesis.
- FERNÁNDEZ RAMÍREZ, S. (1985-1991). *Gramática española*, 2.ª ed. Madrid: Arco / Libros.

- FERRAZ MARTÍNEZ, A. (2011). *El lenguaje de la publicidad*, 9.^a ed. Madrid: Arco / Libros.
- FERRER, E. (1995). *El lenguaje de la publicidad*, 2.^a ed. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- GARCÍA-UCEDA, M. (2011). *Las claves de la publicidad*, 7.^a ed. Pozuelo de Alarcón: ESIC.
- GARRIDO LORA, M. Y TUR VIÑES, V. (2023). “Luces y sombras en los estereotipos de mujer en la publicidad”. *Espejo de Monografías de Comunicación Social* 11, 157-173.
- GIVÓN, T. (2002). “The Visual Information-Processing System as an Evolutionary Precursor of Human Language”. En *The Evolution of Language out of Pre-Panguage*, T. Givón & B. F. Malle (eds.), 3-50. Amsterdam: John Benjamins.
- GÓMEZ ESPINO, J. M. Y BLANCO LÓPEZ, J. (2005). “Los niños en la publicidad. Una propuesta de categorización de las representaciones sociales sobre la infancia en los anuncios televisivos”. *Zer. Revista de Estudios de Comunicación* 19, 53-76.
- GONZÁLEZ CALLEJA, E. ET AL. (2015). *La Segunda República Española*. Barcelona: Ediciones de Pasado y Presente.
- GONZÁLEZ MESA, I. M. (2010). “El espejo mágico: la sociedad española de la II República según la publicidad de la revista *Crónica* (1931-1936)”. *Revista Mediterránea de Comunicación* 1.1, 195-212.
- GONZÁLEZ POZUELO, F. (1988). “Publicidad y consumo en la familia”. *Campo Abierto* 5, 16-31.
- GUIJARRO MORA, V. Y HERNANDO GARCÍA-CERVIGÓN, A. (2021). “Discurso publicitario, imaginario educativo y científico y sociedad de consumo: códigos y patrones de la industria global frente a la local en España (1924-1936)”. En *Nuevos discursos en el español contemporáneo*, A. Hernando García-Cervigón (coord.), 45-68. Madrid: Visor Libros.
- _____ (2022). *Discursos y ficciones publicitarias en la difusión de la radio en España (1924-1936)*. Madrid: Verbum.
- GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ, S. (2000). *Comentario pragmático de textos publicitarios*, 2.^a ed. Madrid: Arco / Libros.
- HERNÁNDEZ TORIBIO, M. I. (2021). “Oralidad y publicidad”. *Oralia* 24.2, 207-234.
- HERNÁNDEZ TORIBIO, M. I. Y MARIOTTINI, L. (2020). “Persuasión emocional, argumentación y publicidad”. En *Guía práctica de pragmática del español*, M. E Placencia y X. A. Padilla García (cords.), 196-205. London: Routledge.
- HERNANDO CUADRADO, L. A. (1984). *El lenguaje de la publicidad*. Madrid: Coloquio.
- HORACIO FLACO, Q. (1823). *Las poesías de Horacio*, traducidas a versos castellanos con notas y observaciones críticas por Don Javier de Burgos, tomo IV. Madrid: Imprenta de D. Leon Amarita.
- LASH, S. J. & POLYSON, J. A. (1987). “The Gender Relevance of Projected Animal Content”. *Journal of Clinical Psychology* 43, 145-150.

- LÓPEZ VÁZQUEZ, B. (2007). *Publicidad emocional. Estrategias creativas*. Pozuelo de Alarcón: ESIC.
- MARTÍNEZ DE CARNERO CALZADA, F. (2015). “La Institución Libre de Enseñanza y las Misiones Pedagógicas: cultura difusa de misioneros y misionados”. En *La construcción de la identidad pedagógica española. Entre la Institución Libre de Enseñanza y las Escuelas del Ave María*, R. Sánchez García (coord.), 139-147. Madrid: Síntesis.
- MARTÍNEZ PASTOR, E. (2021). “Niños, mensajes y formatos publicitarios”. En *Guía de mínimos necesarios para la regulación de la comunicación audiovisual en la infancia y la adolescencia*, K. P. Larrañaga Martínez (coord.); C. Martínez García (dir.), 167-178. Madrid: Thomsom Reuters Aranzadi.
- MAYORAL, J. A. (1994). *Figuras retóricas*. Madrid: Síntesis.
- MC NEAL, J. U. (1993). *Marketing de productos para niños*. Barcelona: Granica.
- MOLES, A. M. (1967). *Sociodynamique de la culture*. Paris-La Haye: Mouton.
- MOLLOY, C. (2011). *Popular Media and Animals*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- MONTORO ROMERO, R. (2004). “La familia en su evolución hacia el siglo XXI”. *II Congreso La familia en la sociedad del siglo XXI*, 11-20. Madrid: FAD.
- MORALES MUÑIZ, M. D. C. (1996). “El simbolismo animal en la cultura medieval”. *Espacio, tiempo y forma. Serie III, Historia Medieval* 9, 229-255.
- MUÑOZ HIDALGO, B. (2022). “El uso de los menores como actor comercial”. En *Menores y medios sociales: miradas desde la educación, la creación y el consumo mediático*, E. Martínez Pastor y M. Blanco Ruiz (coords.), 203-221. Madrid: Fragua.
- OJEDA NICOLÁS, M. Á.; MARTÍNEZ PASTOR, E. Y GARCÍA MANSO, A. (2019). “Un estudio de las representaciones familiares y socioafectivas en la publicidad de juguetes en Navidad”. *Doxa Comunicación. Revista Interdisciplinar de Estudios de Comunicación y Ciencias Sociales* 26, 151-169.
- PÉREZ RUIZ, M. Á. (2001). *La publicidad en España. Anunciantes, agencias y medios, 1850-1950*. Madrid: Fragua.
- PESTALOZZI, J. H. (1928). *Cartas sobre educación primaria dirigidas a J. P. Greaves*. Madrid: La Lectura.
- POULIN, R. (2012). *El lenguaje del diseño gráfico. Conocimiento y aplicación práctica de los principios fundamentales del diseño*. Barcelona: Promopress.
- REBOLLO ESPINOSA, M.^a J. y NÚÑEZ GIL, M. (2012). “Un paseo por los anuncios de antaño: aprendiendo a ser mujer a través de la publicidad”. En *Investigación y género. Inseparables en el presente y en el futuro: IV Congreso Universitario Nacional “Investigación y Género”*, I. Vázquez Bermúdez (ed.), 1603-1621. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1973). *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe.

- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA Y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2009). *Nueva gramática de la lengua española. Morfología y sintaxis*. Madrid: Espasa Libros.
- ____ (2010). *Ortografía de la lengua española*. Madrid: Espasa Libros.
- ____ (2011). *Nueva gramática básica de la lengua española*. Barcelona: Espasa Libros.
- ROBLES ÁVILA, S. (2004). *Realce y apelación en el lenguaje de la publicidad*. Madrid: Arco / Libros.
- ____ (2017). *Niños y niñas en la publicidad infantil: estudio lingüístico diferenciado*. Madrid: Arco / Libros.
- ROCA CORREA, D. (2011). “El espacio en el mensaje publicitario”. En *Lenguaje publicitario. La seducción permanente*, M. V. Romero Gualda (coord.), 139-155. Barcelona: Ariel.
- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, A. M. (2011). “Sintaxis publicitaria I”. En *Lenguaje publicitario. La seducción permanente*, M. V. Romero Gualda (coord.), 203-223. Barcelona: Ariel.
- ROMERO GUALDA, M. V. (2011). “Texto e imagen en el mensaje publicitario”. En *Lenguaje publicitario. La seducción permanente*, M. V. Romero Gualda (coord.), 83-87. Barcelona: Ariel.
- SANDERS, C. R. & ARLUKE, A. (1993). “If Lions Could Speak”. *The Sociological Quarterly* 34, 377-390.
- SATUÉ, E. (2003). *Los años del diseño: la década republicana*. Madrid: Turner.
- SCHOR, J. B. (2006). *Nacidos para comprar. Los nuevos consumidores infantiles*. Barcelona: Paidós.
- SECO, M. (2011). *Nuevo diccionario de dudas y dificultades de la lengua española*. Barcelona: Espasa Libros.
- TAFALLA, M. (2013). “La apreciación estética de los animales. Consideraciones estéticas y éticas”. *Revista de Bioética y Derecho* 28, 72-90.
- TRENTMANN, F. (2017). *Empire of Things. How We Became a World of Consumers, from the 15th Century to the 21st*. London: Penguin Books.
- TUR VIÑES, V. Y RAMOS SOLER, I. (2008). *Marketing y niños*. Pozuelo de Alarcón: ESIC.
- URÍA GONZÁLEZ, J. (2003). “El nacimiento del ocio contemporáneo: algunas reflexiones sobre el caso español”. En *Fiesta, juego y ocio en la historia*, Á. Vaca Lorenzo (coord.), 347-382. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- VIGOTSKY, L. S. (2003). *La imaginación y el arte en la infancia*. Madrid: Akal.
- VILARNOVO, A. (2011). “Aspectos semióticos de la publicidad”. En *Lenguaje publicitario. La seducción permanente*, M. V. Romero Gualda (coord.), 43-63. Barcelona: Ariel.
- WEST, N. M. (2000). *Kodak and the Lens of Nostalgia*. Charlottesville / London: University Press of Virginia.
- WIGELSWORTH, J. (2010). *Selling Science in the Age of Newton: Advertising and the Commoditization of Knowledge*. Burlington: Ashgate.

- WOLF, P. J. (2011). *Graphic Design, Translated. A Visual Directory of Terms for Global Design*. Beverly, Mass.: Rockport Publishers.
- XIANG, L. (2008). *Animal Use in Award-Winning TV Commercials in China versus the U.S.* Gainesville: University of Florida.
- ZAROUALI, B.; PAUW, P.; PONNET, K.; WALRAVE, M.; POELS, K.; CAUBERGHE, V. & HUDDERS, L. (2019). "Considering Children's Advertising Literacy from a Methodological Point of View: Past Practices and Future Recommendations". *Journal of Current Issues & Research in Advertising* 40.2, 196-213.



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: 15/01/2023

Fecha de aceptación: 17/09/2023

LA METÁFORA DEL HAMBRE EN LA POESÍA DE ANNE CARSON: UNA POÉTICA DE LA INCORRECCIÓN¹

THE METAPHOR OF HUNGER IN ANNE CARSON'S POETRY:
A POETICS OF WRONGNESS

María Elena HIGUERUELO

Universidad de Granada
mehigueruelo@ugr.es

Resumen: La obra de la canadiense Anne Carson plantea nuevos retos a nuestro modo de entender la poesía. En este artículo se propone un acercamiento a su poética a partir de algunas de las ideas teóricas que podemos rastrear en sus ensayos, entrevistas y poemas. De manera más específica, se estudian problemas literarios como la metáfora, la hibridación de géneros o el papel del sujeto en el poema a la luz de lo que aquí llamamos una poética de la incorrección, desarrollada principalmente en su poema ensayístico "Essay on What I Think About Most". En particular, se explora cómo se presentan estas cuestiones en su poesía a través del análisis intracomparatístico y de la interpretación de la metáfora del hambre como mecanismo poético que solapa de forma sinestésica las experiencias del cuerpo y de la mente, dos planos semióticos tradicionalmente separados y opuestos.

Palabras clave: Anne Carson. Poesía y poética. Error. Metáfora. Cuerpo y sujeto.

Abstract: The oeuvre of Canadian writer Anne Carson poses new challenges to our understanding of poetry. This article approaches Carson's poetics by discussing some theoretical ideas that can be traced in her essays, interviews, and poems. More specifically, this paper addresses literary questions such as metaphor, genre hybridization, and the role of the subject in the poem, in the light of what we call here a poetics of wrongness, which is developed mainly in her poem "Essay on What I Think About Most". We explore these issues by means of intracomparative analysis which leads us to interpret the metaphor of hunger as a figure that combines through synaesthesia bodily and mental experiences, two traditionally separate and opposed semiotic realms.

Keywords: Anne Carson. Poetry and poetics. Mistake. Metaphor. Body and subject.

¹ Esta investigación está financiada por una de las Ayudas FPU 2020 concedidas por el Ministerio de Universidades de España y se vincula además al proyecto "Políticas de la literatura: biopolítica y subjetividad en la era postsecular" (Junta de Andalucía/Fondos FEDER, A-HUM-732-UGR20).

1. LA INCORRECCIÓN POÉTICA DE ANNE CARSON

Usar el hambre o la sed como metáfora del anhelo podría ser un lugar literario común, tradicional, tanto como el empleo de ciertos alimentos o bebidas para designar los objetos que habrían de satisfacer el deseo: básicos y sencillos como el pan y el agua, si la necesidad es de índole espiritual o emocional; víveres más exuberantes, como el vino, la fruta o la miel, si han de reportar otros placeres. No es el caso de Anne Carson (Canadá, 1950), poeta, académica y traductora célebre por sus composiciones eclécticas y heterodoxas, que suponen en múltiples sentidos un ejercicio de renovación: de la tradición clásica, de los géneros literarios y del estilo poético. Tampoco es convencional, por supuesto, su uso de la metáfora.

Paul Ricoeur distinguía, en su teoría de la metáfora, entre dos formas de concebir esta figura literaria. Por un lado, existiría una forma clásica, propia de los tratados de retórica de inspiración aristotélica, según la cual la metáfora es un recurso ornamental resultado de la sustitución de una palabra por otra que mantuviera con la original una relación de semejanza. Sustituir necesidad por hambre, placer por pan. La metáfora moderna —la metáfora viva—, en cambio, revela relaciones inusitadas entre elementos inesperados: es semánticamente incongruente, genera significados extraños (Ricoeur, 1980). Este entendimiento de la metáfora es el que encontramos en la poesía de Anne Carson, a menudo desconcertante en sus imágenes, las cuales, a través de la yuxtaposición de signos inconexos, generan una tensión semántica. De hecho, al margen de la praxis literaria, Carson también ha reflexionado explícitamente sobre la teoría de la metáfora en su ensayo *Eros the Bittersweet* (1986, 105-108), donde encuentra en la formulación aristotélica un modo de entender esta figura que ya contendría las ideas de teóricos modernos como Cohen y Ricoeur. Para Carson, la generación de nuevo sentido que se produce en la metáfora a través de lo que Cohen llama “impertinencia semántica” (Cohen, 1966), se explica por el concepto aristotélico de *epiphora* o ‘transferencia’:

How does the new pertinence emerge? There is in the mind a change or shift of distance, which Aristotle calls an *epiphora* (*Poet.* 21.1457b7), bringing two heterogeneous things close to reveal their kinship. The innovation of metaphor occurs in this shift of distance from far to near, and it is effected by imagination. A virtuoso act of imagination brings the two things together, sees their incongruence, then sees also a new congruence, meanwhile continuing to recognize the previous incongruence through the new congruence (Carson, 1986: 106).

La lectura de Carson contempla la coexistencia de la incongruencia y la nueva congruencia semántica originada por el contexto de la metáfora; es decir, el nuevo sentido no resuelve la impertinencia semántica, sino que convive simultáneamente con ella. El sujeto reconoce al mismo tiempo la semejanza y la diferencia entre los elementos del enunciado metafórico y esto da lugar a una situación paradójica, lo que Carson llama un “punto ciego”, equiparando esta experiencia a la que subyace en el análisis que hace

Foucault de *Las Meninas* de Velázquez (Foucault, 2010: 21-34). Este punto ciego, que es al que la mente se enfrenta “when we try to think about our own thinking” (Carson, 1986: 103), es un motivo fundamental del pensamiento poético de la canadiense. Podría decirse que su poesía no busca otra cosa que reproducir y explorar este punto ciego por diversas vías. Una de ellas es, precisamente, la lectura deconstructiva a la que Carson somete múltiples textos y mitos de la cultura clásica, originando un solapamiento o una “visión estereoscópica”² donde el clasicismo y la teoría moderna o, incluso, posmoderna de la cultura se superponen generando nuevas *impertinencias*, un efecto estético complejo, aparentemente contradictorio y difícilmente reductible, que algunos críticos han descrito como “curious discursive amalgams of classical scholarship with modern thought” (Peponi, 2021: 56) o “a postmodern conservatism, a conservative postmodernism” (Finglass, 2021: 167), por ejemplo. El modo de lectura que Carson aplica a los textos en su propia praxis poética contiene en sí mismo los mecanismos de la metáfora: reúne paradigmas intelectuales alejados entre sí para producir la emergencia de nuevos significados poéticos *impertinentes*³.

Dicha impertinencia adquiere mucho sentido dentro de lo que podríamos llamar una poética de la incorrección en la escritura carsoniana, una poética que tiene que ver con una actitud lectora —y escritora— indisciplinada (Jansen, 2021), errática (Stanton, 2003) o, incluso, deliberadamente equivocada (Sze, 2015; 2021), afín al concepto de *misreading* de Bloom, “una lectura errónea del poeta anterior, gracias a un acto de corrección creadora que es, en realidad y necesariamente, una mala interpretación” (Bloom, 1991: 41). Se trata, en definitiva, de una forma de aproximarse a los textos que nace de la obsesión por conceptos que desafían la idea de lo correcto, como son el error o la mentira: “Lying and error are the same word for the Greeks, which is interesting. That is, ‘to be wrong’ could have various causes: you wanted to lie, or you just didn’t know the truth, or you forgot, and those are all one concept” (Carson, 2003: 17). El concepto integrador de lo no-correcto impregna la poesía de Carson. Esta poética está de alguna forma enunciada en el poema “Essay on What I Think About Most”⁴ (Carson, 2000: 30-36; en adelante, EWTAM), incluido en el libro *Men in the Off Hours*, donde Carson diserta —a la manera poética, indisciplinada— sobre las relaciones entre poesía y error. En un momento retoma su interpretación de la metáfora aristotélica, de manera que la impertinencia semántica vuelve a adquirir protagonismo al identificarse como uno de los errores que caracterizan lo poético:

² Carson habla de estereoscopia para describir el esquema donde se superponen lo factual y lo potencial: “The difference between what is and what could be is visible. The ideal is projected on a screen of the actual, in a kind of stereoscopy” (Carson, 1986: 36). Para ahondar en el concepto de estereoscopia en la poética de Carson, ver Fisher (2015).

³ Los estudiosos de la obra de Carson han utilizado varias etiquetas para tratar de nombrar este particular ejercicio poético. Robert Stanton (2003) propone el concepto de “errancy”; Laura Jansen habla de su “erudite *indiscipline*” (2021: 2); Rebecca Kosick (2021) llama a este procedimiento “poetic reading” y Gillian Sze se refiere a este ejercicio como “erring” (2015; 2021).

⁴ Debido a la extensión del poema, se ha optado por reproducir solamente los fragmentos relevantes para la argumentación.

Aristotle says that metaphor causes the mind to experience itself

in the act of making a mistake.
 He pictures the mind moving along a plane surface
 of ordinary language
 when suddenly
 that surface breaks or complicates.
 Unexpectedness emerges.

At first it looks odd, contradictory or wrong.
 Then it makes sense (Carson, 2000: 30-31).

El modo en que Carson explica la metáfora recuerda necesariamente a las ideas de Shklovski acerca del extrañamiento de la lengua poética: frente al *lenguaje ordinario*, la metáfora se presenta como *rotura*, *complicación* o *sorpresa*, una interrupción del automatismo —de la lisura de la superficie del lenguaje— que, por fuerza, debe “aumentar la dificultad y la duración de la percepción” (Shklovski, 1978: 60). El error es, como explica Carson en la entrevista antes citada, un procedimiento para acabar con la inercia de la percepción: “You can’t think into something you’ve heard that many times, I don’t believe, unless it’s thrown at you from a *wrong angle*” (Carson, 2003: 20; cursivas agregadas). Así, podemos llegar a la conclusión de que, para Carson, el error es lo que Lucy Alford llama una forma de atención poética, tanto transitiva, ya que ayuda a percibir las cosas desde nuevos ángulos, como intransitiva, puesto que permite reflexionar sobre la propia atención como proceso (Alford, 2020: 4-5). La escritura de Carson, que se orienta hacia fuera y hacia sí misma a la vez, teórica y estética al mismo tiempo, dinamita la distinción tradicional entre discurso intelectual y discurso sensible (ver, por ejemplo, Baumgarten, 1999 [1735]: 27-28) y hace de su poesía un ejemplo de hiperfrontalidad, concepto con el cual Vicente Luis Mora se refiere a “la característica que parecen tener algunos poemas contemporáneos en los que se advierte una especial *conciencia de la conciencia* del poeta” (Mora, 2021: 340) o, lo que es lo mismo, poemas donde se presta atención a un proceso cognitivo de manera artística. Tal es el caso del breve pasaje que estamos comentando, donde asistimos a una reflexión poética sobre la semiosis en la situación lingüística de una metáfora.

2. PUNTOS CIEGOS

Para Riffaterre, la poesía no es un ejercicio mimético sino semiótico, ya que a través de múltiples desvíos, desplazamientos y distorsiones el poema constituye un nuevo sistema de significación compuesto de una serie de “agramaticalidades” (Riffaterre, 1978: 4). Dicho proceso de semiosis constaría, para Riffaterre, de dos fases o momentos: en un primer instante el sujeto reconoce esta agramaticalidad con extrañeza (lectura heurística) y, solo después, procede a otorgarle significado (lectura hermenéutica) (1978: 5-6). Este

proceso cognitivo es el mismo que encontramos en los versos de Carson: “breaks”, “complicates” y “unexpectedness” son palabras que representan las agramaticalidades del poema, *errores* en la superficie del lenguaje ordinario. En la fase heurística, el intérprete (“the mind”) se topa con estas distorsiones y siente un momento de desconcierto: “At first it looks odd, contradictory or wrong”; es entonces cuando, en un segundo momento, el intérprete dota de sentido a estas protuberancias del lenguaje, asignándoles un significado y culminando así la lectura hermenéutica: “Then it makes sense”.

Para Carson, el fenómeno metafórico es un proceso semiótico, con la diferencia de que en su poética no existe tal diferencia entre las ideas de mimesis y semiosis que contraponen Riffaterre. En otro pasaje de EWTAM, Carson hace de nuevo una *lectura incorrecta* de la noción tradicional de la mimesis aristotélica, entendida como *copia* o *imitación verosímil*; en su lugar, introduce en este concepto el origen de lo erróneo. Podríamos entender la mimesis como una *epiphora* —transferencia— del mundo real al mundo del poema; en tal caso, la mimesis sería en sí misma un ejercicio metafórico y, por tanto, la experimentación de un error. Así parece entenderlo Carson al escribir en EWTAM que “Imitation (*mimesis* in Greek) / is Aristotle’s collective term for the true mistakes of poetry” (Carson, 2000: 35). No habría, por tanto, ninguna diferencia entre el modo carsoniano de entender la mimesis y la semiosis; todo ejercicio mimético implica por necesidad un proceso semiótico porque toda mimesis es una forma de error: la mente compara el poema y el mundo factual y constata que son dos cosas distintas, pero, al mismo tiempo, reconoce también una semejanza. Al corroborar ambas verdades, el yo queda instalado en un punto ciego donde el poema es real y falso al mismo tiempo, paradoja recogida en la definición de Carson de mimesis: “true mistakes”; una incorrección correcta, un error verdadero.

La contradicción que la poesía entraña en sí misma en cuanto mimesis es ya una forma de agramaticalidad que requiere de semiosis. Este punto ciego es el que encontramos en el concepto de signatura, definido por Foucault⁵ como aquellas marcas visibles que ponen de manifiesto una relación de semejanza oculta entre las cosas (2010: 45). Para Agamben, las signaturas son aquello que tiene lugar en el hiato entre semiología y hermenéutica, permitiendo el pasaje entre ambas, lo que quiere decir que la signatura “no es un carácter del signo singular, sino de su relación con los otros signos” (Agamben, 2010: 79); es decir, distingue en el lenguaje, siguiendo las ideas de Émile Benveniste, un plano semiótico, donde opera el signo, y un plano semántico, que afecta al discurso: el primero debe ser reconocido y el segundo, comprendido (80). Dicha conclusión coincide con el esquema semiótico propuesto por Riffaterre: el plano semiótico correspondería al momento heurístico de la semiosis, mientras que el semántico necesita del momento hermenéutico. La signatura es lo que permite el pasaje de la semiótica a la hermenéutica, del signo al discurso y, por tanto, lo que posibilita la semiosis en el poema, el paso del reconocimiento de la agramaticalidad a su interpretación. Aunque Carson no alude al

⁵ Foucault aborda este concepto precisamente en *Las palabras y las cosas*, misma obra donde hace el análisis de *Las Meninas* que inspira a Carson su reflexión sobre la metáfora y el punto ciego.

concepto de signatura en ningún momento —como tampoco menciona el término *semiosis*—, la idea de brecha entre dos planos o momentos y el carácter procesual de esta escisión está muy presente en su pensamiento poético. Está, de hecho, en la base de su teoría del eros: entre los amantes siempre media una distancia que los separa y los une al mismo tiempo (Carson, 1986: 36). Y la experiencia del deseo es a menudo en Carson una analogía de la lectura como fenómeno: “what the reader wants from reading and what the lover wants from love are experiences of very similar design. It is a necessarily triangular design, and it embodies a reach for the unknown” (148).

¿Cómo salvar esta distancia? ¿Cómo dar el paso imposible de un plano a otro? ¿De dónde surge la interpretación? Estas son preguntas que permiten que el pensamiento se mantenga en movimiento, nuevos puntos ciegos que Carson, por supuesto, no trata de desvelar. Su representación de la semiosis es puramente descriptiva: “At first”; “Then”. ¿Qué ha ocurrido entre estos dos momentos? En algunas de las citas anteriores, no obstante, Carson ya nos daba algunas pistas: se han contrastado las semejanzas y las diferencias entre las dos partes (metáfora) o se ha superpuesto lo factual y lo posible (mimesis). A primera vista, el modo en que Carson presenta ciertas operaciones cognitivas sigue, en apariencia, un razonamiento excesivamente lógico para tratarse de un poema —aún más, un poema que ensalza el error y la contradicción entre otros subterfugios—. Hay, por supuesto, en todo esto un gesto irónico, otra forma de incorrección. La misma ironía se esconde en la decisión de titular “ensayo” a un poema y en la de introducir errores de diversa naturaleza en un texto que presenta la forma propia del género expositivo. Así pues, no puede ser sino un ejercicio irónico el hecho de que la ilustración del proceso de semiosis se asemeje al funcionamiento algorítmico de un programa informático: la mente recorre la superficie del lenguaje del mismo modo que un programa, al ejecutarse, recorre su código. Al comparar el funcionamiento del intelecto humano y el de una inteligencia artificial, aceptamos la invitación de Carson a este ejercicio metafórico: reconocemos las semejanzas, pero también las diferencias, pues las reacciones de una y otra inteligencias al localizar una agramaticalidad son muy distintas. Allí donde un programa informático dejaría de compilar, “the mind” consigue, gracias a su capacidad pragmática, dar el salto, cruzar el punto ciego, interpretar el error: “Then, it makes sense” (Carson, 2000: 31).

Como explica Terence Cave, “thoughts and ideas are functions of a biological substratum, not a computer-like logic” (2016: 2), y esta parece ser una preocupación de fondo en la poética de Carson: una reivindicación de lo humano articulada, precisamente, a través de la defensa de los puntos ciegos de lo que ser humano significa. “The fact of the matter for humans is imperfection” es una de las conclusiones principales de EWTAM (35). ¿Por qué pensar sobre el error *más que sobre ninguna otra cosa*, como confiesa el título? ¿Qué tienen que ver el error y la poesía, después de todo? A través de este hermanamiento, Carson pone de manifiesto las brechas e incongruencias del ser humano, su incapacidad para alcanzar un conocimiento perfectamente lógico, racional, exacto y definitivo sobre las cosas —especialmente sobre las cosas que tienen que ver con la propia

condición humana—. Pero, lejos de mostrar “fear, anxiety, shame, remorse / and all the other silly emotions associated with making mistakes” (Carson, 2000: 35), Carson celebra la fuerza y el potencial de esta naturaleza imperfecta. Así lo explica en otro lugar de su obra: “I was trained to strive for exactness and to believe that rigorous knowledge of the world without any residue is possible for us. This residue, which does not exist—just to think of it refreshes me” (Carson, 2016: s. p.). No es misión de la poesía ser perfecta ni rigurosa, sino ahondar en este residuo, participar de él; habitar el punto ciego de la subjetividad. Ya se conciba como dicción (metáfora) o como ficción (mímesis)⁶, Carson identifica la poesía con el error —“what we engage in when we do poetry is error, / the willful creation of error” (Carson, 2000: 35)— y, al hacerlo, la presenta como un lenguaje vivo, inquieto, inestable; un lenguaje radicalmente humano.

3. LAS DOS MITADES DEL *SYMBOLON*

Lo importante de la incorrección poética de Carson, que adopta múltiples formas en su poesía, es que es un gesto voluntario. Hay en ello, de nuevo, otra paradoja, pues los errores son, por definición, accidentales, indeseados, contingentes. En la poética de Carson, en cambio, los errores no se cometen (en inglés, el verbo que se usa es *to make a mistake*), sino que se crean (“the willful creation of error”). Un error que se crea a voluntad, como un poema, es en el fondo una mentira, algo que de alguna manera insinuaba Carson en la entrevista antes citada. Por supuesto, la apropiación de la idea de mentira frente a la de ficción para hablar de la literatura es otro gesto desafiante. Monique Tschofen, quien también estudia el uso de la metáfora en la poesía de Carson, la pone en relación, por su parte, con el interés de la canadiense por “the ethics and aesthetics of fraud”: la superposición entre realidades distintas da lugar a “the poetic lie that can transport us”, creando una realidad nueva, ampliada (Tschofen, 2004: 35). En cualquier caso, de lo que se trata es de un ejercicio sintético que trata de superar las jerarquías dicotómicas para originar algo nuevo, más complejo, combinación de ambas partes. Por ejemplo: sería fácil pensar que, al ensalzar el error y la imperfección, Carson aboga por una poética irracionalista, pero resulta difícil sostener tal afirmación cuando los aspectos formales de su escritura se acercan más al ensayo académico, con su enunciación lógico-discursiva, que a corrientes estéticas como el surrealismo o a prácticas como la escritura automática o el flujo de conciencia. De hecho, en esta posición aparentemente insostenible entre lógica y antilógica —y, de alguna manera, entre *logos* y *mythos*— reside gran parte del interés de la escritura poética de Carson.

Analicemos el caso de “Essay on What I Think About Most” para comprender esto. Si atendemos solo a la dicción lingüística, EWTAM guarda perfectamente la forma de un ensayo en verso: se plantea un tema; se exponen ideas al respecto; se argumentan, aunque sea brevemente, de forma ordenada; se cita textualmente a otros autores; se hace una

⁶ Planteo aquí dos concepciones teóricas de la poesía a partir de las dos vertientes que analiza Sultana Wahnón en su trabajo “Ficción y dicción en el poema” (1998).

pequeña crítica literaria de un poema (el fragmento 20 del poeta griego Alcmán); se recapitulan algunas conclusiones, etc. Sin embargo, podemos justificar por diversas vías la naturaleza poética del texto. En primer lugar, Carson reproduce en el cuerpo del texto el mismo error estructural que imputa a Alcmán: introducir un cuarto elemento en una enumeración de tres, “fourth in a series of three” (Carson, 2000: 32). Este gesto dinamita por completo la premisa dianoética del ensayo y lo convierte en algo imperfecto que se contradice a sí mismo: un poema. Otra forma de justificar la poeticidad del texto es entender el error como paradigma interpretativo. El paradigma, como explica Agamben, es una forma de conocimiento analógica que se rige por ejemplos: “el paradigma implica un movimiento que va de la singularidad a la singularidad y que, sin salir de esta, transforma cada caso singular en *ejemplar* de una regla general que nunca puede formularse *a priori*” (Agamben, 2010: 29). Tiene sentido hablar de un paradigma interpretativo, pues el propio Agamben explica que el círculo hermenéutico es en realidad un círculo paradigmático, dado que “la inteligibilidad no precede al fenómeno” y es el fenómeno el que “muestra la totalidad de la cual es paradigma” (36).

Al proponer el error como paradigma interpretativo estamos siguiendo, en realidad, algunas de las ideas de Riffaterre, para quien la significancia del discurso poético se constituye en torno a una palabra o segmento clave, de manera que se produce una equivalencia entre el texto poético y dicho núcleo de significación. Para articular esta idea, usa el concepto de matriz, una estructura hipotética de sentido de la que el poema revela marcas a partir de variaciones sucesivas de la misma (Riffaterre, 1978: 19). En el caso del error, estaríamos hablando, también en términos de Riffaterre, de un signo poético idioléctico, ya que su valor poemático se constituye en un poema específico —por oposición a los signos convencionales, cuya poeticidad es exógena ya que sería reconocible en toda obra poética, como puede ser el uso de la rima o el símbolo—. Así pues, en EWTAM se aprecia con facilidad la relación matricial entre la palabra paradigmática *error* (que, no en vano, es la palabra que inaugura el poema y la que predomina) y la estructura del texto, que presenta diversas formas de incorrección como la ironía, la lectura errónea, la metáfora, contradicciones aritméticas, encabalgamientos, etc. En cuanto a este último procedimiento, podemos entender el encabalgamiento como una forma de incorrección siguiendo las ideas del propio poema, ya que, según Carson, Alcmán se sirve del encabalgamiento para generar sorpresa al introducir en su secuencia de tres el cuarto elemento imprevisto. Asimismo, también es posible apoyar esta idea con algunas de las notas de Agamben sobre esta figura que considera fundamental para la poesía, ya que se trata de la posibilidad de no coincidencia entre la secuencia fónica y la semántica (Agamben, 2016a: 249), una falta de correspondencia que podemos interpretar como una suerte de error rítmico que introduce una pausa donde no procedería según la norma. En definitiva, teniendo en cuenta tal despliegue de incorrecciones y formas de incorrección en el texto, es posible, incluso, ver en esto una manifestación del principio de equivalencia de Jakobson (1981), para quien el predominio de la función poética que caracteriza a un texto literario consiste en la proyección de un paradigma sobre la

secuencia sintagmática; en este caso, el error redunda como sema y como forma. Paradigma, matriz o equivalencia son, por tanto, conceptos que sirven para comprender la manera en que las incorrecciones se significan en el cuerpo del texto, constituyendo así su cualidad poética.

Como se viene argumentando, la poética de Carson es una poética del punto ciego, de la paradoja, de la contradicción. Su forma de entender la metáfora, la mimesis, la intersección de géneros, de los que escoge las características aparentemente más irreconciliables: todas estas son ideas en las que observamos un movimiento en común, a saber, la superposición de dos realidades que, al encontrarse, interactúan originando significado nuevo pero sin llegar nunca a establecerse o estabilizarse, poniendo a prueba a menudo las divisiones dialécticas del mundo contemporáneo, como las de razón/emoción, lógica/contradicción, conocimiento/error, verdad/mentira, realidad/ficción, academia/literatura, antigüedad/modernidad, etc. Como señala Tschofen, “Carson issues a challenge to the difficult legacy of Cartesian dualism” (2004: 33). En efecto, binomios como los de cuerpo/mente u objeto/sujeto son también dualismos que entran en conflicto en la poética de Anne Carson, como vamos a ver en la última parte de este artículo. Para ello, se analizará la recurrente metáfora del hambre en la poesía de Carson, construida en todos estos casos a través de otra figura literaria que tiene que ver con la superposición o desplazamiento entre dos planos semánticos: la sinestesia. Stuart J. Murray ha estudiado con anterioridad la función de la sinestesia en la poesía de Carson, analizándola a la luz de las ideas de la fenomenología de Merleau-Ponty:

Merleau-Ponty claims that our primordial experience in the lifeworld is a synaesthetic experience, a natural commingling of the senses; however, this experience has been forgotten, and it has been replaced by logic and an overly analytical attitude. It is difficult to reactivate [...] It is in the synaesthetic experience that the thing is most originally presented to us. [...] Carson’s poetry is a beautiful instance of phenomenological synaesthesia (Murray, 2005: 110-111).

La sinestesia es, pues, no solo una forma de enlazar dos mundos —en los casos que vamos a estudiar, el físico y el intelectual—, sino otra forma de atención poética, una vía para renovar la percepción y perturbar las categorías fosilizadas en las que se ha distribuido, como diría Rancière (2011), el reparto de lo sensible. Carson recurre varias veces en sus escritos al concepto griego de *symbolon*, que inicialmente designaba un hueso de caña partido en dos mitades que dos personas portaban como prenda de identidad, de manera que solo al unirse componen un significado completo (Carson, 1986: 108). La vocación de totalidad solo puede realizarse si se logra borrar la línea que demarca la separación anterior de las dos mitades. Esta es en parte la empresa poética de Anne Carson: difuminar los contornos excesivamente definidos que dividen lo real en dos trozos perfectamente separados, pero sin dejar de reconocer la existencia de esas dos mitades.

4. EL SIGNIFICADO DEL HAMBRE

En “Essay on What I Think About Most”, Anne Carson trata de dilucidar qué función cumple el error de Alcman en su poema. ¿Por qué querría Alcman jugar con las expectativas de sus lectores? Esta es una de las preguntas que Carson se plantea: no solo por qué el error tiene tal poder estético o cuál es la explicación teórica de su efecto poético, sino qué representa. ¿Cuál es el significado del error? Hasta el momento hemos abordado, con Carson, diversos aspectos de la poética de la incorrección a nivel cognitivo, político y estético. Ahora, hemos de preguntarnos por su valor referencial. Si, como propone Carson, mimesis es el concepto que engloba a los errores de la poesía, cabe preguntarse qué tratan de imitar estos errores. En el caso de Alcman, la respuesta que da Carson es el hambre:

Alkman lived in Sparta in the 7th Century B.C.
Now Sparta was a poor country
and it is unlikely
that Alkman led a wealthy or well-fed life there.
This fact forms the background of his remarks
which end in hunger.

Hunger always feels
like a mistake.
Alkman makes us experience this mistake
with him
by an effective use of computational error (Carson, 2000: 32).

Esta es la interpretación que propone Carson: la primavera aparece como un cuarto elemento inesperado en una enumeración de tres, generando una contradicción aritmética que trata de replicar el efecto paradójico que provoca la constatación de la nueva estación en el poeta, quien no comprende cómo es posible que la naturaleza provea nuevos frutos y sin embargo no sea posible comer en abundancia. La sinrazón de esta circunstancia es lo que el error trata de representar, así como el vacío, físico y a la vez emocional, que el hambre provoca en el cuerpo y en el ánimo. De nuevo nos hallamos con que el error no es una cuestión puramente lógica, abstracta o mental, sino algo que arraiga en el *bios*, una experiencia vital que interconecta las distintas facultades del ser humano, su inteligencia conceptual y su percepción sensorial.

La asociación de hambre e incorrección, “Hunger always feels / like a mistake”, podría ser una ocurrencia aislada, si no fuera porque el hambre es una cuestión recurrente en la poesía carsoniana. En *Eros the Bittersweet* ya encontramos algunas comparaciones entre el deseo y el hambre a través de citas de Simone Weil, referente notable de Carson como sabemos por su obra *Decreation* (2005). En varios de los textos que Carson escribe en las décadas siguientes a su primer ensayo, la metáfora del hambre reaparece, como anunciábamos, en forma de sinestesia. No es esta un hambre que busque sustentarse de

pan ni de manjares. Más compleja, esta hambre codicia víveres extraños —la luz, las piedras, la pintura, las páginas de los libros— que, lejos de saciarla, la hacen pervivir en el estado paradójico de quien se alimenta pero no encuentra nunca del todo colmada su necesidad. No es, tampoco, una metáfora que pueda reducirse definitivamente al significado de estímulo intelectual, pues, como veremos a continuación, el sujeto que se ve afectado por esta negatividad no es solo mental, ya que siempre interviene un cuerpo inseparable del acontecimiento representado.

Las implicaciones biopolíticas de esta metáfora sinestésica se aprecian de manera evidente en el poema en prosa “Short Talk on Autism” (*Plainwater*, 1995)⁷, donde la luz se convierte en un comestible en la pregunta “*what does it eat, light?*” [en cursiva en el original]. A través de la fragmentación y la reiteración obsesiva, esta pregunta participa de la lógica incoherente del flujo de conciencia adscrito a un sujeto neurodivergente, como sugiere el título de la pieza. La pregunta se va adelgazando en las primeras apariciones a medida que pierde palabras (“*what does it*”, “*what does*”, “*what*”), pero luego el foco de la obsesión se desplaza a otro elemento de la pregunta: el verbo “*eat*” se repite intercaladamente hasta cinco veces, en un intento desesperado de alimentar este lenguaje que se va desintegrando, hasta terminar con el segmento “*eat light?*”, como si la luz fuese lo que hay que dar de comer a este lenguaje para que la interrogación pueda persistir. Aunque todo el texto se caracteriza por una gramática del error (ausencia de puntuación, yuxtaposición sintáctica), la presencia de estos fragmentos balbuceantes incrementa el desconcierto al interrumpir la secuencia natural de las oraciones, generando un momento de incompreensión o falta de sentido.

La compleja sintaxis del poema hace difícil interpretar quién es el sujeto “*it*” que come luz. Este *it* podría hacer referencia al lápiz que se menciona en el poema justo antes, lo que subraya el tema del lenguaje, absolutamente fundamental en el texto. El sujeto neurodivergente del poema, cuyo lenguaje es oscuro y farragoso, no puede evitar obsesionarse con ese lápiz que se alimenta de luz, signo de claridad y, convencionalmente, de la razón lógica (en inglés, la etapa de la Ilustración se conoce como *Enlightenment*) que se contrapone a su experiencia. Por otro lado, este *it* también podría hacer alusión a la doctora, reducida por el uso de este pronombre a una entidad no humana: la institución psiquiátrica a la que representa. Asimismo, esta no humanidad gramatical apunta mordazmente al carácter deshumanizante de la terapia entendida, en términos foucaultianos, como dispositivo de poder. Esta lectura vendría legitimada por todo el vocabulario de violencia que plaga el texto (“*cuts*”, “*blades*”, “*damage*”); a la vez que el lenguaje, el sujeto también se somete a un proceso de fragmentación donde alcanza

⁷ *Short Talks* se publicó en un primer momento como libro independiente en 1992. Tres años más tarde, una selección de estos poemas fue incluida como parte del volumen *Plainwater* (1995). Tiempo después, la versión completa fue editada de nuevo como libro autónomo en 2015 por Brick Books. La edición española de *Plainwater*, traducida como *Agua corriente* en la editorial Cielo Eléctrico, incluye no obstante el total de *Short Talks* tal y como se publicó en 2015, resultando así la suma de ambos libros. El lector en español de *Agua corriente* debe tener en cuenta, por tanto, que algunos de los poemas del bloque “Short Talks” que en esta edición se incluyen no están presentes en el libro original.

estados límite (“cuts herself off at the root”, “wayland”, “membrane”, “blades” “asunder”). El voraz dispositivo psiquiátrico se alimenta de luz, signo aquí de la integridad espiritual del individuo. En cualquiera de las interpretaciones, la oposición entre el sujeto neurodivergente y la norma es una constante, lo que da lugar a un malestar que se manifiesta en el lenguaje pero que, como nos recuerda el verbo *eat*, no está desubicado, sino que acontece en un cuerpo.

“Canicula di Anna” (*Plainwater*, 1995; en adelante, CA)⁸ es otro texto donde encontramos un desplazamiento semiótico entre la corporalidad y la intelección a través de la isotopía del hambre. En este conjunto de poemas, Carson construye dos mundos: el de la cultura, ámbito masculino constituido por un grupo de filósofos y por el yo poético, artista contratado para retratarlos, y otro mundo, femenino, integrado por una única representante *in absentia*, Anna, objeto de deseo del pintor al que solo tenemos acceso a través del pensamiento del artista. La posición de otredad en la que se sitúa Anna queda subrayada por su vinculación con el mundo animal: *canicula* significa en latín ‘perra pequeña’ o ‘perrita’.

En estos poemas el motivo de los perros aparece siempre asociado a la imaginación, el inconsciente o lo irreal, una esfera de experiencia que pronto relacionamos con la propia literatura, ya que estos perros oníricos o fantásticos se invocan cuando el yo se dispone a inventar el personaje de Anna, introduciendo la idea de ficción (o mentira): “They do not know her here. That is, / I am free to invent her! sweet / dogs” (CA, 3). A esta idea de ficción cabe añadir además la de cierto formalismo: los perros también son un símil del que Carson se sirve para referirse a un lenguaje hambriento y, por tanto, marcado por la oquedad, vacío de significado:

What does man eat? ask the phenomenologists.
Like the dogs, names,
down there,
starving (CA, 10).

Ficción más forma nos conducen necesariamente al concepto de literatura. El hambre será el punto de encuentro entre estos dos mundos: por un lado, se presenta como una pregunta filosófica en boca de los fenomenólogos y como la marca del lenguaje literario, lo que traslada el hambre, instinto natural, al mundo de la cultura; por otro, vamos a ver que los sujetos culturales también sienten el hambre primitiva de los “perros salvajes” (CA, 2).

Con la ironía cómica que la caracteriza, Carson propone el almuerzo como superación de la subjetividad: “There may be an overcoming of subjectivity. / There may be lunch” (CA, 11). Filósofos y artista interrumpen sus preocupaciones acerca del problema de la representación para almorzar: el cuerpo se impone. Según Carson, “the language spoken by the phenomenologist / at lunch” está “one step back”, como una sombra, un revés de

⁸ Citaré los versos de este conjunto referenciando el número del poema en lugar de la página para que el lector pueda localizarlos más fácilmente con independencia de la edición cotejada.

“the language / spoken by the phenomenologist / in his proper sense” (CA, 12). El lenguaje del almuerzo —del cuerpo, del ocio— es la otra cara del lenguaje filosófico — el lenguaje productivo de la razón—. Y este lenguaje ocioso —*inoperoso*, en términos agambenianos⁹— y corporal es el lenguaje de la literatura: los perros de la poesía portan en sus fauces “bloody syllables” (CA, 2), un lenguaje que, lejos de la abstracción, sangra como un cuerpo vivo. Como las dos caras de una moneda, o las dos partes de un *symbolon*, estos dos mundos: el mundo de lo masculino, de la cultura, de la humanidad, de la razón, frente al mundo de lo femenino, de lo animal, del cuerpo, del reverso negativo de la razón lógica. Entre ambos media un hambre sinestésica. Aquí es clave la aparición de la palabra *brushstroke*:

No brushstroke
can be just cool.
Or we would eat
many more paintings (CA, 11).

En “Essay on What I Think About Most”, Carson concluía que Alcán lograba, con su error aritmético, escribir dos caracteres “using a single brushstroke” (Carson, 2000: 36), contradiciendo así a un proverbio chino según el cual este gesto es imposible. Publicado cinco años después que *Plainwater*, ETWAM ofrece la respuesta a la pincelada ideal con la que se fantasea en estos versos de “Canicula di Anna”: un error poético consigue unir los dos mundos en la imagen sinestésica de comer pinturas o cuadros. Como se señalaba al comienzo de este artículo, es propio de Anne Carson revelarse contra las dicotomías jerarquizadas. En este sentido, podría verse la escritura de Anne Carson como un ejemplo de la escritura femenina que Hélène Cixous¹⁰ trataba de plantear en *La risa de la Medusa*: una escritura que busca deconstruir las oposiciones binarias heredadas de la cultura occidental, como hombre/mujer, *logos/pathos*, razón/sentimiento, cultura/naturaleza, etc. En efecto, lo que intenta hacer en “Canicula di Anna” no es reincidir en la separación tradicional entre estas categorías, que no es sino irónica. En su lugar, procura generar un espacio donde ambos mundos puedan deslizarse uno en el otro. No se trata de un rechazo de la cultura, sino de una idea convencional de cultura, en contra de la cual Carson propone otra manera ampliada de entenderla donde tengan cabida otras formas de subjetividad, de expresión y de conocimiento.

⁹ Para Agamben (2016b), todo acto de creación se caracteriza por un resto *inoperoso*, un aspecto que permanece deliberadamente sin desarrollar, de manera que el sentido de la obra de arte permanece siempre inagotable, sin estar nunca clausurado del todo. La poesía es, además, el discurso que mejor representa una poética/política de la *inoperosidad*, según Agamben, ya que en ella la función referencial del lenguaje (la literalidad, el sentido inmediato) queda en suspenso para abrirse a otros significados. Más ampliamente, el concepto agambeniano de *inoperosité* pretende caracterizar ontológicamente al ser humano como ser “sin obra” o sin *télos*, lo que conlleva una reivindicación de la idea de ociosidad. Así pues, la poesía sería una forma de ociosidad del lenguaje al liberarlo de su valor instrumental.

¹⁰ Como señala Peponi, el pensamiento de Carson está muy influido por la teoría literaria francesa de segunda mitad del siglo XX, incluida Cixous (Peponi, 2021: 54).

Como vemos, la poética de Carson rehúye continuamente lo positivo y lo certero, explorando siempre formas de negatividad¹¹ a través de las que vehicular experiencias de privación, pérdida o incertidumbre. El error, la mentira, la paradoja o la metáfora son manifestaciones de este impulso. No es raro que dentro de su indagación en experiencias humanas no constreñidas por las reglas de la razón lógica —como el amor o el duelo— aparezca con frecuencia la mística. Un ejemplo de esto es el conjunto “Kinds of Water” (*Plainwater*, 1995), diario poético donde Carson ficcionaliza su paso por España en el Camino de Santiago¹². Uno de los ejes articuladores de este texto es una metáfora construida sobre un error: “I often mistake stones for bread. Pilgrim’s hunger is a curious thing” (Estella, 25th of June). El potencial creativo del hambre logra transmutar las piedras en panes hasta rozar la literalidad cuando el yo empieza a recoger piedras del camino para comer: “I have been trying to curb this habit by picking up pieces of bread from along the roadside to gnaw as I walk” (Arzúa, 12th of July); un estado alucinatorio que se desvanece al contacto con la realidad: “You reach out your hand for bread and grasp a stone” (Astorga, 14th of July).

¿Puede el camino ser o no fuente de alimento? Solo si se mantiene una actitud poética. Las piedras y el pan se asemejan por el color: “Spanish bread is the same color as the stones that lie along the roadside—gold” (Estella, 25th of June), pero se distinguen por el binomio dureza/ternura, atributos que denotan una cualidad física, pero también emocional. La metáfora *comer piedras* sintetiza esta oposición dicotómica que da cuenta de la dialéctica en la que se mueve el camino: a veces consuelo, a veces penitencia. Cuando el pan se endurece, la ternura se desplaza hacia otros elementos del paisaje. Por ejemplo, en un determinado momento Carson escribe: “Poppies flash along the roadside, amid dark chunks of rusted bread” (Astorga, 14th of July). En este caso, el pan ya no es tierno: se ha echado a perder y su dureza está presente en los sonidos del lenguaje que lo rodea: en la africada /ch/, las oclusivas /k/ y /t/ y las vibrantes /r/. Entre los negruzcos mendrugos de pan, la delicada imagen de las amapolas, cuyo equivalente en inglés tiene además un sonido casi infantil, “poppies”, es la que hereda su extinguida ternura.

En este movimiento pendular entre la dureza y la ternura, entre la piedra y el pan, aparece un nuevo elemento que triangula la metáfora: el corazón. En un momento de ira, el corazón se asemeja al pan duro: “you can look right down the heart’s core. See it crumble like old dry bread” (To León, 11th of July). Para que el camino alimente, el corazón, en comunión con el paisaje, debe mantenerse tierno. La escritura de Carson siempre nos redirige hacia un problema lingüístico: en este caso, la necesidad de comunicación. En cierto momento, podemos leer: “What is the conversation of lovers?”

¹¹ Como explica en *Economy of the Unlost*, una negación es un acto de imaginación que consiste en contrastar lo existente y lo ausente, lo que permite tener una visión más amplia de la realidad en cuanto que no se asume lo positivo tal cual es, sino en su potencialidad (Carson, 1999: 102). Para Carson, este modo de negatividad, propio de la poesía, entraña una forma de sabiduría que se opone a la idea de verdad o certeza perseguida por otras formas de conocimiento académico insertas en un paradigma positivista.

¹² De nuevo, para facilitar la localización de los pasajes, citaré el lugar y la fecha de la entrada del diario en vez de la página.

Compared with ordinary talk, it is as bread to stones” (To Burgos, 2nd of July). Estamos ante una metáfora proporcional: la conversación de los amantes es al habla ordinaria lo que el pan a las piedras. Contrapuesta a la lengua ordinaria, la conversación amorosa es, mediante otra triangulación, equivalente a la poesía, una forma de lenguaje donde tiene cabida la imperfección. La conversación de los amantes es un error poético del lenguaje, como lo es el pan respecto a las piedras. En este caso, la metáfora del hambre no solo interconecta semas opuestos, sino que al hacerlo actúa al mismo tiempo como una metáfora de la comunicación —entre amantes, entre quien escribe y quien lee, entre el yo y lo que no es yo—, comunión en la que el corazón-piedra se convierte en corazón-pan para poder compartirse y servir de alimento, ya sea en sentido erótico, intelectual o espiritual.

Por último, vamos a ver cómo funciona la metáfora del hambre en un texto que reúne muchas de las preocupaciones carsonianas que han ido apareciendo. “Decreation: How Women Like Sappho, Marguerite Porete, and Simone Weil Tell God” (*Decreation*, 2005) es un ensayo poético —o un poema disfrazado de ensayo— que aúna crítica literaria y política de la literatura, ya que reflexiona sobre la escritura en relación con cuestiones como la mística, la corporalidad y la espiritualidad, el deseo y la privación, las contradicciones y los errores, etc., a la vez que pone en valor la escritura de varias mujeres que se caracterizaron a lo largo de la historia por su actitud —vital y estética— disidente respecto a la norma y las convenciones sociales de su tiempo, sufriendo en su cuerpo las consecuencias de este *ethos*. De Marguerite Porete, en particular, escribe Carson que fue quemada en la hoguera por ser una mujer “filled with errors and heresies” (Carson, 2005: 180).

En este texto, Carson replica el error aritmético de Alcman introduciendo una cuarta sección en lo que se presenta como un ensayo de tres partes, un gesto con el cual nuestra autora se suma al comportamiento contradictorio que atribuye a las tres que ella misma estudia. Para Carson, esta contradicción es inherente a la pulsión creativa, pues la escritura surge del deseo de apartar la propia subjetividad para mostrar una verdad sobre el mundo, pero al mismo tiempo escribir implica una manifestación inevitable del yo. Siempre hay alguien detrás de la letra; es lo que Carson quiere decir, y con ello parece contestar a la primera frase de su ensayo *Economy of the Unlost*, en la que se hacía eco de las críticas que recibía su escritura académica: “There is too much self in my writing” (Carson, 1999: vii). Ni siquiera los textos que se pretenden objetivos pueden prescindir de un residuo de subjetividad, insinúa Carson. La escritura objetiva es, pues, una apariencia y lo que Carson admira de estas tres escritoras es que sus obras, también criticadas por no adecuarse a la idea de verdad de sus respectivas épocas, alumbran otra forma de verdad a través de lo incorrecto: “they know love is the touchstone of a true or a false spirituality” (Carson, 2005: 180).

Este amor sigue la lógica del error, pues Carson se sirve de la contradicción aritmética una vez más para explicar ahora no el hambre, sino la naturaleza de los celos: “Jealousy is a dance in which everybody moves because one of them is always extra—three people

trying to sit on two chairs” (168-169). Asimismo, Carson traza un camino que va desde un amor erótico a un amor místico: Safo siente celos del acompañante de su amada; Porete se desdobra, de manera que la Porete enamorada de Dios siente celos de la Porete amada por Dios, escindidas y aparentemente irreconciliables; Weil siente celos de la realidad creada por Dios, considerándose a sí misma un estorbo entre ambos. Este es el deseo de decreación en su máxima expresión: ¿cómo eliminar el sujeto para que acontezca la verdad en estado puro? Para Weil, este es un estado de beatitud donde mirar es comer: la necesidad del cuerpo se autoabastece con el espíritu. Carson traslada esta metáfora a la lectura, transmutándola, como hacía en “Kinds of Water” con las piedras, en una acción literal:

I had to be restrained from eating the pages. It is interesting to speculate what taste I was expecting from those pages. But maybe the impulse to eat pages isn't about taste. Maybe it's about being placed at the crossing-point of a contradiction, which is a painful place to be (175).

La acción física de comer páginas no está motivada por un deseo físico, sino por una vocación hacia lo incorrecto. Es, por tanto, una acción poética. Distinguir la verdad espiritual o emocional de la verdad aparente de lo razonable: este es el proyecto compartido por las tres autoras según Carson, al que se suma ella misma con este ensayo de tres partes que acaban siendo cuatro, un error que en EWTAM se identifica con la poesía. Este es el juego de apariencias del que participa Carson, su particular *mentira*: presentar como ensayo un texto que alardea de su error, lo que, según las reglas dispuestas por la poética de Carson, lo convierte en poesía. Como ya advertía en *Economy of the Unlost*, es importante distinguir la estructura real (aquí, el error poético) de la aparente superficie retórica (dicción ensayística)¹³. Sin llegar a incluirse explícitamente en esta nómina de autoras “mentirosas” o “equivocadas”, Carson parece señalarse a sí misma con cierta ironía en la advertencia final de “Decreation”:

So in the end it is important not to be fooled by fake women. If you mistake the dance of jealousy for the love of God, or a heretic's mirror for the true story, you are likely to spend the rest of your days in terrible hunger. No matter how many pages you eat (181).

¹³ En varios momentos de su ensayo, Carson elogia la poesía de Simónides por emplazar su valor en la estructura interna del poema, a diferencia de la retórica sofista, que cifra su valor en las apariencias: “His poems are paintings of a counterworld that lies behind the facts and inside perceived appearances” (Carson, 1999: 60); “Here is a difference of bone structure, not just technique” (62); “Simonides renders the impassioned facts of the story as structure rather than surface rhetoric” (91). También reconoce esta cualidad en Paul Celan, señalándola como una virtud que todo poeta debería tener: “To understand and to keep, in however diminished a form, some picture of the inside crystal of things [...] is a poet's obligation” (70). La importancia que Carson concede a la estructura de los textos está también presente en EWTAM, donde califica a Alcman como “a master contriver” por su uso del error (Carson, 2000: 35).

5. CONCLUSIONES

En definitiva, la poesía de Carson dialoga constantemente con su poética, manifiesta en ensayos, trabajos académicos, entrevistas y, por supuesto, en sus propios poemas, muchos de ellos situados en la borrosa línea que Carson difumina entre poesía y otras formas de escritura. Su poética de la incorrección se concretiza en determinadas figuras literarias, como la metáfora, la sinestesia, la yuxtaposición agramatical, la paradoja y la contradicción numérica; en haces temáticos como el hambre, el duelo amoroso, el lenguaje y la búsqueda mística, así como en un *ethos* irónico, mentiroso e irreverente que atraviesa su obra invitando al lector a entrar en un universo textual que dispone sus propias reglas y reformula las convenciones literarias. Inconforme con la separación radical y exacta del mundo en dos mitades contrapuestas y ordenadas, el yo poético de los textos de Carson, hambriento y nunca satisfecho, juega a descabalar todo dualismo o partición estable de la realidad, mezclando poesía y ensayo, creación y crítica, naturaleza y cultura, cuerpo y mente, subjetividad y objetividad, razón y emoción, lógica y antilógica, estructura y superficie, inmanencia y transcendencia; todo ello, con el fin de abordar la experiencia humana en su complejidad, llena de posibilidades imaginativas gracias a su resistencia a ser encerrada en categorías últimas.

El hambre, elemento temático que representa estructuralmente el vacío o punto ciego a la vez que actúa como vaso comunicante, reaparece en estos poemas y textos poéticos como representación sucesiva de un error poético: un pliegue deleuziano¹⁴ encargado de restituir el mundo como continuo, paradójicamente, a través de un pequeño cortocircuito semántico entre dos planos semióticos independientes, interrupción que renueva además nuestra atención y nuestras expectativas ante el lenguaje y su forma de significar. Los mismos versos dedicados a Alcman al final de “Essay on What I Think About Most” pueden aplicarse, en definitiva, a Anne Carson y su escritura del hambre como error:

At the end of the poem the fact remains
and Alcman is probably no less hungry.

Yet something has changed in the quotient of our expectations.
For in mistaking them,
Alcman has perfected something.
Indeed he has
more than perfected something.
Using a single brushstroke (Carson, 2000: 35-36).

¹⁴ El concepto de pliegue en Deleuze, tomado a su vez de Leibniz, es una herramienta para comprender lo que llama “el laberinto del continuo”, que, para el filósofo, no se descompone en partes separables “como la arena fluida en granos”, sino que es “como un tejido o una hoja de papel que se divide en pliegues hasta el infinito” (Deleuze, 1989: 14).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, G. (2010). *Signatura rerum. Sobre el método*, F. Costa y M. Ruvituso (trads.). Barcelona: Anagrama.
- ____ (2016a). *El final del poema. Estudios de poética y literatura*, E. Dobry (trad.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- ____ (2016b). *El fuego y el relato*, E. Kavi (trad.). Madrid: Sexto Piso.
- ALFORD, L. (2020). *Forms of Poetic Attention*. New York: Columbia University Press.
- BAUMGARTEN, A. G. (1999 [1735]). “Reflexiones filosóficas en torno al poema”, C. Terrasa Montaner (trad.). En *Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*, 23-78. Barcelona: Alba Editorial.
- BLOOM, H. (1991). *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- CARSON, A. (1986). *Eros the Bittersweet*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- ____ (1995). *Plainwater. Essays and Poetry*. New York, NY: Vintage.
- ____ (1999). *Economy of the Unlost: Reading Simonides of Keos with Paul Celan*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- ____ (2000). *Men in the Off Hours*. New York: Knopf.
- ____ (2003). “Gifts and Questions. An Interview with Anne Carson”, K. McNeilly (entrev.). *Canadian Literature* 176, 12-25.
- ____ (2005). *Decreation. Poetry, Essays, Opera*. New York: Knopf.
- ____ (2016). “Variations on the Right to Remain Silent”. En *Float*. New York: Knopf.
- CAVE, T. (2016). *Thinking with Literature: Towards a Cognitive Criticism*. Oxford: Oxford University Press.
- CIXOUS, H. (1995). *La risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura*, A. M. Moix y M. Díaz-Diocaretz (trads.). Barcelona: Anthropos.
- COHEN, J. (1966). *Structure du langage poétique*. Paris: Flammarion.
- DELEUZE, G. (1989). *El pliegue. Leibniz y el barroco*, J. Vázquez y U. Larraceleta (trads.). Barcelona: Paidós.
- FINGLASS, P. J. (2021). “The Stesichorean Ethos”. En *Anne Carson/Antiquity*, L. Jansen (ed.), 157-168. London: Bloomsbury Publishing Plc.
- FISHER, J. (2015). “Anne Carson’s Stereoscopic Poetics”. En *Anne Carson: Ecstatic Lyre*, J. M. Wilkinson (ed.), 10-16. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- FOUCAULT, M. (2010). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, E. C. Frost (trad.). Ciudad de México: Siglo XXI.
- JAKOBSON, R. (1981). “Lingüística y poética”. En *Ensayos de lingüística general*, 347-395. Barcelona: Seix Barral.
- JANSEN, L. (2021). “Introduction: On Anne Carson/Antiquity”. En *Anne Carson/Antiquity*, L. Jansen (ed.), 1-12. London: Bloomsbury Publishing Plc.
- KOSICK, R. (2021). “Carson for the Non-Classicist”. En *Anne Carson/Antiquity*, L. Jansen (ed.), 39-50. London: Bloomsbury Publishing Plc.

- MORA, V. L. (2021). "Poetas viéndose pensar: supuestos de *frontalidad* metacognitiva en poesía española contemporánea". *Revista de Literatura*, 83.166, 335-359.
- MURRAY, S. J. (2005). "The Autobiographical Self: Phenomenology and the Limits of Narrative Self-Possession in Anne Carson's *Autobiography of Red*". *ESC: English Studies in Canada* 31.4, 101-122.
- PEPONI, A. E. (2021). "Écriture and the Budding Classicist". En *Anne Carson/Antiquity*, L. Jansen (ed.), 51-62. London: Bloomsbury Publishing Plc.
- RANCIÈRE, J. (2011). *Política de la literatura*, M. G. Burello, L. Vogelfang y J. L. Caputo (trads.). Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- RICOEUR, P. (1980). *La metáfora viva*. Madrid: Cristiandad.
- RIFFATERRE, M. (1978). *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press.
- SHKLOVSKI, V. (1978). "El arte como artificio", A. M. Nethol (trad.). En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, T. Todorov (ed.), 55-70. Ciudad de México: Siglo XXI.
- STANTON, R. (2003). "'I am writing this to be as wrong as possible to you': Anne Carson's Errancy". *Canadian Literature* 176, 28-43.
- SZE, G. (2015). *The Erring Archive in Anne Carson*. PhD Dissertation: University of Montreal.
- ____ (2021). "Erring and Whatever". En *Anne Carson/Antiquity*, L. Jansen (ed.), 63-74. London: Bloomsbury Publishing Plc.
- TSCHOFEN, M. (2004). "'First I Must Tell About Seeing': (De)monstrations of Visuality and the Dynamics of Metaphor in Anne Carson's *Autobiography of Red*". *Canadian Literature* 180, 31-50.
- WAHNÓN, S. (1998). "Ficción y dicción en el poema". En *Teoría del poema. La enunciación lírica*, F. Cabo Aseguinolaza y G. Gullón (eds.), 77-110. Ámsterdam: Rodopi.



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

Fecha de recepción: 16/01/2023

Fecha de aceptación: 12/09/2023

CONDICIONANTES DE LA GRABACIÓN AUDIOVISUAL DE ESPECTÁCULOS ARTÍSTICOS ESCÉNICOS

FACTORS IN THE AUDIOVISUAL RECORDING OF PERFORMING ARTS SHOWS

Carlos LINARES ÁVILA

Universidad de Granada

linarescla@ugr.es

Resumen: El cuerpo y su desenvolvimiento espacio-temporal constituyen la materia fundamental de la representación artística escénica y, por tanto, también de su registro audiovisual. Con un enfoque comparatista y semiótico, tanto de la escena como de su traducción intersemiótica al medio audiovisual, se aborda este ámbito de las relaciones entre dicho medio y la escena. La grabación de los espectáculos se considera un proceso de re-enunciación de la escena a través de los códigos propios de la imagen audiovisual. Bajo esta premisa y teniendo en cuenta la teoría teatral se estudian el cuerpo y el espacio-tiempo como conceptos centrales. Asimismo, se atiende la cuestión de la mirada para entender la relación entre el proceso de recepción del espectador escénico y audiovisual. Como resultado se obtienen una serie de condicionantes derivados de la relación entre la escena y el medio audiovisual que determinan específicamente la grabación de espectáculos escénicos.

Palabras clave: Escena. Audiovisual. Teatro. Espectáculo. Grabación.

Abstract: The body and its spatial-temporal development constitute the fundamental material of the artistic representation on stage and, therefore, of its audio-visual recording. The links between the audio-visual medium and the performing arts are approached here using the framework of comparative studies and semiotics. The recording of theatrical performances is considered a process of re-enunciation of the stage through the codes of the audio-visual image. Considering this and the theory on theatre, the body and space-time are studied as central concepts. Likewise, the question of the view is addressed as essential to understand the links between the reception process of the stage spectator and the audio-visual. As a result, a series of conditioning factors derived from the relationship between stage and audio-visual language are obtained, which specifically determine the recording of stage shows.

Keywords: Scene. Audiovisual. Theatre. Performance. Recording.

1. INTRODUCCIÓN

La grabación audiovisual de espectáculos artístico-escénicos concebidos para su ejecución en vivo es una materia apenas investigada académicamente. La presente aportación se sitúa en dicho ámbito de estudio y se centra en el cuerpo humano y su naturaleza espacio-temporal en cuanto condicionantes de la grabación de dichos espectáculos. Esto es así porque la corporalidad de las personas actuantes o receptoras es imprescindible y determinante en este tipo de espectáculos objeto de grabación, como son el teatro, la ópera, la danza, la performance o el circo. Se toma aquí, no obstante, el teatro como eje de la reflexión porque en su forma más lata es exponente del máximo de potencialidades del cuerpo en el espacio-tiempo de la escena. Se estudia, así, la interacción de las facultades corporales en el espacio y tiempo escénicos como objeto de la mirada y audición de la cámara¹.

La idea principal en la que se sustenta la investigación es que la grabación de estos espectáculos se inscribe en el despliegue de una doble enunciación compuesta por la representación y por la grabación de esta, pues la grabación constituye un acto comunicativo con un lenguaje propio en relación directa con la representación escénica. De este modo, al grabar la representación se está haciendo inevitablemente un acto de interpretación que, aunque no afecte a la constitución del espectáculo, va a afectar a la percepción que el espectador de la videograbación tenga de él. Por lo tanto, si el cuerpo y su desenvolvimiento espacio temporal es la materia fundamental de la representación escénica, también lo será para su registro audiovisual.

Para estudiar las videograbaciones bajo este enfoque resulta de gran interés trabajar con herramientas teóricas que permitan comprender los procesos de significación dados, en especial la teoría y metodología semiótica, tanto de la corporalidad como del discurso escénico, así como de su traducción intersemiótica a la imagen audiovisual. Son muchos los autores que dan cuenta de la idoneidad del estudio semiológico para la representación teatral y escénica en general (Ubersfeld, 1997; Pavis, 1998; Bobes Naves, 2004). Aunque la grabación siga la premisa de interferir lo menos posible con su aportación re-enunciadora del espectáculo, la interferencia es inevitable, y comprender su alcance solo es posible mediante el conocimiento de la dimensión semiótica de la escena, así como de su grabación.

Así, el objeto de la investigación es la representación audiovisual de la centralidad del cuerpo escénico, planteando como hipótesis algunos de los condicionantes para dicha representación. Partimos de la teoría de la centralidad del cuerpo en el espectáculo teatral

¹ La grabación de espectáculos artísticos es una actividad en general poco estudiada en el ámbito académico, más volcado en las relaciones entre las artes escénicas y el arte cinematográfico, o en el audiovisual como herramienta creativa en la escena. Sin embargo, la grabación de espectáculos artísticos tiene un interés indiscutible para la salvaguarda del patrimonio escénico, docencia e investigación, así como para el funcionamiento de la industria cultural.

para ir ensanchando la reflexión de manera comparativa. Los espectáculos delimitados por el campo de estudio tienen las siguientes características: comparten un designio artístico-estético, dejando fuera, entre otros, los espectáculos deportivos; en segundo lugar, presentan un espacio acotado; y, por último, son espectáculos concebidos para su representación en vivo, dejando de lado las representaciones que se llevan a cabo únicamente con fines de filmación y/o grabación como ocurre con la televisión o el cine. De este modo, quedan fuera de la investigación programas televisivos como *Estudio 1* de RTVE, al igual que obras cinematográficas que reproduzcan espectáculos teatrales². Asimismo, el teatro en relación con las nuevas tecnologías y, en especial, con los medios audiovisuales en la época digital, ha sido estudiado por el equipo del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T), e incluye importantes sugerencias para lo que se plantea en el presente estudio, aunque no abordan directamente la cuestión. Muestra de ello son los artículos panorámicos de Romera Castillo (2008) y de Trecca (2010) sobre literatura, teatro y nuevas tecnologías.

Este estudio se divide en tres partes diferenciadas aunque necesariamente interrelacionadas: en primer lugar, se enmarca la grabación de espectáculos artísticos dentro de la traducción intersemiótica y se trata el proceso de re-enunciación; en segundo lugar, se atiende al cuerpo como sustancia fundamental tanto de la representación como de la grabación, así como su desenvolvimiento en el espacio-tiempo escénico; por último, se plantea la mirada como proceso de recepción del espectador y como acto de registro de la cámara.

2. LA TRADUCCIÓN INTERSEMIÓTICA Y LA GRABACIÓN COMO RE-ENUNCIACIÓN

2.1. Traducción intersemiótica y adaptación

El registro audiovisual de espectáculos escénicos constituye un proceso de traducción desde el sistema de signos escénico al sistema audiovisual. La traducción intersemiótica³ fue introducida por Jakobson (1959) para referir trasvases textuales de diferente índole. Este enfoque parte también de la teoría glosemática de Hjelmslev (1971) y las ideas sobre las trasposiciones de las lenguas naturales de Greimas (1987). Estos tres autores conforman la base sobre la que posteriormente se desarrollarán las disquisiciones teóricas sobre la traducción intersemiótica, así como las teorías sobre la adaptación.

² El programa de RTVE *Estudio 1*, emitido entre 1965 y 1984, es un claro ejemplo de grabación y/o emisión de teatro concebida de raíz como un producto audiovisual (Rodríguez, 2014) (Bernad, 2017). Por otro lado, las relaciones entre cine y teatro han sido ampliamente estudiadas en el ámbito académico nacional, con especial relevancia de las aportaciones sobre la cuestión de Romera Castillo (2002) y Romera Castillo, ed. (2008).

³ Pese a las críticas al concepto de traducción intersemiótica por sus cada vez más claras dificultades para atender el fenómeno que ocupa, se ha optado por su utilización ante la falta de consenso sobre una alternativa (Morales Zea, 2022: 605).

Cabe destacar el trabajo de Morales Zea (2022), que lleva a cabo una clarificadora exposición del estado de la cuestión en el que se enmarca esta investigación. Más adelante en este recorrido, la traducción cobra interés para los estudios filmicos y literarios, principalmente narratológicos, con las ideas de Chatman (1978) sobre la independencia medial de las estructuras narrativas como punta de lanza. Con respecto a la teoría literaria, Kristeva (1997) introduce el término de intertextualidad a partir del dialogismo bajtiniano y abre la puerta a otras aportaciones sobre la cuestión por parte de Genette (1989), Barthes (2011) y Eco (1984). En el ámbito específico de la teoría cinematográfica, Metz (1973) desarrolla estudios semiológicos de películas teniendo en cuenta las características propias del lenguaje cinematográfico.

En una segunda etapa, se sitúan las teorías propias de la adaptación a partir del denominado Debate de Bolonia, que tuvo lugar entre 1997 y 1999. El debate dio impulso al estudio de la traducción como “una línea de investigación necesaria y constante que involucra a la semiótica, la lingüística, el análisis literario, y los estudios sobre las diferentes artes” (Morales Zea, 2022: 600). En esta etapa destacan las aportaciones de Torop (2002) (2020), quien trabaja a partir de las teorías de Lotman (1998) sobre el concepto de semiosis, y también las aportaciones de Sonesson (2019) desde la semiótica cognoscitiva.

A finales del siglo XX y principios del XXI, las teorías de la adaptación se han deshecho de algunas ideas que habían estado muy presentes como la jerarquización de las obras, que otorga más valor a la obra de origen, y el concepto de fidelidad utilizado como elemento valorativo (Sánchez Noriega, 2001: 67-69). Asimismo, en el debate terminológico se introducen conceptos como “transducción” (Dolezel, 2002) o el concepto de origen baziniano de “reescritura” (Pérez Bowie, 2010: 21-27), se introducen también nuevas propuestas de análisis intersemiótico como la planteada por Zavala (2009) (2019) y nuevos enfoques desde los *Media Studies*⁴. A este respecto destaca el trabajo sobre adaptación y transmedialidad de Sánchez-Mesa y Rosendo (2019), en el que se defiende un concepto amplio y flexible de adaptación, así como los trabajos sobre transmedia, transmedialización y demediación de Sánchez-Mesa y Baetens (2017) y Baetens y Sánchez-Mesa (2019) (2020).

2.2. La grabación como re-enunciación del espectáculo

La grabación del espectáculo constituye un trasvase al medio audiovisual desde la escena. Se trata de un proceso de traducción intersemiótica con unas características específicas derivadas de una intención, técnica y sentido que tiene como objetivo registrar audiovisualmente lo que sucede en la escena. Por este motivo, en lugar de manejar conceptos como adaptación, transducción o reescritura, se hace más adecuado atender el

⁴ Los estudios de medios cobran relevancia en tanto que el entorno de los textos es discursivo y mediático. Así, es posible asegurar que “cualquier texto de la cultura contemporánea se rige tanto por el parámetro discursivo como por el mediático” (Torop, 2002: 3).

proceso de traducción a través de la noción de enunciación (Greimas y Courtés, 1982: 146).

El espectáculo es un acto semiótico, en buena medida comunicativo y, como tal, se produce entre un emisor y un receptor. El espectáculo es “todo aquello que se ofrece a la mirada [...] se aplica a la parte visible de la obra (representación), a todas las formas de las artes de la representación” (Pavis, 1984: 179). Así, el espectáculo entendido bajo esta definición debe darse, igual que toda acción humana, como una actuación en un espacio y un tiempo determinados. En teatro, danza, ópera, circo o performance, el espacio de la representación se delimita necesariamente en la diferencia entre el espacio del emisor y el espacio del receptor, en otras palabras, entre el que mira y la entidad de lo mirado (Pavis, 1998: 171).

La grabación del espectáculo introduce una mirada a través del ojo de una o varias cámaras, pasando a ser emisora en otro proceso comunicativo subsidiario pero distinto, cuando dicha grabación sea consumida por el espectador audiovisual. La cámara es intermediaria entre el espectáculo y el espectador audiovisual, por lo que necesariamente tendrá que situarse, en la división público-escena, en el espacio de quien observa.

En el espectáculo, el cuerpo es materia significativa y a la vez el propio emisor de la misma, su propio enunciador (Ubersfeld, 1998). Es el único interviniente escénico que posee la doble condición de enunciador del espectáculo y enunciado. Si la grabación es imagen del acto enunciativo del cuerpo, por captar la imagen lo que hace el cuerpo, el resultado obtenido es una enunciación que representa otra enunciación. Es decir, la enunciación de la cámara recoge la enunciación del actor, por lo que se trata de un proceso de re-enunciación.

Tal y como explica Pérez Bowie (2007) a través de las ideas de Helbo (1997), mientras que en el teatro se da una doble enunciación de lo representado y el acto de representación, en el arte cinematográfico “la tendencia general es borrar o desdibujar la presencia del enunciador” (Pérez Bowie, 2007: 24). Es decir, en el teatro la diferencia entre lo físico y lo figurado, entre lo “real” y lo “ficticio”, sea hace patente, y su relación genera una tensión dramática propia de lo espectacular. Mientras que el cine, que es una enunciación sobre la pantalla plana y, por lo tanto, debería dar menos sensación de realismo, consigue desdibujar el límite entre lo “real” y lo “ficcional”.

La grabación del espectáculo participa de una situación paradójica, en la que se registra la doble enunciación propia del espectáculo sobre la pantalla plana. Mediante el lenguaje audiovisual se pierde, así, el carácter espectacular, pero al registrar la representación no es posible desdibujar, como sí hace el arte cinematográfico, el límite entre lo “real” y lo “ficcional”. Por este motivo, las posibilidades expresivas de la grabación de espectáculos quedan condicionadas de forma singular, situándose a medio camino entre ambos medios.

3. CUERPO Y ESPACIO-TIEMPO ESCÉNICOS Y LOS CONDICIONANTES DE SU GRABACIÓN

3.1. Cuerpo escénico

El cuerpo es la sustancia principal del espectáculo, y, por tanto, también lo será para su grabación. Conlleva y genera una dimensión espacio-temporal y, entendido en sentido amplio, es el elemento consustancial de las artes escénicas hasta el punto en que “es posible prescindir de todos los elementos de la representación, excepto del comediante” (Ubersfeld, 1997: 169). Asimismo, el cuerpo soporta los códigos visuales y auditivos que le son propios a la corporalidad: el movimiento, el gesto, la mímica, la palabra y oralidad, maquillaje, peinado y vestido (Kowzan, 1997).

El cuerpo escénico más común es el cuerpo humano. De este modo, la reflexión sobre el cuerpo del actor es fundamental en el estudio del teatro: Stanislavski (2019, 2011), Grotowski (2008), Brecht (2004) y demás directores y dramaturgos destacados del siglo XX, todos ellos, desde su enfoque particular, han atendido esta cuestión (Berenguer, 1989). Pensar el teatro es pensar el cuerpo humano, tal y como sucede también con la danza, la ópera, el circo o la performance. Cualquier espacio vacío es susceptible de llamarse escenario: “un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral” (Brook, 2019: 21). Sin embargo, debido a la centralidad del texto en la puesta en escena, no será hasta finales del siglo XIX cuando comience a llevarse a cabo un proceso de revalorización del cuerpo del actor (Sánchez Montes, 2003: 629). En segundo lugar, el cuerpo puede venir dado por otro ser, antropomórfico o no, que despliegue en escena sus propios signos corporales, por ejemplo, la presencia de un animal o la utilización de una marioneta u otro artefacto que presente su propia corporeidad.

El cuerpo, sin embargo, no produce significado en conjunto o bloque, sino que este se encuentra fragmentado y jerarquizado, por lo que puede dividirse a nivel actoral. Pavis (1998) explica cómo en la tragedia apenas se mueven el tronco y las extremidades, mientras que en el drama psicológico se utilizan sobre todo el rostro y las manos. En su libro sobre el entrenamiento psicofísico del actor, Alfonso Rivera (2017) ahonda en la posibilidad de asociar focos corporales expresivos a distintos aspectos de la personalidad. De este modo, la cabeza manifiesta la razón, el pensamiento, los sueños, las expectativas; en el busto se encuentran la voluntad, los sentimientos y emociones; el tronco nos remite a la acción, el trabajo o el desplazamiento motivado por un deseo.

La fragmentación del cuerpo en escena casi siempre se produce por una separación figurada, y tan solo en algunas ocasiones esta fragmentación resulta literal, por ejemplo, una pierna que asome por una puerta o una cabeza servida sobre una bandeja. Sin embargo, en el lenguaje audiovisual, mostrar solo una parte del cuerpo es algo totalmente normal con la utilización de diferentes tipos de planos. El acercamiento de la cámara constituye uno de los primeros elementos definitorios del lenguaje cinematográfico a

principios del siglo XX (Cousins, 2005: 36-37). Junto a otras aportaciones, el progresivo acercamiento de la cámara hasta el plano detalle fue, paradójicamente, alejando al cine de la mirada teatral y proveyéndolo de su propio lenguaje.

Esto es fundamental a la hora de pensar la grabación de espectáculos artísticos porque explicita una tensión entre la experiencia espectacular y el lenguaje audiovisual. La cualidad de la cámara de fragmentar el cuerpo del actor constituye un direccionamiento total de la mirada del espectador audiovisual. De este modo, es posible potenciar significados propios de cada parte del cuerpo con mayor precisión. Un pequeño gesto de la mano, una lágrima que cae por el rostro, son elementos difíciles de percibir en una representación escénica y que sí pueden ser seleccionados por la cámara. Al tratarse de elementos difíciles de percibir, una puesta en escena nunca va a depender de este tipo de detalles en su dispositivo artístico, por lo que destacarlos en la grabación supone un alejamiento del registro de lo escénico y un acercamiento al lenguaje cinematográfico.

La cámara debe atender, así, a la kinésica del cuerpo, destacando o no alguna parte que lleve a cabo movimientos específicos, incluso autónomos, y que pueden ser agentes sobre otras partes del cuerpo u objetos exteriores. También debe poner el cuerpo en relación con otros cuerpos, humanos o no, y con objetos o cuerpos que ocupen una posición objetual. Por último, debe atender a la propia dinámica de los cuerpos íntegros, el propio movimiento de los mismos, sus trayectorias, desplazamientos o velocidad. Por ejemplo, una persona da un bocado a una manzana y la lanza a otra persona, de modo que esta pueda cogerla. Ese cuerpo en movimiento (la primera persona) en relación con el objeto (la manzana) y otro cuerpo (la segunda persona) se relacionan entre sí desplegando una red compleja de significados. Para grabar este momento la persona a cargo de la realización deberá conocer perfectamente la naturaleza de la acción, el alcance de los movimientos, las trayectorias, los tiempos y, una grabación consciente así lo exigirá, el sentido escénico de la acción.

La especificidad en los diferentes tipos de representaciones artísticas viene dada por los modos de significar del cuerpo escénico en el desarrollo espacio temporal de sus acciones y en relación con los demás conjuntos de signos. A muy grandes rasgos, en el circo la acción se vuelca sobre las leyes y resistencias de la física, sobre la biología y la etología animal (Noel, 2008), mientras que en la ópera las facultades físicas y destrezas que se exponen son las del canto. El actor de teatro debe ver su propio cuerpo como un “instrumento con el cual expresar las ideas creadoras en el escenario, debe esforzarse por obtener la completa armonía entre ambos: cuerpo y psicología” (Chejov, 1993: 15). En el teatro físico, por otro lado, se relega el lenguaje verbal a un segundo plano en favor de la corporalidad (Méndez, Roldán y Marín, 2022: 290). Los códigos presentes en la interacción de dos payasos no son los mismos que entre dos personajes de una tragedia clásica. Todo esto condiciona la imagen desde lo más elemental, la altura de un trapecista tiende al plano contrapicado mientras que la mirada desde un palco será picada. Tampoco se grabará igual cuando las acciones estén planificadas al milímetro que en la

improvisación, donde el realizador audiovisual deberá acotar un espectro de posibilidades para que no escape de su mirada algo que no deba hacerlo.

3.2. Espacio-tiempo escénico

La puesta en escena es, en definitiva, una puesta en el espacio de los distintos conjuntos de signos que conforman la representación (Cueto, 2007: 5). Partiendo de esta premisa y de la teoría teatral, es posible discernir varios tipos de espacio que serán expuestos, a continuación, en relación a la grabación audiovisual.

La teoría teatral se ha ocupado de estudiar los espacios de la representación que nos servirán también para su aplicación en otras artes escénicas. A este respecto destacan los trabajos de Ubersfeld (1997) y Pavis (1998) en los que se distingue principalmente entre espacio teatral, espacio escénico y espacio dramático. El espacio teatral es el lugar donde acontece el hecho teatral, donde se encuentran los actores y el público, en oposición a un espacio exterior no teatral. Es el concepto más amplio y menos dado a equívoco, e incluye tanto al espacio escénico como el espacio dramático. Si bien está asociado a la estructura arquitectónica del teatro, en estrecha relación con cada cultura y momento histórico, no tiene por qué tratarse de un edificio. La oposición al espacio no teatral puede establecerse “escenográficamente, por el juego de los actores y por la disposición más o menos espontánea de los espectadores. Los límites serán más borrosos, pero el espacio teatral seguirá siendo topológicamente cerrado y dividido” (Cueto, 2007: 6).

El espacio escénico se define como “el conjunto de los signos provenientes del lugar escénico y que encuentran en él, su lugar” (Ubersfeld, 1997: 65). Está dentro del espacio teatral y en oposición al espacio dramático. Es, en definitiva, la puesta en escena, física y palpable, de la representación. Más allá de ser un espacio fijo o estático, está donde se encuentre el cuerpo del actor, la escenografía, la iluminación y los demás conjuntos de signos (Pavis, 1998: 171).

El espacio dramático es la construcción por parte del espectador de un espacio imaginado o simbólico en el que se desarrollan las acciones de la representación y que sólo es posible a partir de los elementos físicos de la escena.

El espacio dramático (simbolizado) y el espacio escénico (percibido) se mezclan constantemente en nuestra percepción, ayudándose mutuamente a constituirse, de tal modo que al cabo de un instante ya no somos capaces de discernir lo que nos ha sido dado y lo que hemos fabricado por nosotros mismos (Pavis, 1998: 170).

Aunque resulte más evidente en las representaciones con una mayor presencia de la fábula, siempre se genera un espacio dramático en la medida en que siempre existe un elemento mínimo de narración (Linares, 2020: 275). Abuín (2007) y Cueto (2007) matizan a su vez la diferencia entre espacio dramático y espacio diegético, siendo este último “el conjunto de lugares ficticios que aparecen en la fábula” (Abuín, 2007: 20). El espacio dramático sería entonces producto de la tensión entre el espacio escénico, físico

y real de la representación, y el espacio diegético, que sería “el espacio del mundo ficcional generado por el texto, independientemente de su modo de representación en el discurso, el modo dramático, y de su realización en una puesta en escena concreta” (Cueto, 2007: 8). Al igual que ocurre con el espacio, los espectáculos contienen un plano temporal escénico, físico y “real”, y un plano temporal dramático que se construye a partir de los elementos escénicos (García Barrientos, 2004: 50).

Para grabar un espectáculo artístico, debemos atender en primer lugar al espacio donde tiene lugar la actuación, es decir, al espacio teatral. La arquitectura del edificio, plaza, carpa o cualquier otro lugar es un elemento de gran interés en relación con el espectáculo y habrá que considerar si tiene sentido dentro de la grabación. El espacio teatral deposita siempre en el espectador una idea preconcebida de lo que va a ver, en una relación que podría ser también de oposición o contraste. La grabación que incluya la fachada monumental de un teatro, que muestre la carpa clásica de un circo o cómo el lugar se confunde con edificios vecinos, preparará al espectador audiovisual para asistir a un determinado espectáculo. Asimismo, conocer la arquitectura interior es esencial para llevar a cabo la grabación. Hay espacios que plantean en su construcción o distribución puntos para la colocación de trípodes, cámaras o micrófonos, y otros espacios en los que resulta más complicado por diversos motivos⁵.

En segundo lugar, conocer la distribución del espacio escénico es necesario para planificar la realización de un espectáculo, saber dónde se situará la acción, el cuerpo y los elementos escenográficos del espectáculo. Cueto (2007) explica los diferentes tipos de configuración escénica y la disposición de los espectadores con respecto a la escena. Cuando el espectador se sitúa en frente de la escena hablaremos de ámbito en T, el más común y extendido en las representaciones de teatro, danza y ópera; si el espectador rodea total o parcialmente el escenario será un ámbito en O o en U, propio de los espectáculos de circo; con los espectadores en el centro se trataría del ámbito en X. En esencia “podemos combinar tres criterios descriptivos: la distinción entre escenas abiertas y cerradas, la distinción entre disposición axial y disposición radial y la distinción entre ámbitos escénicos únicos (indivisos) y ámbitos múltiples (o divididos)” (Cueto, 2007: 7).

Con respecto al espacio dramático, la grabación del espectáculo tiene una capacidad limitada para intervenir en su construcción, ya que el espectador audiovisual escucha y ve a través de la cámara los conjuntos de signos que se despliegan en el espacio escénico. Es en la selección o exclusión de esos conjuntos de signos donde la mirada de la cámara puede potenciar o dejar en un segundo plano parte del espacio dramático. Por ejemplo, en una grabación en la que se recurra constantemente a primeros planos o que no comience las escenas con un plano general de situación, se le otorga menos presencia a elementos escenográficos que contribuyen a construir el espacio dramático. A este

⁵ El teatro Isabel la Católica de Granada, construido originalmente como cine en 1950, permite en los extremos del palco la cómoda colocación de cámaras. Por otro lado, en el Corral de Comedias de Alcalá de Henares, uno de los más antiguos que se conservan en Europa, donde el espacio es reducido y tendente a lo vertical, resulta muy difícil colocar cámaras laterales sin prescindir de algunas localidades.

respecto, la diferencia fundamental entre la representación y la grabación es que en la primera coexisten el espacio dramático y el espacio escénico en una relación de tensión que se desarrolla en la mente del espectador, por su parte, la grabación elimina lo espectacular y tiende a lo ficcional, por lo que el espectador audiovisual parece situarse ante unos hechos dados más que contruidos (Pérez Bowie, 2007: 25).

El concepto de fuera de campo no existe en la representación escénica, el espacio exterior será siempre sugerido e inaccesible, mientras que en la grabación siempre se podrá mover la cámara y mostrar ese espacio antes fuera de campo. Otra diferencia fundamental es la posibilidad, cuando no se trata de una emisión en directo, de manipular el plano temporal de la grabación mediante montaje. El lenguaje audiovisual cuenta con más recursos para alterar el plano temporal y la cronología de los hechos mostrados.

4. MIRADA, RECEPCIÓN Y REALIZACIÓN

La noción de mirada se entiende en un sentido general de presencialidad, como proceso de percepción del espectáculo. García Barrientos (2007) habla de visión a este respecto, referida a la recepción que lleva a cabo el espectador de la representación escénica. La conexión entre recepción y visión es tal que el acto físico de mirar genera una conexión entre observar y hacer, hasta el punto de que “la misma zona neuronal que se activa cuando observamos una determinada acción es la que se activa cuando realmente la realizamos” (Lorenzini, 2008: 155). Para entender las diferencias entre la recepción del espectáculo y la grabación, resulta necesario atender a la mirada de los espectadores en cada medio y los elementos que la condicionan.

En la grabación de espectáculos la cámara se sitúa siempre en la posición del que mira. Lo que puede parecer una obviedad y es, sin duda, algo intuitivo, da lugar a la problemática más elemental a la hora de grabar un espectáculo: si la mirada de la cámara ocupa el mismo espacio que el espectador, ¿dónde se colocan las cámaras? Una opción es grabar sin público, donde las cámaras puedan colocarse en los puntos privilegiados de visión o incluso donde de otra forma sería imposible, por ejemplo, encima del escenario. La grabación sin público permite la presencia de un montaje multicámara llevado a cabo con una sola cámara, algo imposible sin la posibilidad de parar y retomar la representación. Sin embargo, de esta forma se pierde la reacción del público y la opción de registrar la recepción del espectáculo. Una segunda opción es grabar con público, por lo que las cámaras deberán colocarse donde no molesten a los espectadores y siguiendo unas normas básicas de realización. Esto dependerá, en primer lugar, de la arquitectura del espacio donde se lleve a cabo la representación, pero fundamentalmente del espacio donde desarrolle su actividad el cuerpo escénico.

Mientras que en una representación la mirada se encuentra guiada por el director de escena, que orienta la atención del espectador mediante los distintos conjuntos de signos, la mirada del espectador audiovisual es una mirada sujeta a un mayor control por parte del realizador. Así, la recepción del espectáculo se basa en una serie de imágenes

continuas y una elección del espectador que “construye a partir de ellas un relato verbalizado extrayendo las visiones y asociándolas en una composición, en un montaje que puede ser diferente del fijado por el director de escena” (Pérez Bowie, 2007: 24). En la grabación del espectáculo el espectador “no se enfrenta a un flujo de imágenes en bruto, sino a imágenes ya encuadradas y tratadas sobre la que construye un flujo narrativo articulado sobre procesos cognitivos y reglas diegéticas inducidas” (Pérez Bowie, 2007: 25). En otras palabras, la diferencia fundamental entre la recepción de la representación escénica y la recepción audiovisual está en que la primera es un continuo de imágenes que permiten la construcción de sentido, mientras que en el segundo caso el sentido se genera en la yuxtaposición de imágenes.

García Barrientos (2007) trata la cuestión de la mirada a partir del concepto de distancia, que hace referencia a dos fenómenos: en primer lugar, la distancia entre espacio escénico y ficticio. Se trata del grado de separación entre el espacio físico de la escena y el imaginado de la ficción que se representa en la escena, por ejemplo, decorados icónicos frente a simbólicos. Cuanto mayor distancia haya, menor será la ilusión de realidad y viceversa. En segundo lugar, está la distancia física que separa la escena del espectador, literalmente su posición espacio-temporal en la sala y que delimita el punto de vista. Las dos formas de distancia influyen de forma directa en la mirada del espectador y, por lo tanto, en la recepción del espectáculo.

En el caso del lenguaje audiovisual, la recepción cinematográfica obliga al ojo del espectador a identificarse con el ojo de la cámara, a ocupar su mismo espacio y situarse dentro del mundo ficcional. Por este motivo, el cine ofrece una mayor sensación de realidad incluso sobre la pantalla plana, en otras palabras, la distancia entre el espacio físico y el ficcional es menor que en teatro. Asimismo, la distancia física entre la mirada y lo mirado queda determinado por la utilización de los diferentes planos. La distancia entre el punto de mira y el objeto enfocado se establece, entonces, mediante la realización.

La realización para espectáculos escénicos en vivo da lugar a una primera distinción esencial entre realización monocámara o multicámara. La utilización de una sola cámara será lógicamente más limitada y permite básicamente tres opciones: mantener un plano general que encuadre la totalidad del espacio escénico, llevar a cabo movimientos de cámara sin cortes o editar la grabación con posterioridad, llevando a cabo acercamientos y alejamientos mediante cortes sobre un tiro de cámara único. Las dos primeras opciones conllevan un gran distanciamiento con el mundo ficcional y la tercera opción requiere de medios técnicos suficientes para acercar la imagen en postproducción sin que pierda calidad. Es necesario atender la posibilidad de grabación monocámara porque en la práctica, sobre todo en lo que a documentación teatral se refiere, es la técnica más extendida (Linares, 2022).

La realización multicámara conlleva la utilización de dos cámaras o más y permite una realización en directo o en diferido mediante montaje. Es la realización televisiva propiamente dicha e implica una técnica y un proceso más allá del número de cámaras que se utilicen. Los referentes más conocidos a este respecto son los manuales de

Millerson (1991) y Barroso (1996) que aún hoy día mantienen su plena vigencia. Resulta más común el estudio de la realización de espectáculos deportivos, donde se sitúan Owens (2012) y Montín (2021), que los trabajos sobre realización de espectáculos artísticos como los de Panea (2020), Pérez-Rufi y Valverde-Maestre (2020) o Laufer y Áblad (2020) dedicados a la música.

Resulta de especial interés el trabajo de Gómez-Pérez y Pérez-Rufi (2022) sobre realización de espectáculos televisivos en directo y que plantea un modelo de análisis formal audiovisual extrapolable a la grabación de otro tipo de espectáculos. El modelo parte de la división en planos “para observar las cuestiones relacionadas con su articulación formal, como la preferencia en las escalas de los encuadres siguiendo la tradición europea de tipos de planos” (Gómez-Pérez y Pérez-Rufi, 2022: 242). También se atiende a la anulación de la cámara y sus movimientos, la media de duración del plano y la percepción subjetiva del ritmo.

Es necesario considerar también el papel de la grabación sonora. Basta pensar, por ejemplo, que mientras el espectador ve y oye desde un mismo punto procesando una espacialidad audiovisual múltiple, la grabación por su parte integra esa multiplicidad en un solo canal visual y sonoro. De este modo, el modelo de análisis propuesto en combinación con el estudio de la puesta en escena abre una puerta al análisis de grabaciones específicas de obras teatrales, operísticas, de danza, circo o performance.

5. CONCLUSIONES

La grabación de espectáculos artísticos escénicos es una actividad de gran interés teórico dentro del campo de las relaciones entre el audiovisual y la escena. En esta investigación se han abordado los condicionantes de su registro audiovisual a través de los conceptos de cuerpo y espacio-tiempo. Para ello, se ha estudiado la grabación como proceso de re-enunciación, con el cuerpo escénico y su desenvolvimiento espacio-temporal como eje central. Se atiende también la mirada y el proceso de recepción tanto del espectáculo como de la imagen audiovisual. Todo ello desde un enfoque comparativista y con la semiótica, del discurso escénico y de su traducción intersemiótica a la imagen audiovisual como principal fundamento.

Dentro del campo de estudio de la traducción intersemiótica se sitúa la grabación de espectáculos artísticos como un trasvase de un sistema de signos a otro. Se reservan conceptos como adaptación, reescritura o transducción en pos de la utilización del concepto de re-enunciación por las características específicas del proceso de trasvase semiótico que conlleva la grabación de la escena. El cuerpo escénico se comporta como enunciado y enunciador al mismo tiempo. La cámara capta la enunciación del cuerpo, dando como resultado la enunciación de una enunciación, por lo que se concluye que el registro audiovisual de espectáculos artísticos escénicos es un acto de re-enunciación.

El cuerpo es la materia básica del espectáculo escénico que se desarrolla sobre la base de un plano espacio-temporal y, por lo tanto, el cuerpo también será la materia básica en

el registro audiovisual del espectáculo. La forma en que genera significados es fragmentaria, pudiéndose asociar distintas partes del cuerpo a distintos registros dramáticos e incluso a niveles psicológicos diferenciados. A la hora de grabar un espectáculo hay que atender a la capacidad de la cámara para fragmentar el cuerpo y potenciar ciertas partes de este, así como gestos y detalles que no son fáciles de percibir en un espectáculo. El acercamiento al cuerpo por parte de la cámara supone un alejamiento del registro de lo espectacular y una aproximación al lenguaje cinematográfico.

El espectáculo artístico, como proceso comunicativo humano, se establece necesariamente en el plano espacio temporal. Cada tipo de espacio, de los comúnmente delimitados por la teoría teatral, tendrá una forma específica de relacionarse con la grabación. En primer lugar, el espacio teatral determinará, según la arquitectura del edificio, distintas posibilidades de desenvolvimiento espacial para el realizador audiovisual. A continuación, el espacio escénico, donde se encuentran los elementos físicos de la representación, será la materia esencial del espectáculo y su inclusión o exclusión en la mirada de la cámara configurará la recepción audiovisual del espectáculo. En último lugar, el espacio dramático surge de la tensión entre lo mostrado y lo sugerido, por lo que su traducción a la imagen audiovisual se relaciona también con lo contemplado bajo la mirada de la cámara.

Se expone la mirada en un sentido general de presencialidad, posición que ocupa el receptor en el proceso de comunicación. La generación de sentido de la imagen audiovisual surge de la yuxtaposición de imágenes, frente a la recepción continua del espectador escénico. El proceso de recepción audiovisual iguala la mirada del espectador con la de la cámara, eliminando cualquier distancia entre el punto de visión y el mundo ficcional, mientras que en el espectáculo la distancia en lo representado y el mundo ficcional es mucho mayor y la mirada del espectador es fija. El director de escena condiciona el direccionamiento de la mirada del espectador, sin embargo, el lenguaje audiovisual dirige de manera más directa la mirada a través de los diferentes tipos de planos y la realización, monocámara o multicámara. Un modelo apropiado de análisis para la realización de grabaciones de espectáculos escénicos puede desarrollarse a partir de la teoría escénica y los modelos ya existentes de análisis formal audiovisual.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABUÍN, A. (2007). “Breve contribución al estudio del espacio teatral”. *Revista de la Asociación de Autores de Teatro* 30, 17-21. Disponible en línea: <https://www.aat.es/pdfs/drama30.pdf> [17/11/2022].
- BAETENS, J. Y SÁNCHEZ-MESA, D. (2019). “A Note on “Demediation”: From Book Art to Transmedia Storytelling”. *Leonardo* 52.3, 275-278. Disponible en línea: https://doi.org/10.1162/leon_a_01541 [20/12/2022].

- ____ (2020). “Transmedializando lo fantástico: una aproximación basada en el usuario”. *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico* 8.2, 21-40. Disponible en línea: <https://revistes.uab.cat/brumal/article/view/v8-n2-baetens-sanchez> [20/12/2022].
- BARROSO, J. (1996). *Realización de los géneros televisivos*. Madrid: Síntesis.
- BARTHES, R. (2011). *Mitologías*. C. México: Siglo XXI.
- BERENGUER, A. (1989). “El cuerpo humano como imagen dinámica de representación en el escenario”. En *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell. Vol. 1*, C. Argente del Castillo (ed.), 193-207. Granada: Universidad de Granada.
- BERNAD, S. (2017). “La dimensión audiovisual de la puesta en escena en el programa Estudio 1 de TVE (1965-1975)”. *Comunicación y medios* 35, 125-138. Disponible en línea: <https://boletinjidh.uchile.cl/index.php/RCM/article/view/45115> [19/12/2022].
- BOBES NAVES, M.^a C. (2004). “Teatro y semiología”. *Arbor* CLXXVII, 497-508. Disponible en línea: <https://doi.org/10.3989/arbor.2004.i699/700.591> [20/10/2022].
- BRECHT, B. (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial.
- BROOK, P. (2019). *El espacio vacío*. Barcelona: Ediciones Península.
- CHATMAN, S. (1978). *Story and Discourse. Narrative Structure and Fiction and Film*. Ithaca / London: Cornell University Press.
- CHEJOV, M. (1993). *Al actor. Sobre la técnica de actuación*. Buenos Aires: Editorial Quetzal.
- COUSINS, M. (2005). *Historia del cine*. Barcelona: Blume.
- CUETO, M. (2007). “Los espacios del teatro”. *Revista de la Asociación de Autores de Teatro* 30, 4-10. Disponible en línea: <https://www.aat.es/pdfs/drama30.pdf> [17/11/2022].
- DOLEZEL, L. (2002). “Semiótica de la comunicación literaria”. En *Nuevas perspectivas en semiología literaria*, J. G. Maestro (ed.), 173-218. Madrid: Arco / Libros.
- ECO, U. (1984). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- GARCÍA BARRIENTOS, J. L. (2004). “Dramatología del tiempo y dramaturgias femeninas (Diosdado, Ortiz, Pedrero, Reina, Resino)”. En *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: Espacio y tiempo*, J. Romera Castillo (ed.), 43-66. Madrid: Visor Libros.
- ____ (2007). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GÓMEZ-PÉREZ, F. J. Y PÉREZ-RUFÍ, J. P. (2022). “Análisis de la realización de espectáculos televisivos en directo: Italia en Eurovisión 2021”. *Index Comunicación* 12.1, 235-259. Disponible en línea: <http://hdl.handle.net/10115/18498> [19/12/2022].
- GREIMAS, A. (1987). *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid: Gredos.

- GREIMAS, A. Y COURTÉS, J. (1982). *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- GROTOWSKI, J. (2009). *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo XXI.
- HELBO, A. (1997). *L'Adaptation. Du théâtre au cinéma*. Paris: Armand Colin
- HJELMSLEV, L. (1971). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- JAKOBSON, R. (1959). "On linguistic aspects of translation". En *On Translation*, R. Brower (ed.), 232-239. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- KOWZAN, T. (1997). *El signo y el teatro*. Madrid: Arco / Libros.
- KRISTEVA, J. (1997). "Bajtin, la palabra, el diálogo y la novela". En *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, D. Navarro (selección y traducción), 1-24. La Habana: UNAC / Casa de las Américas / Embajada de Francia en Cuba. Disponible en línea: <https://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/32976/24921> [18/12/2022].
- LAUFER, G. Y ÅBLAD, A. (2020). "Spirit in the Screen. The effect of CuePilot on the viewer's experience in live broadcasted music competitions". *Kth Skolan För Elektroteknik Och Datavetenskap*. Disponible en línea: <https://tinyurl.com/2fet694z> [19/12/2022].
- LINARES, C. (2020). "La poeticidad en el filme *Du Levande —La comedia de la vida—* de Roy Andersson". En *Los nuevos lenguajes audiovisuales*, S. Martínez, P. E. Rivera y M.^a O. Luque (eds.), 273-284. Valencia: Tirant lo Blanch.
- _____. (2022). "La documentación de teatro: el registro audiovisual de espectáculos teatrales". *Human Review. International Humanities Review* 11 (monográfico), 1-14. Disponible en línea: <https://doi.org/10.37467/revhuman.v11.4342> [02/01/2023].
- LORENZINI, M.^a J. (2008). "Práctica performativa e intercorporeidad: Sobre el contagio de los cuerpos en acción". *Apuntes de teatro* 130, 148-162. Disponible en línea: <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/4623> [14/11/2022].
- LOTMAN, I. (1998). *La semiosfera II. La semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Frónesis Cátedra / Universitat de València.
- MÉNDEZ, M.; ROLDÁN, J. Y MARÍN, R. (2022). "Cuerpo, espacio y luz en el teatro físico. Una investigación educativa basada en la fotografía". *ArtsEduca* 31, 287-298. Disponible en línea: <https://doi.org/10.6035/artseduca.6165> [05/12/2022].
- METZ, C. (1973). *Lenguaje y cine*. Barcelona: Planeta.
- MILLERSON, G. (1991). *Técnicas de realización y producción en televisión*. Madrid: Instituto Oficial de Radio Televisión.
- MONTÍN, J. (2021). "Adaptaciones en la realización televisiva del deporte en directo por la COVID-19". *Index Comunicación* 11.1, 141-162.
- MORALES ZEA, M. S. (2022). "Traducción intersemiótica: teorías y propuestas para su estudio en la literatura y el cine". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 31, 595-609. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/signa.vol31.2022.29409> [20/12/2022].

- NOEL, D. (2008). *The Circus: 1870s – 1950s*. Colonia: Taschen.
- OWENS, J. (2012). *Television Sports Production*. Focal Press.
- PANEA, J. L. (2020). “Las escenografías del Festival de Eurovisión: Estética, tecnología e identidad cultural al albor de la reconstrucción europea (1956-1993)”. *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades* 44, 23-40.
- PAVIS, P. (1984). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- PÉREZ BOWIE, J. A. (2007). “Notas sobre las categorías de espacio teatral y espacio cinematográfico”. *Revista de la Asociación de Autores de Teatro* 30, 22-27. Disponible en línea: <https://www.aat.es/pdfs/drama30.pdf> [17/11/2022].
- _____. (2010). “Sobre reescritura y nociones conexas. Un estado de la cuestión”. En *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación*, J. A. Pérez Bowie (ed.), 21-43. Salamanca: Ediciones Universitarias.
- PÉREZ-RUFÍ, J.-P. & VALVERDE-MAESTRE, A.-M. (2020). “The spatial-temporal fragmentation of live television video clips: analysis of the television production of the Eurovision Song Contest”. *Communication & Society* 33.2, 17-31. Disponible en línea: <https://doi.org/10.15581/003.33.2.17-31> [17/12/2022].
- RIVERA, A. (2017). *El camino del actor a través del entrenamiento psicofísico*. Madrid: Antígona.
- RODRÍGUEZ MERCHÁN, E. J. C. (2014). “Antecedentes, orígenes y evolución de un programa mítico: Estudio 1 de TVE”. *Estudios sobre el mensaje periodístico* 20 (número especial), 267-279. Disponible en línea: https://doi.org/10.5209/rev_ESMP.2014.v20.45102 [19/12/2022].
- ROMERA CASTILLO, J. (2008). “Hacia un estado de la cuestión sobre teatro y nuevas tecnologías en España”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 17, 17-28. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/signa.vol17.2008.6171> [14/01/2023].
- ROMERA CASTILLO, J., ed. (2002). *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
- _____. (2008). *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
- ROSENDO, N. Y SÁNCHEZ-MESA, D. (2019). “Adaptación y Transmedialidad: Crítica de una oposición agotada”. *Pasavento. Revista de estudios hispánicos* 7.2, 335-352. Disponible en línea: <https://doi.org/10.37536/preh.2019.7.2.729> [20/12/2022].
- SÁNCHEZ-MESA, 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”. *Tropelias: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 27, 6-27. Disponible en línea: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2017271536 [20/12/2022].
- SÁNCHEZ MONTES, M.^a J. (2003). “La corporalidad en la escena contemporánea”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 12, 629-648. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/signa.vol12.2003.31735> [12/01/2023].

- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2001). “Las adaptaciones literarias al cine: un debate permanente”. *Comunicar* 9.17, 65-69.
- SONESSON, G. (2019). “La traducción como doble acto de comunicación. Entre semiótica cognoscitiva y semiótica de la cultura. Parte I. De la comunicación a la traducción”. *Interpretatio. Revista de hermenéutica* 3.2. 159-187. Disponible en línea: <https://doi.org/10.19130/irh.3.2.2018.105> [20/12/2022].
- STANISLAVSKI, K. (2011). *La construcción del personaje*. Madrid: Alianza Editorial.
- _____ (2019). *Un actor se prepara*. Sevilla: Espuela de Plata.
- TOROP, P. (2002). “Intersemiosis y traducción intersemiótica”. *Cuicuilco* 9.25, 0-30. Disponible en línea: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35102502> [20/12/2022].
- _____ (2020). “The Chronotopical Aspect of Translatability in Intersemiotic Space”. *Punctum. International Journal of Semiotic* 6, 265-284. Disponible en línea: <http://dx.doi.org/10.18680/hss.2020.0013> [20/12/2022].
- TRECCA, S. (2010). “Teatro y medios audiovisuales: la situación de los estudios en España”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 19, 13-34. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/signa.vol19.2010.6226> [14/01/2023].
- UBERSFELD, A. (1997). *La escuela del espectador*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- ZABALA, L. (2009). “La traducción intersemiótica en el cine de ficción”. *Ciencia Ergo-Sum* 16.1, 47-54. Disponible en línea: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10416106> [18/12/2022].
- _____ (2019). “Una glosemática narrativa para la traducción intersemiótica”. En *Estudios actuales de literatura comparada: teorías de la literatura y diálogos interdisciplinarios*, R. Cubillo y R. Campos (eds.), 42-62. San José: Vicerrectoría de Investigación / Universidad de Costa Rica.



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

Fecha de recepción: 26/01/2023

Fecha de aceptación: 30/03/2023

**LEER UN FOTOLIBRO: UNA PROPUESTA METODOLÓGICA.
ESTUDIO DE *PALOMA AL AIRE* (2011) DE RICARDO CASES¹**

TO READ A PHOTOBOOK: A METHODOLOGICAL PROPOSAL.
A STUDY ON RICARDO CASES'S *PALOMA AL AIRE* (2011)

Marta MARTÍN NÚÑEZ

Universitat Jaume I
mnunez@uji.es

Resumen: Este artículo propone una metodología de análisis de fotolibros desde la semiótica, entendiendo el objeto libro como un dispositivo de relación con las imágenes que es en sí mismo materialidad significativa, y no solamente como un soporte para la difusión de los proyectos fotográficos. Para el desarrollo de la metodología hemos combinado propuestas de análisis fotográfico, análisis filmico y de teoría del diseño editorial y tipográfico. La metodología propuesta se despliega en siete categorías —elementos preliminares, aproximación contextual, cualidades físicas, elementos expresivos, puesta en página, puesta en serie/secuenciación, y enunciación—. La metodología se aplica al caso de estudio *Paloma al aire* (2011), de Ricardo Cases (2011).

Palabras clave: Fotolibro. Fotografía. Libro de artista. Ricardo Cases. *Paloma al aire*.

Abstract: This article proposes a methodology for the analysis of photobooks from a semiotic perspective, understanding the book as a device for sequencing images that is in itself signifying materiality, not only a vehicle for the dissemination of photographic projects. To develop the methodology, we have combined proposals from photographic analysis, film analysis and editorial and typographic design theory. The proposed methodology unfolds into seven categories —preliminary elements, contextual approach, physical qualities, expressive elements, page layout, serialization/sequencing and expression—. The methodology is applied to the photobook Ricardo Cases's *Paloma al aire* (2011).

Keywords: Photobook. Photography. Artist's book. Ricardo Cases. *Paloma al aire*.

¹ El presente trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación *Estrategias discursivas de diseno en las prácticas documentales españolas contemporáneas* (DOESCO) (código UJI-B2021-32) bajo la dirección de Javier Marzal Felici y Marta Martín Núñez, financiado por la Universitat Jaume I a través de la convocatoria competitiva de proyectos de investigación de la UJI para el periodo 2022-2024. Además, me gustaría agradecer a Julián Barón haber compartido sus ideas, su dedicación al fotolibro y su biblioteca y haber impulsado desde su taller *El fotolibro experimental* la conceptualización de este trabajo.

1. EL FOTOLIBRO Y SUS PARTICULARIDADES DISCURSIVAS

El interés que ha despertado el fotolibro como forma para la creación fotográfica en los últimos años, especialmente en nuestro país (Vega de la Rosa, 2017: 682), ha venido acompañado de un interés creciente desde la academia. Sin embargo, el fotolibro es un dispositivo cuya definición no está exenta de matices, problemáticas y contradicciones (Vega Pérez, 2020: 185). Lo que aquí nos interesa es aquel que es concebido como una obra autónoma, es decir, el fotolibro como un libro que trasciende el soporte para convertirse en un espacio discursivo que articula y participa a través de sus propios elementos en la construcción del sentido de una secuencia de imágenes, que son interpretadas como parte del conjunto. La definición que encontramos en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía con motivo de la exposición *Libros que son fotos, fotos que son libros* incide en esta cuestión:

Un fotolibro es un libro que contiene un conjunto de imágenes fotográficas ordenadas con una coherencia interna, un ritmo visual y un sentido de la narración cercano a la literatura y al cine. Detrás del fotolibro hay una idea y una intención, un mensaje que se transmite a través del juego de las imágenes. No se trata de una serie de imágenes individuales, sino de imágenes editadas, secuenciadas, dispuestas de manera que se potencian unas a otras, se relacionan y dan forma a una obra unitaria y a múltiples lecturas. Una obra en la que lo importante es el contenido fotográfico pero en la que interviene el diseño, el texto —si lo hay—, el grafismo, la tipografía, la impresión, que sin dejar de ser complementarios, también son decisivos².

Entendemos el fotolibro como un dispositivo complejo en el que su propio diseño forma parte del discurso, al crear un espacio donde las imágenes se interrelacionan entre ellas y con los demás elementos expresivos, narrativos y físicos del libro, creando una experiencia de lectura íntima y única con cada lector. Se distancia así del *catálogo fotográfico*, que fija lo efímero del formato expositivo; del *libro fotográfico*, que son libros concebidos únicamente como soportes transparentes para dar cuerpo y difusión a un proyecto fotográfico; del *libro de artista*, concebido específicamente como objeto artístico y no necesariamente fotográfico; y del *fanzine*, que es una publicación de bajo presupuesto habitualmente fotocopiada y con encuadernación en grapa. No obstante, los límites entre las cinco formas son difusos y sus características aún están poco definidas, por lo que hay muchos fotolibros que navegan en las fronteras entre unos formatos y otros.

La mayor parte de aproximaciones teóricas al fotolibro hasta la fecha se han realizado desde una vertiente historiográfica, y los estudios teóricos y metodológicos sobre sus mecanismos discursivos son aún escasos. En este sentido, Celia Vega explica en su tesis doctoral sobre las transformaciones del fotolibro en España que “los análisis semióticos

² Véase: <https://www.museoreinasofia.es/biblioteca-centro-documentacion/colecciones/fotolibros> [11/09/2023].

y postestructuralistas en los que se estudia la imagen como texto, como superficie significativa, y sin atender a su contexto material, no favorecieron el desarrollo de literatura científica en torno a la fotografía publicada que tuviera en cuenta sus peculiaridades” (2020: 31). Y es que en un fotolibro el interés se traslada de la imagen fotográfica a la experiencia de lectura de esa imagen en secuencia con las imágenes previas y posteriores, y en relación con el libro como objeto físico, que necesita ser accionado por el lector para, como mínimo, que se abra y se pasen sus páginas. Una fotografía en un fotolibro es solo una parte más de un entramado de relaciones discursivas que no puede leerse de forma aislada, solo en conjunto con el resto de la obra. Por ello, el análisis de un fotolibro no puede reducirse solamente a una lectura de los elementos fotográficos. Como indica Horacio Fernández “dentro de la práctica de la fotografía, el fotolibro ocupa un espacio compartido con la fotografía, el diseño gráfico, el cine, la literatura, los libros de artista y la edición” (2014: 14).

Así, una aproximación al análisis del fotolibro requiere un análisis fotográfico en diálogo con los demás elementos expresivos que lo integren, junto a un análisis de la construcción secuencial, un análisis del diseño editorial y tipográfico y también del libro como objeto. Nos aproximamos al fotolibro, pues, como texto artístico (Eco, 2000: 358-66), como modo de producción de la invención, en la que entran en tensión el reconocimiento de experiencias anteriores con formas donde la relación no sigue un código establecido y es la obra la que lo instituye, donde lo todavía *no dicho* va envuelto de lo *ya dicho*. Sin embargo, el fotolibro además de texto artístico, es un modo de difusión de un proyecto fotográfico y, por tanto, existe también una intención comunicativa. Pero su lectura no siempre resulta fácil: demanda más al lector que la de una fotografía que funciona de forma aislada, o la de un libro que solamente funciona como un soporte transparente de lectura. No es habitual realizar lecturas que conciban la obra fotográfica secuencial en su conjunto y además incorporen la materialidad del propio soporte.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El objetivo de este artículo es presentar una propuesta metodológica de lectura y análisis de fotolibros desde la semiótica, entendiendo el objeto libro no solamente como un soporte para la difusión de los proyectos fotográficos, o como un contexto material de publicación, sino como un dispositivo de relación con las imágenes que es en sí mismo materialidad significativa. Hemos realizado un estudio previo a las aproximaciones ya existentes a la historia, el lenguaje y la lectura del fotolibro, y después de analizar las aportaciones y las carencias que presentan, hemos desarrollado una metodología propia basada en tres disciplinas: en el modelo de análisis para la imagen fotográfica aislada de Javier Marzal (2011), el modelo de análisis filmico de Gómez Tarín (2011), y los principios teóricos del diseño editorial de Jost Hochuli y Robin Kinross (2005) y de diseño tipográfico de Martín Montesinos y Mas Hurtuna (2017). En este artículo recogemos y desplegamos la metodología original aplicándola a un caso de estudio

paradigmático, el fotolibro *Paloma al aire* de Ricardo Cases (2011). Ricardo Cases es uno de los fotógrafos más relevantes del panorama español contemporáneo y uno de los primeros autores que comenzó a explorar con las particularidades discursivas del fotolibro en el contexto español contemporáneo.

3. APROXIMACIONES A LA HISTORIA, EL LENGUAJE Y LA LECTURA DEL FOTOLIBRO: ESTADO DE LA CUESTIÓN

Aunque el libro como soporte para difundir la fotografía se ha empleado casi desde el comienzo de la fotografía, y a lo largo del siglo XX ha funcionado como uno de los medios privilegiados para la difusión de los proyectos fotográficos —junto a la prensa y los formatos expositivos—, el interés académico específico por el fotolibro como forma de creación es relativamente reciente, como explica Elizabeth Shannon, que lo sitúa en torno al nuevo siglo (2010). El término *fotolibro*, una traducción directa del inglés *photobook*, no está exento de matices. El crítico y comisario David Campany se preguntaba por qué tanto interés en definir el fotolibro precisamente ahora, en el siglo XXI, y lo relaciona con la superproducción de imágenes en la red: “The take up of the term ‘photobook’ is a consequence of the Internet, and so is the field of study it marks. And for all its various forms the photobook is a relatively tame object of study, compared to the wild hall of mirrors that is the photograph online” (2014). Por otra parte, José Luis Neves (2016), rastrea el comienzo de su uso en el ámbito académico en la década de 1980, y su posterior popularización con la publicación del primer volumen de *The Photobook: A History*, de Martin Parr y Gerry Badger en 2004.

El fotolibro, pues, adquiere notoriedad con los volúmenes editados por Martin Parr y Gerry Badger sobre la historia del fotolibro (2004, 2006, 2014) donde trazan una historia alternativa de la fotografía a partir de una selección de los fotolibros publicados, aunque ya antes, Andrew Roth había publicado *The Book of 101 Books: Seminal Photographic Books of the Twentieth Century* (2001). Y, sin embargo, es el historiador español Horacio Fernández el pionero en la investigación académica en este campo, que arranca con su tesis doctoral y que después toma forma en sus libros-catálogo *Fotografía pública* (1999) y *El fotolibro español entre 1905 y 1977* (2014) que acompañaron el comisariado de tres exposiciones en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía³. Siguiendo este tipo de trabajos de carácter histórico y compilador, podemos encontrar una serie de estudios más enfocados a países o áreas concretas: los libros sobre fotolibros latinoamericanos (2011) y de Nueva York (2016) del propio Fernández, y otros de Japón (Heiting y Kaneko, 2017), Holanda (Giertsberg & Suermondt, 2012) o China (Parr & Lundgren, 2015). Sin embargo, pese a su valor histórico, todos estos estudios suelen centrarse en compilar y reseñar los casos paradigmáticos según los criterios de interés pero no ofrecen un sistema para su análisis o lectura.

³ Las exposiciones del Reina Sofía fueron *Fotografía pública / Photography in Print 1919-1939* (1999), *Libros que son fotos, fotos que son libros* (2013) y *Fotos & libros. España 1905-1977* (2014).

Por ello, en este contexto, es especialmente relevante *The Photobook: From Talbot to Ruscha and Beyond* (2012), un volumen colectivo con análisis de diferentes casos de estudio desde una vertiente más teórica que comienza a sentar algunas de las bases. Por otra parte, nos resultan fundamentales las aportaciones de Gerry Badger (2010, 2012, 2013) que analiza la naturaleza, la secuenciación y la narrativa en el fotolibro. En estos textos, publicados como artículos y capítulos de libro, defiende la narrativa fotográfica a partir de la relación con el cine, diferenciando entre una narrativa lineal y una narrativa elíptica o no lineal, que sería más habitual en los fotolibros, más compleja y poco familiar. Sin embargo, para Gerry Badger, también lo anti-narrativo es una forma de narrativa (2010: 20). Por otra parte, la taxonomía que propone Colberg en *Towards a Photobook Taxonomy* (2018) ofrece una clasificación de tipos de fotolibros en base a sus estrategias discursivas. Su propuesta diferencia entre catálogos, monografías, fotolibros periodísticos (fotoperiodísticos, documentales, de investigación o enciclopédicos), fotolibros líricos (poéticos, elípticos, lineales, de flujo de conciencia), y fotolibros narrativos (fotonovela, lineales, elípticos, documental subjetivo, en primera persona). No obstante, aunque puede tener su utilidad como herramienta para la creación, creemos que la diversidad de discursos es tan amplia y las fronteras entre unos tipos y otros tan difusas, que intentar encajarlos en una taxonomía también puede resultar algo problemático.

El único libro que se aproxima a las estrategias discursivas de los fotolibros es *Photobooks & A Critical Companion to the Contemporary Medium* (2021) de Matt Johnston, el creador del Photobook Club, una iniciativa que se ha extendido en los últimos años por muchas ciudades a nivel mundial para crear una comunidad en torno al fenómeno del fotolibro y compartir experiencias y lecturas. En este libro, entre otras reflexiones y modelos, recoge ocho actos comprendidos en la lectura de un fotolibro —distante, material, inspeccional, navegacional, conceptual, asimilatorio, de estantería, y relectura— que implica una reflexión sobre las diferentes aproximaciones o modo de lectura a estas obras.

Desde la academia española podemos destacar la investigación doctoral sobre las transformaciones del fotolibro español contemporáneo que ya hemos citado de Celia Vega Pérez (2020) y, centrada en el libro de artista, la de María José Prada Rodríguez sobre las relaciones y transferencias entre imagen y dispositivo (2018). También cabe destacar los trabajos sobre el auge del fotolibro español de Gil Segovia (2019), o los estudios sobre la representación de Europa en fotolibros trazado por Ortiz-Echagüe y Rodríguez-Mateos (2020), o nuestra propia línea de trabajo sobre el fotolibro como una forma de resistencia artística en un contexto de crisis (Martín Núñez y García Catalán, 2015; Martín Núñez 2022; Martín Núñez *et al.*, 2022).

Todos estos trabajos, que están sentando las bases del estudio sobre fotolibros en nuestro país, se aproximan al fotolibro desde una vertiente histórica, cultural o estética, pero cuando analizan casos paradigmáticos, no explicitan una metodología de análisis o de lectura de los libros sistemática. Así, por ejemplo, Celia Vega pone el foco en la doble vertiente del fotolibro como soporte para la lectura de imágenes y al mismo tiempo como

objetos sensoriales y multisensoriales y explica cómo en su lectura “se ha atendido a aspectos que tienen que ver con la recepción de estas obras desde la experiencia personal” (2020: 37). También los casos de estudio que abordan Ortiz-Echagüe y Rodríguez-Mateos se abordan desde “los planteamientos conceptuales, así como los elementos temáticos y estéticos, que definen estos libros y que se encuentran en estrecha conexión con sus respectivos contextos históricos y creativos” (2020: 32), sin una mayor profundización en las metodologías de análisis empleadas.

Por otra parte, en España se han realizado desde la práctica artística una serie de trabajos de reflexión que utilizan el fotolibro para abordar sus propias estrategias discursivas. *LIBRO. Un ensayo acerca del libro de fotografía y de su momento actual en España* (2014) recoge una conversación a cuatro voces entre Horacio Fernández (historiador), Eloi Gimeno (diseñador), Jon Uriarte (fotógrafo) y Cristina de Middel (fotógrafa), y fue pionero en proponer, de forma metadiscursiva, una reflexión acerca de sí mismo. *Curso Discurso* (2020) de Gonzalo Golpe, Ricardo Báez y Alejandro Marote sigue este camino, proponiendo una mayor profundización en la reflexión en torno al diálogo entre las fotografías, las formas, las estructuras, la secuenciación y todos los elementos que contribuyen a la creación del discurso fotográfico. El propio diseño del fotolibro es fundamental en ambas obras para comunicar los conceptos teóricos que quedan plasmados visualmente, pero ninguno de los dos aborda las particularidades discursivas del fotolibro de forma sistemática. En línea con estas obras, cabe mencionar también el cuaderno *¿Cómo nace un libro?* diseñado y editado por Julián Barón García a partir de su taller *Ser libro* que plantea una serie de ejercicios basado en el lenguaje propio de los libros, sus dinámicas de creación y las imaginaciones que suscitan (2021: 56).

Todas estas obras conforman un corpus muy valioso que ha ido construyendo el campo de estudios sobre el fotolibro contemporáneo desde una perspectiva histórica, creativa y estética señalando ideas y construyendo conceptos sobre la historia, el lenguaje, la lectura y la creación del fotolibro, y de la que nos hemos nutrido en nuestra propia aproximación. Sin embargo, ninguna de las propuestas concreta una metodología sistemática para su análisis, que es lo que nos proponemos realizar en este artículo.

4. CREACIÓN DE UNA PROPUESTA METODOLÓGICA PARA EL ANÁLISIS DE FOTOLIBROS DESDE LA SEMIÓTICA

La propuesta metodológica para la lectura y análisis de fotolibros que hemos diseñado recoge siete categorías de análisis —elementos preliminares, aproximación contextual, cualidades físicas, elementos expresivos, puesta en página, puesta en serie o secuenciación y enunciación— que, a su vez, incluyen distintos elementos de análisis (tabla 1). Estas siete categorías tratan de abordar una serie de preguntas que hemos tomado como punto de partida —qué es, qué trata, en qué contexto, cómo es, cómo se expresa, cómo se articula, cómo se secuencia, quién habla y cómo dice lo que dice—. A partir de esta estructura la propuesta busca ofrecer un amplio rango de elementos

contextuales, expresivos y discursivos que se pueden encontrar en los fotolibros para interrogar sus mecanismos de producción de sentido. No obstante, este sistema no puede aplicarse a todos los fotolibros como un formulario cerrado, pues cada uno hará un uso diferente de los elementos y, al mismo tiempo, tampoco puede estar cerrada a otros elementos que los fotolibros puedan emplear en su expresión.

Categoría de análisis	Elementos de análisis	Pregunta que aborda
1. Elementos preliminares	Datos de identificación, cubierta y contracubierta, textos de cortesía, tema	¿Qué es? ¿Qué trata?
2. Aproximación contextual	Información autoral y contexto de creación, adaptaciones y recorrido del fotolibro, distinciones y revisiones críticas, contexto histórico	¿En qué contexto?
3. Cualidades físicas	Elementos del libro, dimensiones, materiales, procesos de impresión, encuadernación, procesos de acabado, propuesta de lectura	¿Cómo es?
4. Elementos expresivos	Imágenes, textos, espacio en blanco, elementos gráficos, elementos físicos	¿Cómo se expresa?
5. Puesta en página	Composición y retículas, relaciones entre los elementos expresivos	¿Cómo se articula?
6. Puesta en serie / secuenciación	Estructura narrativa, estructura rítmica o poética, estructura cinética	¿Cómo se secuencia?
7. Enunciación	Estrategias discursivas predominantes, transparencia / presencia explícita de la enunciación, autorreflexividad e intertextualidad, ambigüedad, punto de vista	¿Quién habla? ¿Cómo dice lo que dice?

Tabla 1. Propuesta metodológica para el análisis del fotolibro (síntesis). Elaboración propia.

Esta propuesta nace a partir de los hallazgos y carencias detectados en las aproximaciones existentes a la historia, el lenguaje y la lectura específica de los fotolibros que hemos recogido en el apartado anterior, y se nutre esencialmente de otros modelos relacionados. Por una parte, nuestra metodología es deudora del modelo de análisis de la imagen fotográfica única creado por Javier Marzal (2007) y del modelo de análisis filmico desarrollado por Francisco Javier Gómez Tarín (2011)⁴. Creemos que la hibridación de estos dos modelos resulta fundamental para el análisis del fotolibro por su naturaleza fotográfica, pero también por su naturaleza secuencial. La tercera vía proviene de la teoría del diseño editorial, basándonos en los conceptos que definen Jost Hochuli y Robin Kinross (2005) y de diseño tipográfico (Martín Montesinos y Mas Hurtuna, 2017). De este modo, esta metodología aúna un modelo de análisis fotográfico y filmico y una base conceptual propia del diseño editorial y tipográfico que busca dar respuesta al complejo cruce de disciplinas de este dispositivo, y que creemos que requiere de una metodología

⁴ Ambos modelos han sido desarrollados por el grupo de investigación ITACA-UJI y se encuentran publicados en abierto en el portal <http://www.culturavisual.uji.es/> [04/09/2023].

de análisis específica que atienda sus particularidades discursivas. Aquí partimos no solo de la concepción de la imagen como texto, sino del objeto libro, en su conjunto, como un texto donde todos sus elementos —las imágenes, pero también su interrelación, el diseño editorial o los materiales y procesos de impresión o encuadernación empelado— significan y construyen el discurso.

4.1. Herencias del modelo de análisis fotográfico

El modelo de lectura de la imagen fotográfica fija aislada que presenta Javier Marzal en el libro *Cómo se lee una fotografía* es el modelo principal que tomamos como referencia para construir esta metodología. La relación es evidente por la materialidad fotográfica de ambos textos. No obstante, el modelo de Marzal se centra en la fotografía única y no incorpora la significación que emerge de una relación secuencial de varias fotografías ni la del soporte (aquí entendido como dispositivo) en el que se leen, que nos parecen aspectos principales en la lectura de un fotolibro. Este modelo de análisis está estructurado en cuatro niveles —contextual, morfológico, compositivo y enunciativo— y nos ha señalado el camino para crear una metodología de análisis que observa el contexto para después ir de lo micro —atender las unidades mínimas del lenguaje visual—, hasta lo macro —sus interrelaciones— y su enunciación e interpretación.

La adaptación del modelo de Marzal se ha producido de diferentes modos. Así, el nivel contextual aquí se ha tratado en tres categorías de análisis diferenciadas: los elementos preliminares, que permiten una identificación de los datos básicos del fotolibro; una aproximación contextual, que permiten una indagación sobre el contexto de creación y producción; y las cualidades físicas, que remiten a las características del libro como objeto físico que recogen también aspectos concretos como las técnicas de impresión o encuadernación empleadas. Por otra parte, el nivel morfológico del modelo de Marzal aquí se corresponde con los elementos expresivos, y el nivel compositivo con la puesta en página. De este modo se estudian primero los elementos que crean la significación de forma aislada —en este caso no solo los elementos de la imagen, también incluimos los textos, los espacios en blanco, los elementos gráficos o los elementos físicos— para después analizar cómo se interrelacionan entre ellos tomando la página como espacio de composición. Finalmente, el nivel enunciativo, que comparten ambos modelos, permite atender en global a las estrategias discursivas predominantes, la transparencia o presencia explícita de la enunciación, los elementos de autorreflexividad e intertextualidad, las formas de ambigüedad, o el punto de vista.

4.2. Herencias del modelo de análisis filmico

Son muchos los autores que señalan y establecen vínculos entre el fotolibro y el relato cinematográfico (Badger, 2010; Fernández, 2014; Vega-Pérez, 2020; Martín-Núñez, 2022; Cazenave, 2022). El fotolibro se puede leer, de este modo, desde la relación que

emerge a partir de la secuencialidad de las imágenes, entendiéndolas como los planos con los que está construido un film, donde cada uno depende de los demás para la creación de la significación global. Es por ello que el modelo de análisis filmico que despliega Francisco Javier Gómez Tarín en el libro *Elementos de narrativa audiovisual* nos resulta muy interesante. Allí aborda el relato filmico desde la puesta en escena, la puesta en cuadro y la puesta en serie, y trasladar esta estructura al análisis del fotolibro permite abordar la página como si fuese un plano, y la sucesión de páginas como la secuencia donde se dan diferentes relaciones espacio-temporales (narrativas, poéticas o cinéticas).

Partiendo de este paralelismo hemos elaborado nuestras categorías de análisis de puesta en página y puesta en serie / secuenciación, para la que tomamos como referencia las de puesta en cuadro y puesta en serie filmica de Gómez Tarín. En ellas abordamos la *página* como *cuadro* en el que se dan las relaciones compositivas y como *plano* que permite el análisis de la estructura narrativa, del ritmo formal, o la estructura cinética. A diferencia de otras aproximaciones que entienden cada imagen como un plano (Cazenave, 2022: 6), nosotros apostamos por la doble página, ya que entendemos que una página en blanco en un fotolibro, aunque no contenga una fotografía, también forma parte de la cadena de significación. En este sentido, para definir los ítems de análisis de la estructura narrativa nos hemos basado tanto en el tratado de guion de Robert McKee cuando define el diseño clásico, minimalista y la antiestructura (McKee, 2013: 68) como en las aproximaciones de Gerry Badger a la narrativa lineal y elíptica del fotolibro (2010). La relación entre cine y fotografía a través de relatos fotosecuenciales, en cualquier caso, no es novedosa, como films como *La jetée* (Chris Marker, 1962) han puesto de manifiesto (Marzal Felici, 2011).

4.3. Herencias del diseño editorial y tipográfico

La tercera fuente que nutre nuestro modelo de análisis es el campo del diseño editorial y tipográfico. Para abordarlo emplearemos los conceptos del diseño editorial tal y como los definen Jost Hochuli y Robin Kinross en su libro *El diseño de libros: práctica y teoría* (2005). Aunque en su tratado se dedican específicamente al libro como objeto de uso, y entendemos que el fotolibro queda entre esta concepción y la de objeto artístico en forma de libro, nos resulta fundamental atender al desarrollo de los conceptos especializados que emplean para identificar cada parte del libro, de los que surgen nuestros ítems de análisis de los elementos preliminares y las cualidades físicas. Asimismo, su concepto de diseño editorial está atravesado por la concepción del diseño del libro como conjunto, que refuerza la lectura desde la idea de secuencia cinematográfica que señalábamos antes:

Desde el punto de vista del diseño, la página aislada no es lo importante, sino la doble página: dos páginas unidas en un conjunto a través del eje de simetría. El movimiento de las dobles páginas, unas con otras, nos lleva a concluir, sin embargo, que no es esta doble página, sino la completa sucesión de ellas lo que debería tomarse como la unidad [...] La sucesión de dobles páginas incluye la dimensión del tiempo, por lo que el trabajo del

diseñador de libros es, en un sentido amplio, un problema espacial y temporal (Hochuli y Kinross, 2005: 35).

Por otra parte, para el adecuado análisis de los elementos tipográficos de los textos que podamos encontrar en los libros aplicaremos los conceptos de diseño tipográfico desarrollados en el *Manual de tipografía. Del plomo a la era digital* de Martín Montesinos y Mas Hurtuna (2017) tales como familia, fuente, estilo, y las diferentes formas, estéticas y composiciones tipográficas que aquí se recogen.

5. APLICACIÓN Y DESARROLLO DE LA PROPUESTA METODOLÓGICA: *PALOMA AL AIRE* (2011), DE RICARDO CASES

El fotolibro *Paloma al aire* (2011), de Ricardo Cases, es el caso de estudio del que nos hemos servido para la aplicación y el desarrollo de la propuesta metodológica. Este caso de estudio fue uno de los casos analizados para la validación de la metodología junto a otros 64 fotolibros españoles editados entre 2010 y 2020, cuyos resultados han sido publicados en *Bulletin of Spanish Studies* (Martín Núñez, 2022) y dan cuenta de los rasgos discursivos más significativos del fotolibro español contemporáneo. Aquí pretendemos desplegar ahora la aplicación sistemática y estructurada de la metodología a un caso de estudio en profundidad.

5.1. Elementos preliminares

El primer nivel de análisis recoge los elementos que podemos identificar de un libro en un primer vistazo, lo que Matt Johnston identifica con una lectura “inspeccional”. Nos da las indicaciones de lectura que responden a la pregunta sobre qué es y qué trata el fotolibro que después pueden confirmarse en una lectura más profunda (o todo lo contrario). Así, los datos de identificación, el diseño de la cubierta y la contracubierta, o los textos de cortesía, suelen llevar a la identificación del tema general que aborda el fotolibro en una lectura preliminar (tabla 2).

	Elemento de análisis	Posibles ítems de análisis
Elementos preliminares ¿Qué es? ¿Qué trata?	Datos de identificación	Título, autor, editorial, año, colaboradores acreditados (textos, diseño, preimpresión, otros)
	Cubierta y contracubierta	Información (título, autor, editorial), elementos visuales (naturaleza, función), elementos textuales (naturaleza, función), elementos gráficos (naturaleza, función)
	Textos de cortesía	Créditos (información disponible, ubicación), agradecimientos/dedicatorias, textos guía
	Tema	Identificable o no a partir de la información preliminar disponible

Tabla 2. Elementos preliminares (elaboración propia).

Entre los datos de identificación, además del título y el autor y el año, es importante recoger otros datos que pueden ofrecer otras lecturas de la obra, por ejemplo, si se trata de un libro autopublicado o editado por una editorial externa. La autopublicación ha sido una respuesta de muchos autores para crear al margen del sistema y mantener el control creativo de su trabajo, pero también la dependencia de la autofinanciación y la autogestión evidencia un tejido cultural muy precario. Por otra parte, cada vez son más las editoriales especializadas en fotolibros que contribuyen no solo desde la parte de producción, gestión y distribución, sino también desde la parte creativa. Los fotolibros suelen ser también resultados de procesos en los que el autor se rodea de otros colaboradores y especialistas —escritores, diseñadores, impresores, encuadernadores—, que aportan su mirada y su trabajo desde diferentes perspectivas.

La cubierta y la contracubierta es el lugar en que la información básica (título, autor, editorial) se suele colocar en los libros. Sin embargo, en los fotolibros no siempre es así. Por ello, analizar qué elementos la conforman y dónde se ubica esta información básica —así como su diseño, la relación con otros elementos visuales, textuales y gráficos—, será fundamental para analizar la invitación a la lectura que está haciendo el fotolibro, es decir, la propuesta que hace al lector.

En un nivel mayor de profundidad, los textos de cortesía, que funcionan como paratextos al acompañar a la obra, permiten una ampliación de los elementos preliminares de la portada. Aquí podemos encontrar desde los propios créditos del libro (qué información se encuentra disponible, y qué lugar ocupa dentro del libro), textos que funcionan como agradecimientos o dedicatorias, y los textos guía que suelen ofrecer unas coordenadas para decodificar la obra a modo de introducción a la lectura, o a modo de cierre. De este modo, la suma de todos los elementos preliminares contemplados aquí, permiten identificar la problemática o tema que aborda el fotolibro. Sin embargo, también pueden no dar ninguna pista para su lectura y resultar absolutamente herméticos o, incluso, construir ciertas expectativas que después se confirmarán (o no) en las páginas interiores.

En *Paloma al aire* observamos cómo la cubierta presenta directamente el tema del libro a través únicamente de la imagen: una fotografía al cielo atravesada por un tendido eléctrico de un conjunto de palomos deportivos marcados con colores y señalados con números nos introduce en el universo de la colombicultura. Y un troquel con forma ovalada nos deja ver el rostro de un hombre retratado en la foto que ocupa la primera página del libro. La relación entre el hombre y el palomo en esta práctica deportiva que se practica en la zona mediterránea queda dispuesta así desde el principio. La contracubierta lista los nombres de cada uno de los palomos —El burro, No más lágrimas, Carismático, Internet, Jueves Santo, etc.— dando acceso al lector al particular universo simbólico (figura 1). En el interior de la cubierta y contracubierta encontramos ubicados el título y el autor —en una tipografía romana y con un cuerpo pequeño—, y los créditos, respectivamente, que nos permiten comprobar cómo se trata de un libro diseñado y autopublicado por el propio fotógrafo. La edición analizada es la segunda, editada en

2014, que difiere ligeramente de la primera —una foto de la secuencia interior y los nombres de algunos palomos de la contracubierta, además de las dedicatorias—. Además de esto, no existe ningún texto en el fotolibro que nos ofrezca más información ni nos guíe sobre su lectura.

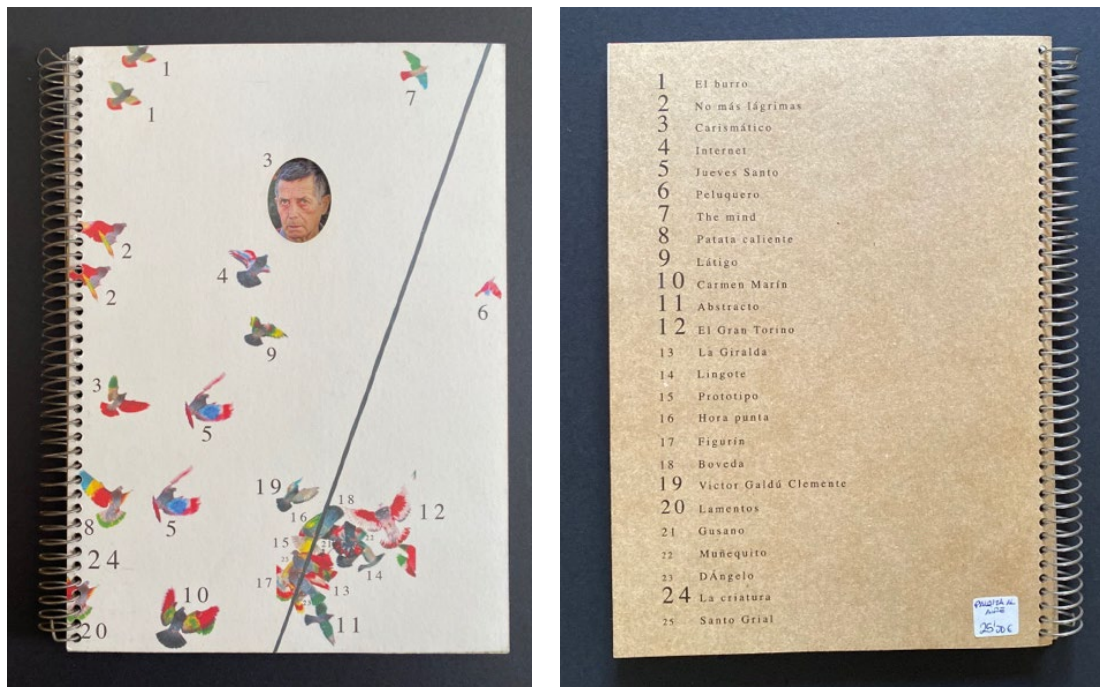


Figura 1. Cubierta y contracubierta de *Paloma al aire*.

5.2. Aproximación contextual

Toda obra se produce en un contexto determinado que, de un modo u otro, queda marcado como una huella en el propio texto. En este sentido, conocer el contexto nos puede dar un marco amplio en el que situar la obra y comprender algunas de las decisiones discursivas tomadas. A veces, disponemos como lectores de esta información antes de la lectura del libro y, de algún modo, puede condicionar su aproximación. En el caso concreto del fotolibro, creemos que es especialmente relevante prestar atención a cuatro elementos que van desde cuestiones más internas a las más externas a la obra y que pueden contribuir a una lectura más profunda. Estos elementos son la información autoral y el contexto de creación, las adaptaciones y el recorrido del fotolibro, las revisiones críticas ya realizadas de la obra y el contexto histórico en el que se produce (tabla 3).

	Elemento de análisis	Posibles ítems de análisis
Aproximación contextual ¿En qué contexto?	Información autoral y contexto de creación	Trayectoria del autor, movimiento/colectivo al que se adscribe, circunstancias relacionadas con la creación o producción del proyecto, elementos biográficos relacionados con el proyecto
	Adaptaciones y recorrido del fotolibro	Exposiciones del proyecto o adaptación a otros soportes (audiovisual, web, performático) y obras derivadas del fotolibro.
	Distinciones y revisiones críticas	Premios o distinciones recibidas, recorrido en festivales, revisiones críticas previas de la obra o del autor en publicaciones divulgativas, prensa o académicas.
	Contexto histórico	Contexto económico, político, social y cultural relevante

Tabla 3. Aproximación contextual (elaboración propia).

La trayectoria y el cuerpo de trabajo previo del fotógrafo, sin ser determinante para la lectura, puede ayudar a englobar el trabajo en un marco más amplio de motivaciones, intereses y procesos de creación. Del mismo modo, si el fotógrafo está vinculado a un movimiento o colectivo, este puede tener presencia en los modos de aproximarse a la creación fotográfica. También es interesante fijarse en las circunstancias relacionadas con los procesos de creación de producción del proyecto, que pueden condicionar algunas de las decisiones discursivas tomadas. En última instancia, en algunos casos, especialmente aquellos relacionados con proyectos de carácter autobiográfico, conocer la biografía personal del autor o sus condiciones personales durante la creación también pueden proporcionar un contexto de lectura más profundo.

Los fotolibros, por lo general, suelen ser la forma final que adoptan proyectos fotográficos de largo recorrido, que son creados, editados y producidos de forma pausada y reflexiva. Sin embargo, es muy común que el fotolibro solo sea una de las formas en las que el proyecto cobra vida, y que conviva con otras formulaciones en formatos expositivos, audiovisuales, web, performáticos, etc. Conocer cómo conviven y se retroalimentan las diferentes adaptaciones del proyecto puede contribuir a leer el fotolibro desde otros puntos de vista. A veces estas formas son previas al fotolibro y se registran y se incluyen en él, otras veces son paralelas y otras, posteriores, incluso llegan a derivar en otras obras o a construir cuerpos de trabajo más amplios.

El recorrido del fotolibro en particular, pero del proyecto fotográfico en general, también es un elemento interesante que puede dar indicaciones sobre su relevancia en el sector. En este sentido, al tratarse de un campo tan minoritario, el campo de exhibición y difusión más natural es el de los festivales de fotografía y, especialmente, los festivales de fotolibros. Los premios, las listas de finalistas (*shortlist*), o las nominaciones en este tipo de festivales que cuentan con jurados de reconocido prestigio suelen ser un indicador de la relevancia de las obras dentro del sector. Por otra parte, las revisiones críticas de la obra, tanto en medios divulgativos, como en prensa o desde la academia pueden aportar lecturas interesantes que contribuyan a su contextualización.

Finalmente, como toda creación cultural y artística, los fotolibros son productos de su tiempo y conocer el contexto general económico, político, social y cultural en el que surgen es imprescindible. Como hemos abordado ya en otro lugar (Martín-Núñez, 2022), en el caso español, el fotolibro contemporáneo resurge en un momento de crisis, que se traslada tanto en los contenidos que se tratan como en los rasgos formales de las propias obras.

Algunos de los condicionantes contextuales que pueden contribuir a una lectura más profunda de *Paloma al aire* pasan por situarlo en la trayectoria artística de Ricardo Cases, fotógrafo perteneciente al colectivo Blank Paper, uno de los colectivos más disruptivos de la fotografía contemporánea española. Se trata de su tercer libro, editado en 2011 tras *Belleza de barrio* (2008) y *La caza del lobo congelado* (2009), libros en los que ya había ensayado con el propio diseño de la secuencia y del libro y sus materiales como elementos discursivos, como han señalado Ortiz-Echagüe y Rodríguez-Mateos (2021: 80). Dentro de esta trayectoria, y en un momento de expansión del fotolibro español alrededor de la escuela del propio colectivo y de iniciativas impulsadas desde su esfera como Book in Progress o el festival de fotolibros Fiebre, *Paloma al aire* se consagra como una de las obras de referencia de esta nueva generación fotográfica al ser incluido junto a C.E.N.S.U.R.A. de Julián Barón (también miembro de Blank Paper) en el tercer volumen de *The Photobook. A History* de Martin Parr y Gerry Badger.

El proyecto fotográfico, además de tomar forma en el fotolibro objeto de análisis, ha sido exhibido en distintas salas —La Fresh Gallery, dentro del Festival Off de PHotoEspaña 2011; Mustang en 2013; o el Centro de Arte Alcobendas en 2016— y también formó parte de la exposición retrospectiva de la obra de Cases, *Estudio elemental de Levante*, que se realizó en la Sala Canal de Isabel II en 2018. En el formato expositivo las fotografías del libro están compuestas en una composición abigarrada y acompañadas de trofeos y otras fotografías de archivo enmarcadas, así como de un catálogo que reproduce algunas páginas del fotolibro y añade nuevas imágenes, con un texto guía de Luis Navarro (figura 2). Además, también se realizó una pieza audiovisual con música exclusiva y edición por José Bautista de Kansei Sounds, que comienza con una grabación en la que se escucha el nombre de los palomos, algo desconcertante, sobre la que comienzan a verse las fotografías acompañadas de una música con ciertas disonancias.



Figura 2. Diseño expositivo de *Paloma al aire* en la Sala Canal de Isabel II.
Fotografía: Guillermo Gumiel.

Dentro de la trayectoria del propio Cases, *Paloma al aire* consolida un estilo visual que observamos en sus anteriores trabajos y se acentuará también en los siguientes: el uso del flash en exteriores y a plena luz solar, que dotan a las fotografías de unos colores saturados, unas sombras duras y unos blancos intensos. Este fotolibro, además, inicia una serie de trabajos sobre la idiosincrasia —y muchas veces exceso y sinsentido— del territorio y la vida en la zona de Levante, de donde es originario, y que se seguirá explorando en *El porqué de las naranjas* (2014), *Podría haberse evitado* (2015), *Sol* (2017), *Grafitis y falleras* (2018), *Estudio elemental de Levante* (2020), *Parques infantiles* (2021) o *Paellas y coches* (2021).

5.3. Cualidades físicas

Después de los elementos preliminares y contextuales creemos necesario abordar el fotolibro desde su cualidad física como objeto. El fotolibro se caracteriza, precisamente, porque su forma física como objeto es parte de la obra, y todos los elementos con los que está construido son relevantes para la lectura de la misma: sus dimensiones, materiales, procesos de impresión, encuadernación o acabados (tabla 4). El contacto físico es el primer contacto con el libro, por lo que sus cualidades influirán notablemente en la lectura realizada del discurso que despliegue en el interior.

	Elemento de análisis	Posibles ítems de análisis
Cualidades físicas ¿Cómo es?	Elementos del libro	Tapas, tripas, solapas, fajas, cajas, envoltorios, elementos adicionales.
	Dimensiones	Medidas, formato (vertical o apaisado), número de páginas, peso.
	Materiales	-Tapas: gramaje, tipo, textura, color. - Papel interior: gramaje, tipo, textura, color. -Tintas: planas, cuatricromía, textura. - Otros elementos: hilo de coser, gomas, cierres, cajas.
	Procesos de impresión	- Tipo de impresión: offset, digital, serigrafía, etc - Procesos de acabado: glasofonado, UVI, impresión en relieve - Intervenciones manuales
	Encuadernación	- Tipos de encuadernación básica: grapado, rústica o tapa blanda (cosido o encolado), cartón o tapa dura (cosido o encolado). - Otras técnicas de encuadernación: sin encuadernar, plegado (acordeón, cruz, etc.), gusanillo, anillas, channel, etc. - Técnicas tradicionales: japonesa, americana, holandesa, etc.
	Procesos de acabado	Hendidos, golpe seco, troqueles, encartes, solapas desplegadas, etc.
	Propuesta de lectura	Acciones (necesarias o no), formas de apertura, dirección de lectura.

Tabla 4. Cualidades físicas (elaboración propia).

Los dos elementos principales que construyen un libro son las tapas y las tripas, habitualmente producidas en distintos materiales y ensambladas en la encuadernación. Las tapas, más robustas por el gramaje, a veces forradas en tela, y habitualmente tratadas con procesos de impresión más resistentes, tienen la función de proteger las tripas, compuestas por las páginas interiores de la publicación, que suelen estar producidas en materiales con menos cuerpo y más frágiles. Además, los libros pueden estar acompañados también por otros elementos protectores (cajas, envoltorios, fajas) que funcionan como parte de la obra y cuya función principal suele ser la de presentar y, al mismo tiempo, retrasar el momento del contacto con la obra, dilatando el tiempo de espera para producir un mayor interés en el contenido.

Las dimensiones del libro son cualidades fundamentales que modifican la relación entre el lector y el propio objeto durante la lectura. Los libros de dimensiones más pequeñas, que caben fácilmente en las manos, resultan más acogedores y facilitan una relación más íntima, mientras que los libros más grandes resultan más incómodos y, necesariamente, exigen una distancia entre el objeto y el lector, aunque su volumen les otorga también una gran contundencia. El formato vertical o apaisado también será determinante para el gesto de apertura y para la disposición de las imágenes. El número de páginas definirá la extensión y secuenciación de las propias imágenes del proyecto. Y

todos estos elementos influirán en el peso del libro, que también puede ser relevante para el discurso.

Los materiales de todos los elementos empleados para la producción del fotolibro se convierten en una enorme fuente de posibilidades que acompañan y también crean el discurso. El tipo de papel, su gramaje, su textura o su color serán determinantes, así como la combinación que puede hacerse cuando conviven distintos tipos de papeles u otros materiales. En este sentido, los encartes permiten incorporar páginas sueltas entre las páginas que pueden ser de otros tamaños y cualidades, fomentando un contraste material. Las tintas y otros elementos como el hilo empleado para coser las páginas, o gomas para sujetar el contenido, los cierres o las cajas permiten una variabilidad infinita desde el diseño de la materialidad de la obra.

El tipo de impresión y encuadernación, que recorre un amplio abanico de técnicas que abarca desde los procesos más industriales a los más artesanales, deja su huella en la pieza final. De este modo, el tipo de impresión (offset, digital, serigrafía), los procesos de acabado (glasofonado, tintas UVI o impresión en relieve), o las intervenciones artesanales con sellos o sistemas de impresión manuales configuran un amplio espectro de acabados y texturas finales. También el tipo de encuadernación definirá buena parte de la relación entre el lector y el libro. La encuadernación funciona como una columna vertebral que permite secuenciar las páginas en un orden determinado y, además, cada tipo de encuadernación permitirá ciertas posibilidades de apertura y relación entre las páginas. La encuadernación también une las tapas a las tripas, siendo los procesos más convencionales (con todas sus variables) el grapado, la encuadernación rústica (o tapa blanda) y el cartoné (o tapa dura), que pueden ir encoladas o cosidas de múltiples formas. En el ámbito del fotolibro, no obstante, es habitual emplear otras técnicas de encuadernación menos convencionales como el plegado, el gusanillo, las anillas o channel, o recurrir a técnicas tradicionales y artesanales como la encuadernación japonesa porque cada una propondrá una invitación diferente a la lectura. También, algunas publicaciones presentan procesos de acabado para conseguir efectos concretos, como hendidos o golpes secos, o troqueles, encartes, o solapas desplegadas que generan relieves, conexiones entre páginas, o espacios escondidos a la lectura que modelan las relaciones entre lector y libro. Así, la suma de las diferentes decisiones de diseño físico y material del libro propondrá una forma de apertura y una dirección de lectura que invitará a una relación más convencional u otra que requiera que los lectores realicen ciertas acciones para poder leer el libro —sacarlo de una caja, romper sus páginas, pasar o abrir encartes, desplegarlo, etc.—. De este modo, el libro se convierte en un dispositivo que debe ser activado, recorrido, accionado o ejecutado por el lector, estableciendo una relación performática con él.

En este sentido, *Paloma al aire* es un caso paradigmático. Es un fotolibro sencillo que desprende cierta austeridad de medios que, de algún modo, responde a la precariedad en la que se producen las autopublicaciones. El formato, los materiales y el aspecto del fotolibro recuerda al de una libreta de tamaño A5, un cuaderno de notas, probablemente

uno que pueda ser usado para tomar las anotaciones pertinentes durante los concursos de palomos. Las tapas son de una cartulina con mayor gramaje que las páginas interiores, con un pequeño troquel que sirve para comenzar a establecer algunas conexiones. El fotolibro está encuadernado con un gusanillo en espiral, un rasgo distintivo importante (figura 3): mientras permite que las páginas se abran completamente, seccionan también las imágenes a doble página del interior, que quedan segmentadas y unidas solo por las anillas metálicas —quizás como las anillas de los propios palomos que indican que se trata de un palomo deportivo federado—. La impresión, en papel offset, no está tratada con ningún proceso de acabado, por lo que la textura del libro es orgánica y cálida. Las dimensiones del fotolibro coinciden con las de una paloma. Quizá sujetar el fotolibro en las manos, abrirlo y pasar sus páginas podría evocar la experiencia de sujetar un palomo, abrir sus alas y escuchar su aleteo durante el vuelo.

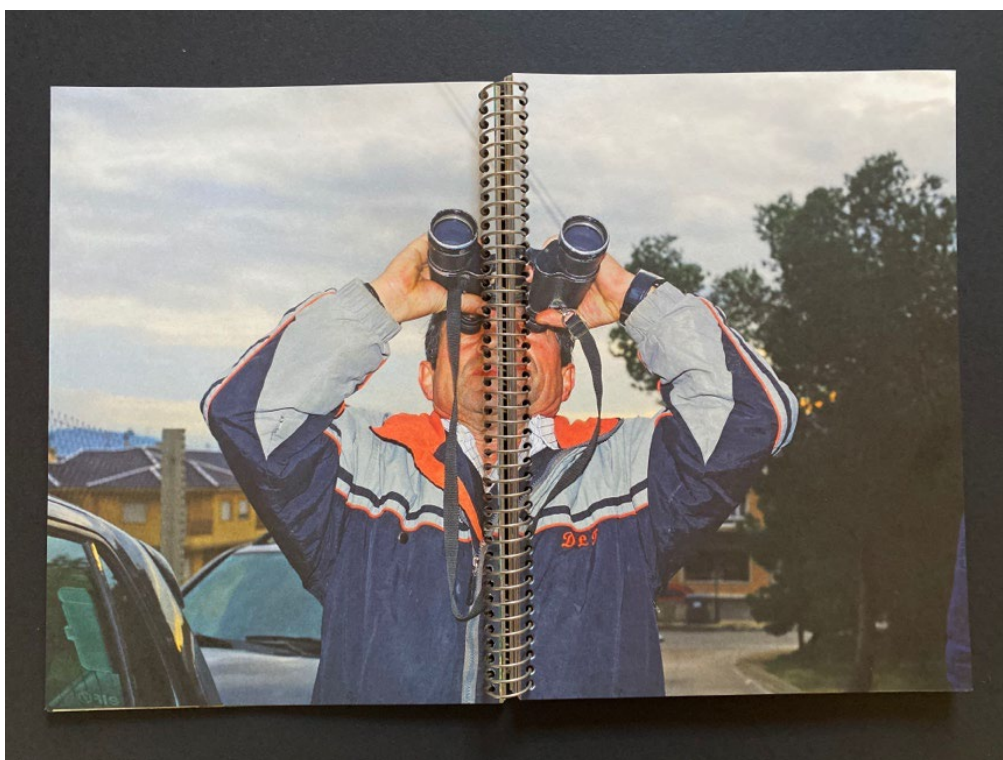


Figura 3. Doble página segmentada y unida por el gusanillo.

5.4. Elementos expresivos

Aunque un fotolibro se define porque está compuesto principalmente por imágenes fotográficas, también puede contener otros elementos expresivos que construyan su contenido principal. Textos, elementos gráficos y elementos físicos son, junto a las imágenes y los espacios en blanco, los principales elementos expresivos que podemos encontrar (tabla 5).

	Elemento de análisis	Posibles ítems de análisis
Elementos expresivos ¿Cómo se expresa?	Imágenes	Motivo, naturaleza, función, procesos, texturas, color
	Textos	Contenido, naturaleza y función, diseño tipográfico (fuente, cuerpo, color) o caligráfico
	Espacio en blanco	Naturaleza, función
	Elementos gráficos	Naturaleza (formas gráficas, fondos), función
	Elementos físicos	Fotografías, acetatos, cartulinas, hilos, etc. adicionales

Tabla 5. Elementos expresivos (elaboración propia).

Para el análisis de las imágenes, deberemos fijarnos con especial atención en el motivo, la naturaleza, la función, los procesos a los que ha sido sometida, o las texturas que genera. Los fotolibros no solamente se nutren de la llamada *lens-based photography*, sino que incorporan todo tipo de “imágenes pobres” (Steyerl, 2014) —fotocopias, pantallazos— y pueden ser sometidas a diferentes procesos que generan una forma y se incorporan así al discurso. Los textos, además de su contenido, será necesario abordarlos desde su naturaleza y función, y diseño tipográfico o caligráfico, del mismo modo que otros elementos gráficos que puedan existir. Estos tres elementos se compondrán en la página junto al espacio en blanco, que también ocupa un lugar significativo. Los fotolibros también pueden incorporar otros elementos que no forman parte del conjunto encuadrado —otras fotografías, acetatos, cartulinas, hilos adicionales...— que será necesario tener en consideración.

En este sentido, *Paloma al aire* es un fotolibro en el que prima la imagen fotográfica. Las fotos que forman parte del libro hacen gala del particular estilo visual de Ricardo Cases, con colores saturados y contrastados por el uso del flash con luz de día, lo que hace que los colores brillantes de los palomos sean aún más exagerados. Tan solo encontramos dos elementos que rompen la ilusión fotográfica de la secuencia: una flecha roja que señala una parte de una fotografía de un plano general muy amplio, y un palomo *pegado* a modo de *collage* en otra de las fotografías, que coincide con el recortado del troquel de la portada y que nos genera una cierta sorpresa (figura 4). El fotolibro, al ser esencialmente fotográfico, construye su discurso a partir de la secuencia de las imágenes, de la que nos ocuparemos a continuación y que van alterando primeros planos de los palomos y sus dueños con planos generales.

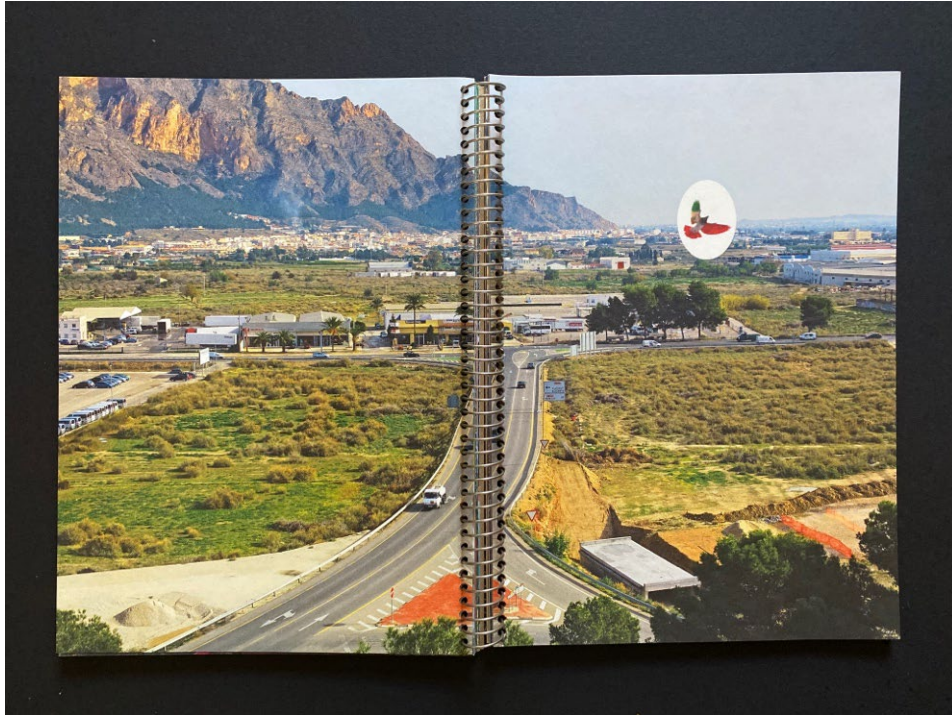


Figura 4. El palomo recortado en el troquel de la cubierta hace su aparición en una página interior

5.5. Puesta en página

Tal y como recogían Hochuli y Kinross, la doble página es el campo donde todos los elementos expresivos citados antes conviven en una estructura y generan relaciones entre ellos. Se convierte, por tanto, en la unidad mínima del lenguaje visual del fotolibro, equivalente a un plano filmico, o a un compás de una melodía.

	Elemento de análisis	Posibles ítems de análisis
Puesta en página ¿Cómo se articula?		- Elementos de página (imágenes, textos, formas gráficas o físicas): cantidad, tamaño, ubicación. - Relación con la página: posición, dirección, peso visual.
	Composición y retículas	Uso del espacio en blanco (en la página, en el libro)
	Relaciones entre los elementos expresivos	- Semánticas: redundancia, anclaje, oposición, sin relación aparente, etc. - Formales: continuidad, choque, simetría, rima, sin relación aparente, etc.

Tabla 6. Puesta en página (elaboración propia).

En la doble página será determinante analizar la composición de los elementos expresivos fijándonos en la cantidad, el tamaño o la ubicación, pero también en su relación con la página atendiendo a cuestiones como la posición, la dirección, o el peso

visual, ya que a partir de las relaciones que se generen se crearán unas direcciones de lectura, unos ritmos y un modo de aproximarse a la página diferentes. En este sentido, también es vital considerar el espacio en blanco, tanto en la página como en el conjunto del libro, como una pieza fundamental de la organización de los elementos. El espacio en blanco es un silencio, fundamental para puntuar la nota, la palabra. Y es un elemento clave para la creación del ritmo. Las composiciones pueden ser diferentes en las distintas páginas, pero normalmente se suele trabajar con una serie de retículas que dividen geoméricamente el espacio—invisibles para los espectadores pero visibles para los diseñadores— y crean unos patrones que, al ser secuenciados, generarán narrativas, ritmos y cinéticas en la sucesión.

Por otra parte, además de las cuestiones compositivas, será necesario analizar las relaciones semánticas (de redundancia, de anclaje, de oposición, sin relación aparente, etc.) y formales (de continuidad, choque, simetría, rima, sin relación aparente, etc.) que creen los propios elementos dentro de la página. De este modo, se podrá analizar las relaciones entre varias imágenes, pero también entre imágenes y textos, formas gráficas u otros elementos físicos.

En *Paloma al aire* la puesta en página es muy directa. Las fotografías ocupan la página entera, *a sangre*—expresión que indica que la imagen rebasa el papel, sin márgenes— que genera un gran impacto visual al eliminar cualquier espacio para respirar de cortesía. Algunas dobles páginas contienen dos imágenes que dialogan entre sí a partir del choque o de la continuidad mientras que otras expanden una sola imagen en la doble página. Sin embargo, la encuadernación en gusanillo del libro hace que las dobles páginas queden segmentadas por un vacío, de modo que no siempre resulta evidente si estamos ante una sola imagen o se trata de dos diferentes. Además, cuando la simetría de las fotografías es muy evidente se genera un efecto de extrañamiento, parecido al efecto del fotomontaje en el que la mirada debe reconstruir visualmente la imagen sesgada. Este recurso funciona a lo largo de todo el libro de diferentes modos. Se genera con él una suerte de montaje de atracciones que, tal y como lo definió Eisenstein en el cine, trata la materialidad como un ente orgánico cuyas partes tienen vida propia y puestas en relación mediante un montaje basado en la colisión, superan la idea de argumento para construir un discurso revolucionario (Eisenstein, 1974: 169). En el fotolibro, los choques nos remiten a una relación afectiva entre palomos y humanos que se vehicula a través de este deporte, en el que los palomos dependen de sus dueños, mientras que los dueños los cuidan, los entrenan y depositan en ellos sueños y esperanzas, llegando a producir hacia el final del libro una identificación entre ellos a partir de la rima visual (figura 5).



Figura 5. *Colombaires* y palomos generan una relación de identificación a través de la puesta en página

5.6. Puesta en serie o secuenciación

La puesta en serie o secuenciación es el proceso más complejo del fotolibro, ya que es aquí donde el discurso toma forma. En la secuenciación de las imágenes y de las páginas, como en el montaje filmico, la obra cobra sentido. En la secuenciación tendremos que fijarnos en la estructura narrativa, en la estructura poética o rítmica, y en la estructura cinética que despliega el libro en y a través de sus páginas. Hay fotolibros en los que una de estas estructuras tiene un mayor protagonismo que las otras, pero en mayor o menor medida, siempre es posible detectar estas tres estructuras más o menos invisibles.

	Elemento de análisis	Posibles ítems de análisis
Puesta en serie / secuenciación	Estructura narrativa	- Clásica o lineal, mínima o elíptica, no lineal. - Continua, episódica
	Estructura poética o rítmica	Repetitiva (acumulativa), alternada, progresiva, quebrada, etc.
¿Cómo se secuencia?	Estructura cinética	Lineal, radial o simétrica, circular, cajas chinas, desplegable, serial, desorden, <i>unboxing</i> , etc.

Tabla 7. Puesta en serie (elaboración propia).

La estructura narrativa es la que da cuenta de cómo se narra la historia a través de las imágenes que componen el relato. Sin embargo, la fotografía no es necesariamente un medio narrativo, como lo es la literatura o el cine, por ello podemos ver diferentes

estructuras que van desde un diseño más clásico y equiparable a unos patrones de linealidad y relaciones causales a otras menos convencionales, como la narrativa elíptica o la no lineal. También encontramos narrativas continuas o episódicas, cuando están divididas en capítulos o bloques. En segundo lugar, la estructura poética o rítmica tiene que ver con la creación de ritmos y estructuras poéticas desde la disposición formal. Podemos encontrar rítmicos de repetición que funcionan por acumulación, pero también vemos otros ritmos basados en la alternabilidad, la progresión, o las quiebras formales. En tercer lugar, podemos atender a la estructura cinética que despliega el libro como objeto y que nos impulsa a determinados movimientos. Entre ellos, encontramos estructuras lineales (las más convencionales que supone solamente el paso de las páginas linealmente), pero también radiales (cuando despliegan una estructura simétrica desde el centro del libro), circulares (el final se conecta con el principio), desordenadas (cuando no están encuadernadas o la encuadernación permite que las páginas se reordenen en cada lectura), de cajas chinas (que implican abrir o desplegar encartes o páginas dentro de otras), desplegable (cuando el libro implica desplegar páginas o cuerpos), serial (cuando se compone de varios tomos), o *unboxing* (cuando el libro toma forma de caja que contiene diferentes objetos). De este modo, la secuenciación fotográfica, que muchas veces se engloba genéricamente en una *narrativa* fotográfica, podemos atenderlas desde tres estructuras muy diversas que pueden estar más o menos desarrolladas en cada libro.

En el caso de *Paloma al aire* podemos apreciar una estructura narrativa mínima o elíptica, en la que se retrata la práctica de la colombicultura desde la captura de instantes y unas relaciones espaciotemporales fragmentadas. Desde la propia portada, el fotolibro comienza con planos generales donde se introducen los protagonistas —las palomas, los *colombaires* y el paisaje valenciano—. Después, una imagen a doble página de los palomos en plano corto nos introduce de lleno en la práctica de este deporte (figura 6a). Las siguientes fotografías, mientras alternan la escalaridad de los planos, desarrollan dos líneas narrativas que se van cruzando: el desarrollo de la prueba —los palomos al aire, los *colombaires* observando, los *colombaires* azuzando—, y los preparativos y cuidados que requieren los animales durante la cría. El clímax se produce en una doble página que muestra en plano detalle las alas desplegadas pintadas de un palomo, sinécdoque de la belleza y potencia de vuelo del animal, y elemento distintivo e identificativo, que de algún modo evoca físicamente el propio libro al desplegarse (figura 6b). Después comienza el desenlace con una doble página que remite a la importancia simbólica de este deporte a partir de los trofeos, o el retrato histórico enmarcado, y el cierre final: los palomos descansando en sus jaulas y un palomo solitario, que desde la oscuridad de la de noche, mira posado sobre un tendido de luz.

La secuencia parece estructurarse en tres actos minimalistas que, a partir de ritmos formales alternos —tanto en la escalaridad como en la disposición de las imágenes en la doble página y las líneas narrativas— construyen un relato sobre la práctica y el universo de esta peculiar práctica deportiva. A nivel cinético, la estructura de lectura propuesta es lineal, enfatizada por el gusanillo que actúa como eje vertebrador de las páginas.



Figura 6. Inicio del segundo acto narrativo y clímax

5.7. Enunciación

La fotografía, especialmente en el ámbito del fotoperiodismo, se ha caracterizado por enfatizar una imagen transparente, borrando las huellas enunciativas para acentuar la inmediatez de las imágenes y, así, su realismo y su capacidad de impactar en unos espectadores que muchas veces las leen como ventanas directas al mundo, obviando la mediación. No obstante, los fotolibros son obras con una presencia autoral muy marcada, y las marcas enunciativas son, habitualmente, mucho más evidentes. Dan cuenta de una mirada subjetiva al mundo y la posición autoral frente a lo que se está contando. Además, suelen ser discursos muy autoconscientes donde es habitual ver estrategias de autorreflexividad o intertextualidad, donde son frecuentes los discursos abiertos o ambiguos y donde el punto de vista autoral suele reflejar un posicionamiento ideológico marcado.

	Elemento de análisis	Posibles ítems de análisis
Enunciación	Estrategias discursivas predominantes	Interpretación de los apartados anteriores
¿Cómo dice lo que dice?	Transparencia / presencia explícita de la enunciación	Presencia o ausencia de marcas enunciativas
	Autorreflexividad e intertextualidad	Marcas de autoconsciencia o de relaciones con otros textos
	Ambigüedad	Espacios de duda, reflexión, pensamiento
	Punto de vista	Posicionamiento ideológico

Tabla 8. Enunciación (elaboración propia).

El análisis de las diferentes estrategias discursivas empleadas por Ricardo Cases en *Paloma al aire*, arroja una mirada a la colombicultura como una práctica muy arraigada en la cultura local, propia de los pueblos de la zona de Levante, en la que la relación entre los palomos y sus dueños es muy estrecha: los animales dependen de ellos para su

supervivencia, mientras que para los *colombaires*, los palomos suponen una ilusión, una práctica en la que se vuelcan para alcanzar ejemplares que triunfen en los torneos y les lleven al éxito. Pero ¿cómo se gana? ¿qué es el éxito? El desarrollo de la prueba consiste en un ritual de apareamiento en el que gana el palomo que consiga atraer y pasar más tiempo con una paloma. Durante la prueba, una sola paloma es pretendida —perseguida, acosada— por aproximadamente cien palomos que compiten por llamar su atención. El palomo deportivo se convierte casi en un *alter ego* de su dueño, una prueba de los atributos tradicionalmente masculinos —fuerza, resistencia, belleza, inteligencia— y su poder de atractivo. De ahí esa relación tan estrecha que se gesta durante la cría y los cuidados de los palomos y que estalla en cada prueba. Los palomos representan los sueños y aspiraciones, pero también el éxito sexual de los hombres. Y eso explica también que sea un deporte absolutamente masculinizado. En el fotolibro los diferentes elementos significantes nos llevan a explorar las aristas de esta relación (figura 7).



Figura 7. La proyección de los atributos masculinos sobre los palomos

6. CONCLUSIONES

Ante las dificultades que a veces supone la lectura de un fotolibro contemporáneo, este artículo desarrolla una metodología desde la semiótica para analizar el fotolibro como texto de materialidad significativa. Se supera la aproximación que analiza solamente la fotografía como texto, para desarrollar un método que permite aproximarse al conjunto del libro como texto y que tiene especialmente en cuenta la significación de la secuencia de imágenes, no las imágenes de forma independiente. Partiendo de un recorrido por las aproximaciones ya existentes al estudio de fotolibros, hemos elaborado un sistema de análisis que se nutre de tres vías: un modelo de análisis de la imagen fotográfica fija, un modelo de análisis filmico y la teoría de diseño editorial y tipográfico. La metodología se desarrolla en siete categorías de análisis que hemos desplegado a partir del caso de estudio

de *Paloma al aire*, y que nos ha permitido fijarnos en cómo se construyen sus mecanismos de significación a partir de una lectura ordenada y sistemática de los elementos significantes que contiene, que nos ha permitido llegar a una interpretación acerca del vínculo entre el territorio, los palomos y los *colombaires*.

No obstante, como *método*, como *camino*, esta propuesta solamente muestra una forma de ordenación sistemática para proceder en la lectura e interpretación de fotolibros, de las muchas posibles. No puede tomarse como un formulario de aplicación directa, tan solo como una caja de herramientas para enfrentarse a los fotolibros. Además, nuestra propuesta es necesariamente incompleta. La complejidad del fotolibro como objeto artístico y la enorme variabilidad en su concepción, creación, diseño y formas de producción, hace que sea una tarea imposible —y, hasta cierto punto, estéril— recoger y sistematizar absolutamente todas las posibilidades de creación. Esta propuesta, por tanto, quizá puede tomarse más como un mapa que, a partir de unas categorías de análisis que abordan preguntas fundamentales sobre las particularidades del fotolibro como obra artística, pueden trazar un camino de aproximación a su lectura. Es decir, pretende funcionar como una herramienta para abordar el análisis riguroso de cualquier tipo de fotolibro. Por ello, debe ser lo suficientemente amplia y, al mismo tiempo, concreta, para resultar un modelo útil.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BADGER, G. (2010). *The Pleasures of Good Photographs*. New York: Aperture.
- ____ (2012). “It’s narrative, but not as we know it... Sequencing the Photobook”. *The PhotoBook Review*, 003.
- ____ (2013). “It’s All Fiction. Narrative and the Photobook”. En *Imprint: Visual Narratives and Beyond*, G. Knape, T. Martinsson, L. Wolthers & H. Hedberg (eds.), 15-47. Stockholm: Art and Theory.
- BARÓN GARCÍA, J. (2011). *C.E.N.S.U.R.A.* Autoeditado [Distribución: RM].
- ____ (2021). *¿Cómo nace un libro?* Autoeditado.
- CASES, R. (2011). *Paloma al aire*. Autoeditado.
- CAZENAVE, J. (2022). *3x4=ORAIN. Música, cine y literatura en el fotolibro*. San Sebastián: San Telmo Museoa [Catálogo de exposición].
- CAMPANY, D. (2014). “The ‘Photobook’: What’s in a name?”. *The PhotoBook Review*, *Aperture*, 007.
- COLBERG, J. M. (2018). “Towards a Photobook Taxonomy”. *Conscientious Photo Magazine*. Disponible en línea: <https://cphmag.com/photobook-taxonomy/> [04/09/2023].
- DI BELLO, P; WILSON, C. & ZAMIR, S. (2012). *The Photobook: From Talbot to Ruscha and Beyond*. London: I. B. Tauris.
- ECO, U. (2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.

- EISENSTEIN, S. M. (1974). *El sentido del cine*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- FERNÁNDEZ, H. (1999). *Fotografía pública*. Madrid: Aldeasa.
- ____ (2011). *El fotolibro latinoamericano*. Madrid: RM
- ____ (2014). *Fotos & libros España 1905-1977*. Madrid: RM.
- ____ (2016). *Nueva York en fotolibros*. Madrid: RM.
- FERNÁNDEZ, H.; GIMENO, E.; URIARTE, J. Y DE MIDDEL, C. (2014). *LIBRO. Un ensayo acerca del libro de fotografía y de su momento actual en España*. Barcelona: Fundación Foto Colectania.
- GIERSTBERG, R. & SUERMONDT, R. (2012). *The Dutch Photobook: A Thematic Selection from 1945 Onwards*. Rotterdam: NAI.
- GIL SEGOVIA, J. (2019). “El fotolibro en España en los comienzos del siglo XXI: de la amenaza digital a la apreciación generalizada”. *Fonseca, Journal of Communication* 19, 69-86. Disponible en línea: <https://doi.org/10.14201/fjc2019196986> [04/09/2023].
- GOLPE, G.; BÁEZ, R. Y MAROTE, A. (2020). *Curso Discurso*. Madrid: Cabeza de Chorlito.
- GÓMEZ TARÍN, F. J. (2011). *Elementos de narrativa audiovisual. Expresión y narración*. Santander: Shangrila.
- HEITING, M. & KANEKO, R. (2017). *The Japanese Photobook*. Göttingen: Steidl.
- HOCHULI, J. Y KINROSS, R. (2005). *El diseño de libros: práctica y teoría*. València: Campgràfic.
- JOHNSTON, M. (2021). *Photobooks &. A critical Companion to the Contemporary Medium*. Eindhoven: Onomaopee Projects.
- MARTÍN-MONTESINOS, J. L. Y MÁS HURTUNA, M. (2017). *Manual de tipografía. Del plomo a la era digital*. València: Campgràfic.
- MARTÍN NÚÑEZ, M. (2022). “Entre la narrativa, la poética y la cinética. La complejidad discursiva del fotolibro español contemporáneo”. *Bulletin of Spanish Studies* 99, 113-149. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1080/14753820.2021.2021681> [04/09/2023].
- MARTÍN NÚÑEZ, M. Y GARCÍA CATALÁN, S. (2015). “Un segundo más y los caciques desaparecerían. El flash político de Julián Barón”. *FOTOCINEMA. Revista científica de cine y fotografía* 10, 327-351. Disponible en línea: <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2015.v0i10.5989> [31/08/2023].
- MARTÍN NÚÑEZ, M.; GARCÍA CATALÁN, S. Y MARZAL FELICI, J., eds. (2022). *Puntos ciegos. Miradas afiladas. Discursos fotográficos y prácticas artísticas para hackear la posverdad*. València: Tirant lo Blanch.
- MARZAL FELICI, J. (2007). *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra.
- MARZAL FELICI, J. (2011). “Cine y fotografía. La poética del punctum en *El muelle de Chris Marker (La Jetée, 1962)*”. *L’Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos* 12, 54-63.

- McKEE, R. (2013). *Story. El guion. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Madrid: Alba.
- NEVES, J. L. (2016). "What is a Photobook?" *Source. The Photographic Review*, 88.
- ORTIZ-ECHAGÜE, J. Y RODRÍGUEZ MATEOS, A. (2020). "Auge y crisis del 'sueño europeo': una breve historia en fotolibros". *Fotocinema. Revista Científica de Cine y fotografía* 21, 29-57. Disponible en línea: <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2020.vi21.9998> [04/09/2023].
- ORTIZ-ECHAGÜE, J. Y RODRÍGUEZ MATEOS, A. (2021). "Blank Paper: colectivo, escuela y comunidad fotográfica". En *Historias de la fotografía del siglo XXI*, M. Blanco Pérez y N. Parejo (eds.), 75-96. Salamanca: Comunicación Social.
- PARR, M. & BADGER, G. (2004). *The Photobook. A History*, vol. 1. London: Phaidon.
- ____ (2006). *The Photobook. A History*, vol. 2. London: Phaidon.
- ____ (2014). *The Photobook. A History*, vol. 3. London: Phaidon.
- PARR, M. & LUNDGREN, W. (2015). *The Chinese Photobook: From the 1900s to the Present*. New York: Aperture.
- PRADA RODRÍGUEZ, M. J. (2018). *El libro en abismo. Relaciones y transferencias entre imagen y dispositivo en el libro de artista*. Tesis doctoral. Universidade de Vigo.
- ROTH, A. (2001). *The Book of 101 Books: Seminal Photographic Books of the Twentieth Century*. New York: PPP.
- SHANNON, E. (2010). "The Rise of the Photobook in the Twenty-First Century". *St Andrews Journal of Art History and Museum Studies* 14, 55-62. Disponible en línea: <https://ojs.st-andrews.ac.uk/index.php/nsr/article/view/237> [31/08/2023].
- STEYERL, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- VEGA DE LA ROSA, C. (2017) *Fotografía en España (1839–2015): historia, tendencias, estéticas*. Madrid: Cátedra.
- VEGA PÉREZ, C. (2020). *Transformaciones en la edición de fotolibros en España (2008-2018)*. Tesis doctoral: Universidad Complutense de Madrid.



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

La autora del artículo se responsabiliza de las licencias de uso de las imágenes incluidas.

Fecha de recepción: 15/01/2023

Fecha de aceptación: 11/09/2023

SEMIÓTICA COGNITIVA Y LITERATURA: *FICCIONALIDAD Y LITERARIEDAD* A LA LUZ DE LA POÉTICA COGNITIVA¹

COGNITIVE SEMIOTICS AND LITERATURE: *FICTIONALITY AND LITERARINESS* ACCORDING TO COGNITIVE POETICS

Luis MARTÍNEZ-FALERO

Universidad Complutense de Madrid

luismart@ucm.es

Resumen: Desde hace al menos tres décadas la lingüística aplicada anglo-norteamericana ha venido desarrollando la teoría cognitiva como método de estudio de los textos literarios hasta constituir lo que se ha denominado el *giro cognitivo*. Ello ha supuesto la configuración de un método transdisciplinar donde el texto literario se estudia desde presupuestos neuropsicológicos, antropológicos, lingüísticos, emocionales, etc., en su dimensión creativa, textual y receptiva, constituyendo una nueva vertiente crítica que renueva los estudios sobre el estilo literario y sus efectos. En este artículo me propongo definir y ejemplificar de manera adecuada y breve los conceptos de *ficcionalidad* y de *literariedad*, en torno al concepto de *literatura* como modalidad discursiva particular que posee unas características específicas. Ello conlleva la confluencia metodológica de unas bases neuropsicológicas con la construcción lingüística del texto. Para ello contaremos tanto con estudios psicobiológicos como con los instrumentos adecuados aportados por la lingüística.

Palabras clave: Semiótica cognitiva. Poética cognitiva. Teoría de la literatura. Ficcionalidad. Literariedad.

Abstract: For at least three decades, Anglo-American applied linguistics has been developing cognitive theory as a method for the study of literary texts to the point of constituting what has been called the *cognitive turn*. This has meant the configuration of a transdisciplinary method in which the literary text is studied from neuropsychological, anthropological, linguistic, emotional, etc. assumptions, in its creative, textual and receptive dimensions. This constitutes a new critical approach that renews studies on literary style and its effects. In this article I intend to define and exemplify in an adequate and brief way the concepts of *fictionality* and *literariness*, in relation to the concept of *literature* as a particular discursive modality with specific characteristics. This entails the methodological confluence of neuropsychological bases with the linguistic construction

¹ Este artículo se inscribe en el Proyecto de investigación “Narratología, Lingüística y Cognición: Estudios Interdisciplinarios sobre Autoesquemas Posibles de Ficción, Intersubjetividad Narrativa, e Inmersión (NARRALINCOG)” (PID2020-114255RB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación de España.

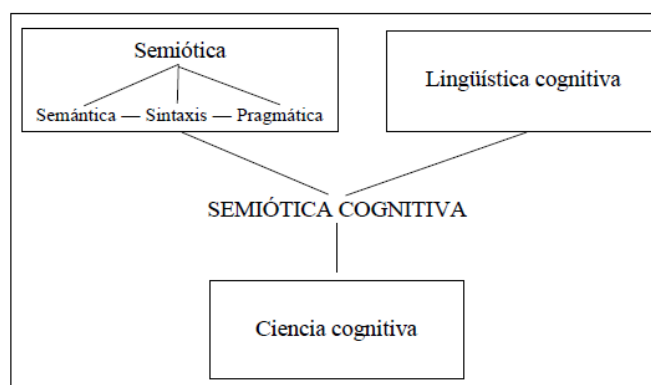
of the text. To this end, we will rely on both psychobiological studies and the appropriate instruments provided by linguistics.

Keywords: Cognitive semiotics. Cognitive poetics. Theory of literature. Fictionality. Literariness.

1. INTRODUCCIÓN: LA SEMIÓTICA COGNITIVA

No cabe duda de que uno de los grandes avances metodológicos que se han producido desde finales del siglo XX y lo largo de este siglo XXI ha sido el aportado por las neurociencias aplicadas a distintos campos de estudio (filosofía, antropología, lingüística...), que en muchas ocasiones han permitido la creación de métodos transdisciplinarios para el estudio de la actividad humana.

Si la semiótica estructural había sido considerada el método más adecuado para el estudio del texto literario (Bobes Naves, 1993), considerando el análisis de acuerdo con la tríada establecida por Charles Morris (semántica-sintaxis-pragmática), la semiótica cognitiva ha terminado por convertirse (en el contexto del llamado *giro cognitivo*) en un ámbito de trabajo de diferentes ciencias, entre las que la lingüística ocupa un lugar muy destacado y —por ende— la teoría y la crítica de la literatura, que, desde los comienzos del siglo XX, se ha nutrido de los métodos y de los instrumentos lingüísticos para el análisis textual. Por ello, esta tríada establecida por Morris se correlaciona con la lingüística cognitiva y con las aportaciones de la ciencia cognitiva, en su conexión y mutua dependencia, como señala Jordan Zlatev (2015: 1044). De este modo podemos establecer:



Sobre esta base, Claudio Paolucci, quien partió del estructuralismo (2010) en su formulación teórica de la semiótica, ha establecido tres axiomas esenciales sobre los que se sostiene esta semiótica cognitiva:

1. La semiótica cognitiva entiende la cognición como una actividad “enactiva” que implica la interacción continua con el mundo exterior [...];

2. si la cognición sirve para actuar en el mundo de forma eficaz, para hacerlo a veces es necesario representarlo. Para actuar con eficacia necesitamos conocer el contexto en el que actuamos, esperar algo y prestar atención a todo lo que no sea lo esperado. Todas estas son dimensiones representativas. Sin embargo, también se trata de habilidades de alto nivel que no son constitutivas de la cognición propiamente dicha y, por tanto, no pueden utilizarse para definirla [...];

3. muy a menudo, más que representar el mundo, la cognición tiene que hacer surgir el mundo a través del significado, y el significado no son representaciones del mundo, sino hábitos y actividades de creación de sentido (Paolucci, 2021: 6).

Esta actividad enactiva determina nuestra relación con el mundo exterior, al suponer nuestro modo de representación, tanto de la realidad que actúa de contexto como de nuestra actividad mental, en tanto que proyección de esas imágenes, que se manifiestan como una creación de sentido. En lo referente al significado, como señala Jean-Marie Klinkenberg (2001: 7-8), este procede de una interacción entre estímulos y modelos, proyectando (a través de la cognición) modelos hacia el mundo, que —sin embargo— se ven modificados por nuestras experiencias. Si aceptamos la propuesta de Klinkenberg, ello nos llevaría, entonces, a proyectar posibilidades de mundo que pueden ser reconocidas por la experiencia, aceptando la corporeidad (*embodiment*) de los signos que conllevan no solo una vertiente abstracta como representación (sustitución) del mundo, sino que suponen una dimensión neurofisiológica que se produce simultáneamente en este proceso. Por tanto, cabe establecer no solo una proyección de mundos simbolizados, sino que en este proceso interviene nuestra experiencia y nuestra memoria, nuestros sentimientos y todo aquello que nos constituye como seres humanos, en un contexto dado.

Por su parte, y al hilo de los mundos simbolizados, Per Aage Brandt (2020: 31) ha definido los *qualia* (punto de partida en la percepción y la experiencia, con la memoria como instancia fundamental) como origen de la integración para la construcción de un sentido (1. *qualia*; 2. cosas, objetos, actos, acontecimientos; 3. situaciones, personas, causas; y 4. afectos, emociones, estados de ánimo, pasiones), que, a través de la mente, marcan la exteriorización (síglica, en amplio sentido) de estas percepciones y experiencias; si este proceso es *intracorporal* (mental, en la relación inherente entre cuerpo y mente), el resultado resulta extracorporal, al manifestarse afectivamente esos *qualia*. En un paso posterior, Per Aage Brandt nos indica que el proceso puede dar lugar a formas simbólicas, de tal modo que los signos en la estructura mental conducen (tras los pasos indicados anteriormente) a signos simbólicos, fruto de asociaciones mentales:

Nuestras asociaciones mentales cambian entonces nuestro trabajo mental, que pasa de sus cascadas ascendentes de integración a un descenso por los mismos niveles hacia planes de acción posibles. Los detalles de estos planes pueden desencadenar todo tipo de producciones imaginarias (Brandt, 2020: 32).

Esas formas simbólicas (partiendo de nuestro lenguaje) crean una serie de actos donde formulamos el mundo o realizamos determinadas acciones o expresamos contenidos (reales o imaginarios) desde esos *qualia* que generan el proceso de simbolización. Precisamente es en este proceso de simbolización y su dimensión imaginaria donde cabe considerar la creación literaria, tanto en su proceso productivo (escritura) del texto, como en el proceso de lectura (recreación) de ese texto. Ciertamente, la semiótica cognitiva debe ocuparse de la literatura y su naturaleza, en tanto que construcción mediante el lenguaje.

Si partimos de la *ficcionalidad* como una característica esencial de la literatura, tal como señalan Vítor Manuel de Aguiar e Silva (“La función poética del lenguaje se caracteriza primaria y esencialmente por el hecho de que el mensaje crea imaginariamente su propia realidad, por el hecho de que la palabra literaria, a través de un proceso intencional, crea un universo de ficción” [1986: 16]) o Shlomith Rimmon-Kenan (“Por ‘ficción narrativa’ entiendo la narración de una sucesión de acontecimientos ficticios” [1982: 2]), la primera cuestión que cabe plantearse es el estatuto de la ficcionalidad desde los estudios cognitivos.

2. BASES COGNITIVAS DE LA FICCIONALIDAD

Si, en su *Poética de la ficción*, José María Pozuelo Yvancos (1993: 19) considera que “la ficción crea modelos de realidad”, la cuestión que se nos plantea desde la semiótica cognitiva (más en concreto, desde la poética cognitiva, integrada en ella) es de qué modo y bajo qué condicionantes se crean esos modelos de realidad; es decir, cuál sería el punto de partida para escribir ficciones.

Debemos empezar indicando que no toda enunciación procedente de la imaginación o sin conexión con la realidad ha de ser comprendida como una ficción asumible en el terreno de la literatura: piénsese en los discursos políticos o en las excusas de cualquier adolescente al llegar muy tarde a casa. Para que un relato imaginario adquiera el rango de *ficción* y, sobre todo, de *ficción literaria* (elemento consustancial al concepto mismo de *literatura*, como ya hemos visto) debe cumplir una serie de requisitos, tanto desde el punto de vista cognitivo como desde la perspectiva de una *literariedad* entendida como el resultado de la construcción de un tipo (superestructura) de texto determinado.

Dos han sido las corrientes surgidas en la poética cognitiva respecto de la relación entre *ficción* y *realidad*, cuyos límites Pozuelo Yvancos había difuminado con sólidos argumentos en su trabajo de 1993. Podemos trazar estas líneas con la polémica surgida entre Karin Kukkonen y Henrik Skov, materializada en un debate entre ambos recogido en la revista *Poetics Today* en 2018. Por una parte, Henrik Skov considera la especificidad de la ficción como condición *sine qua non* para comprender la mente humana en su conjunto, considerando la imaginación como algo distinto de la actividad mental cotidiana; por otra, Karin Kukkonen afirma que la narrativa cotidiana y la ficcional no poseen grandes diferencias, pues el carácter simbólico de toda enunciación nos conduciría

a una eliminación de cualquier divergencia (Kukkonen & Skov, 2018). No obstante, creo que es necesario señalar las diferencias entre una narración procedente de la imaginación y una narración que contiene unos referentes claros procedentes de la experiencia cotidiana. Empezaré indicando las cuestiones correspondientes a las narraciones imaginarias.

Tomamos como referencia algunos de los trabajos más importantes sobre este asunto. Así, Monika Fludernik asegura que lo esencial de un texto narrativo ficcional no es la trama, sino la presencia de un protagonista antropomórfico, lo que supone “la evocación cuasi mimética de la experiencia de la vida real” (Fludernik, 1996: 13). Por su parte, tanto Uri Margolin (2003: 287) como Alan Palmer (2004: 5) consideran que lo que se nos muestra en los textos es un “funcionamiento mental” ficticio que responde a los caracteres del pensamiento humano, incluyendo los sentimientos, lo que recoge unos estilos mentales que permiten una aproximación al *otro*, provocando (apuntamos nosotros) diferentes niveles de identificación y justificando en buena medida (desde un punto de vista cognitivo) la tipología de los modelos de identificación expuestos por Hans-Robert Jauss en su *Experiencia estética y hermenéutica literaria* (1977). Estos caracteres humanos reflejados en el personaje de ficción plantean la posibilidad de una universalidad de la experiencia narrada en el texto ficcional, quedando los aspectos culturales específicos como lo *accidental* de la experiencia expuesta, mientras que, según Lisa Zunshine (2006: 7), el reflejo de unos estados mentales determinados que conducen a acciones sería lo esencial en el texto y base del interés en afrontar la lectura de textos literarios.

Por tanto, el que un lector pueda identificarse con un texto de ficción (conociendo la naturaleza ficcional del texto) supone que este presenta un personaje (o unos personajes) cuya actividad mental desemboca en unas acciones con las que puede identificarse en cierta medida o, al menos, identificarlas como *humanas*, de tal modo que se produciría una identificación entre los personajes imaginados por el autor y recreados en su imaginación por el lector. Como indica Michael Burke, “la comprensión depende de la activación y disponibilidad de conocimientos previos basados en la experiencia que se encuentran en la mente” (2011: 6), por lo que tomamos como referencia para interpretar y dar forma a la ficción en nuestra imaginación nuestro conocimiento previo del mundo, nuestras experiencias (posibles o reales), ya que “damos sentido a las situaciones nuevas —y a los textos en particular— relacionando la información actual con las representaciones mentales preexistentes de entidades, situaciones y acontecimientos similares” (Semino, 2014: 123).

Para el estudio de este proceso de identificación entre el lector y el personaje, creando una imagen mental, Michael Burke considera como punto de partida la “teoría de los esquemas”. Tomando como punto de partida la teoría del psicólogo Frederic C. Bartlett, Burke considera que existen unas unidades esquemáticas básicas que determinan un conocimiento previo, por lo que, durante el acto de la lectura, estas unidades esquemáticas guían por un terreno conocido la interpretación y recreación de los contenidos de los

textos literarios (2011: 6), lo que le lleva a integrar posteriormente la teoría del neurocientífico Lawrence W. Barsalou, con los conceptos de “marco común” (“sistema integrado de símbolos perceptivos que se utiliza para construir simulaciones específicas de una categoría”) y de “simulador”, donde se organizan los símbolos relacionados, de tal manera que se construyan mentalmente simulaciones de objetos o hechos sin que haya sido necesaria su presencia previa (Burke, 2011: 63-64).

Por otra parte, desde un punto de vista cognitivo, una enunciación ficcional puede ser considerada como literatura si vulnera algunos principios de realidad, manteniendo unos referentes reconocibles por el lector, como señalan Wolfgang Iser (1993: 1) o Peter Stockwell (2002: 92). Precisamente Iser (1993: 9-10) señala tres niveles relacionales que determinan el texto de ficción: en primer lugar, un proceso relacional que ordena las convenciones extratextuales seleccionadas, los valores, las alusiones, las citas y cuestiones similares dentro del texto; un segundo nivel de relación puede considerarse en la organización semántica específica del texto (campos asociativos, recurrencias léxicas y, en nuestra opinión, un mayor grado de acumulación isotópica), que provocan la relevancia de todos los actantes manifestados en el texto, a su vez correlacionados con elementos extratextuales que permiten crear una referencia ficcional, pero constituida la realidad manifestada en el texto como una realidad posible; el tercer nivel de relación se plantea en el léxico, en tanto que el contexto permite nuevas asociaciones mediante la combinación, de tal modo que las palabras pueden perder su literalidad, produciéndose un proceso de resignificación y de resimbolización.

Estos procesos relacionales planteados respecto de la ficción literaria, que acabo de esbozar con algunas ampliaciones hacia la construcción lingüística del texto literario, parecen conducirnos a dos cuestiones: en primer lugar, la tipificación de los mundos de ficción, en cuanto a la relación entre los referentes ficcionales creados y los referentes de la realidad, tal como plantea Tomás Albaladejo en su *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa* (1998), estableciendo tres tipos de mundos posibles en los textos ficcionales, de acuerdo con el carácter verosímil o inverosímil de la ficción, por lo que se integra de manera implícita la relación entre la retórica (desde su origen clásico a nuestros días), la poética clásica (Aristóteles) y la literatura: la enunciación literaria no responde a la verdad de los contenidos enunciados (como en los actos de habla cotidianos), sino a la verosimilitud del mundo ficcional creado, coherente en su contexto particular. La teoría expuesta por Tomás Albaladejo fue ampliada por Javier Rodríguez Pequeño (2008: 127), al introducir la literatura fantástica como una cuarta posibilidad de mundo, de tal modo que estos mundos de ficción se articularían de la siguiente manera: un macromodelo de mundo realista, formado por el mundo de Tipo I (no ficcional, mimético y verosímil); la transgresión de estos principios del mundo de Tipo I, con los mundos de Tipo II (la ficción realista: ficcional, mimética y verosímil) y de Tipo III (la

ficción fantástica verosímil, ficcional y no mimética²); y el mundo posible de Tipo IV (un macromodelo de mundo fantástico, ficcional, no mimético e inverosímil).

La segunda cuestión derivada de los procesos relacionales de Iser (y que enlaza de alguna manera con los planteamientos de la Escuela de Constanza y su *estética de la recepción*) nos conduce hacia la cuestión esbozada de manera general por Mejía Polvín cuando afirma que “una comprensión enactiva de la lectura literaria [se] concibe también como una interacción orientada a la habilidad entre la mente corporeizada de un lector y el objeto literario” (2017: 140). Esta interacción se basa en modelos mentales de situaciones y estados de las cosas que son lingüística y multimodalmente impulsados por el discurso ficcional, al participar de varios códigos que interactúan en la imaginación y la memoria (en la interrelación de ambas) del lector. Como indica María Ángeles Martínez:

Como todos los modelos mentales, los mundos argumentales son utilizados activamente por los lectores e intérpretes narrativos para reubicarse deícticamente con el fin de comprender una narración, extraer inferencias conducentes a la construcción de significados y seguir la pista de personajes y acontecimientos. Los desplazamientos deícticos son movimientos metalépticos, es decir, movimientos a través de diferentes niveles de existencia, ya que implican el cruce por parte del lector de las fronteras ontológicas que separan el mundo real del ficticio (Martínez, 2018: 29).

Ese desplazamiento deíctico al que alude María Ángeles Martínez consiste en el desdoblamiento entre el *yo* del lector asentado en la realidad (con sus experiencias existenciales de diversa índole) y el *yo* del lector sumergido en la lectura y que recrea las experiencias de los personajes, produciéndose, gracias a las neuronas espejo, un mayor o menor grado de empatía, que coincidiría, con los matices respectivos, con los tipos de identificación formulados por Jauss: asociativa, admirativa, simpatética, catártica e irónica (Jauss, 1992: 259-291). Además, podemos indicar, siguiendo a Anders Pettersson (2014: 89), que la ficción literaria se caracteriza también por su presentacionalidad al conducirnos a un pensamiento analógico, puesto que somos conscientes de la inexistencia real de los personajes, pero nos suscitan sentimientos y reflexiones que se pueden proyectar al mundo real y a nuestra propia razón de ser. Este grado de identificación y de deleite estético, así como esa presentacionalidad, posee una actividad neuronal determinada, produciéndose la activación de una serie de áreas cerebrales relacionadas con la lectura, con un predominio de la actividad del hemisferio izquierdo del cerebro: cabe recordar las redes neuronales establecidas entre el área de la visión, las áreas implicadas en la memoria (en el hipocampo) o las áreas implicadas en el lenguaje (las áreas de Broca y de Wernicke; en el lóbulo frontal y en el lóbulo temporal, respectivamente), por ejemplo; mientras que en el proceso de valoración e interpretación se activarían las neuronas espejo o la amígdala cerebral, actuando conjuntamente ambos

² Pensemos, por ejemplo, en un relato donde se nos habla de unos personajes tras una guerra nuclear a nivel mundial.

hemisferios cerebrales, mientras que las áreas relacionadas con el lenguaje disminuyen su actividad (Jacobs & Willems, 2018).

Para que se realice este proceso de recreación de manera satisfactoria, es necesario disponer una serie de recursos lingüísticos en el texto literario, que puedan suscitar en el lector la reacción pretendida por el autor. Se trataría, entonces, de la construcción lingüística del texto, lo que nos lleva a la cuestión de la especificidad formal del texto literario como texto ficcional.

3. EL CONCEPTO DE *LITERARIEDAD* DESDE PRESUPUESTOS COGNITIVOS

Un texto literario (y, por tanto, ficcional) es un tipo de acto de habla específico. No se trata de un *acto de habla indirecto*, como indicó John Searle (1977), sino de un *acto de ficción*, según la categoría formulada por Félix Martínez Bonati (1980: 427). Eso sí, para este teórico, no existen diferencias lingüísticas entre una narración literaria y un texto narrativo cotidiano (contar unas vacaciones, por ejemplo) o un texto periodístico. Este es un rasgo de la literatura que ha sido extensamente enunciado por los teóricos de la poética cognitiva (por ejemplo: Davies, 2013: 332; Stockwell, 2002: 14; Alexandrov, 2007: 97), aunque esta cuestión ya la había planteado en 1976 Teun A. van Dijk al considerar que “la mayoría de los textos literarios no representan actos de habla con condiciones esencialmente diferentes a las del mundo real” (1976: 52). El matiz, por tanto, se halla en el *acto de ficción* frente a los actos de habla cotidianos.

Ciertamente, hallamos aserciones en ambos tipos de enunciación, pero no cabe duda de que es necesario considerar que el acto de habla literario (el acto de ficción) presenta notables diferencias, desde un punto de vista pragmático, respecto del acto de habla cotidiano. Puedo señalar algunas que resultan capitales para distinguir ambos actos de naturaleza lingüística: en primer lugar, el acto de habla cotidiano se produce en presencia de los agentes del discurso con los agentes actuantes, mientras que el acto de ficción literario nos muestra a un agente (el autor) presente y actuante en ausencia (y, por tanto, sin actuación) del otro agente (el lector), y viceversa en el acto de la lectura; mientras que los actos de habla cotidianos poseen una pretensión de *verdad*, los actos literarios de ficción poseen una pretensión de *verosimilitud*; mientras que los actos de habla cotidianos son improvisados, los actos literarios de ficción son premeditados, pueden ser corregidos y su expresión es orientada en todos los niveles actanciales respecto del contenido semántico que se pretende transmitir. En los textos literarios, las cuestiones de la oralidad del acto de habla cotidiano se encuentran en los discursos referidos del texto narrativo o en el texto teatral, mientras que los enunciados más puramente literarios se hallan en los enunciados del narrador, donde predomina un mayor cuidado en la forma, que se corresponde con el lenguaje escrito.

Asimismo, la literariedad consiste en una convención. Partiríamos, sin duda, de la idea misma de qué es literatura en relación con las tipologías discursivas existentes en

una comunidad determinada, asumiendo una tradición, unas mentalidades imperantes y/o unas estructuras culturales concretas, que también estructuran nuestro cerebro, como ya señaló Dan Sperber en su antropología simbólica (1988: 15), abriendo la vía de una antropología cognitiva. El concepto de *literatura* es, por tanto, un concepto contextual: por ejemplo, lo que para una comunidad fue creencia, para otros hoy es mito (narración ficticia).

No obstante, si el texto literario se construye mediante el mismo léxico y unas reglas gramaticales convencionales (con su vulneración o su ampliación), es igualmente cierto que existe un modo particular de disponer los actantes lingüísticos en el texto. Si esto es así, debemos considerar una doble dimensión: por un lado, una dimensión social (cultural), como podemos hallar en la distintas tradiciones narrativas o poéticas, o en las distintas épocas y movimientos que conforman la diacronía literaria; por otra, en un contexto histórico y cultural dado, el individuo posee su propio modo de asumir esa convencionalidad estética y formal. De ahí que podamos afirmar que la literariedad se fundamenta en el estilo.

En torno a la importancia del estilo individual como punto de partida de la comunicación literaria coinciden muchos lingüistas y teóricos de la literatura, cuyas formulaciones se pueden resumir en la apreciación de Line Brandt, cuando relaciona literariedad, estilo y semiosis:

Poner el énfasis teórico en el examen analítico de las variables estilísticas sugiere una visión del lenguaje orientada principalmente a la comunicación, que localiza el significado en el acto expresivo de la semiosis. La primacía de la función expresiva del lenguaje, que conecta mentes dispares a través de signos, implica una mentalidad analítica que es esencialmente semiótica (Brandt, 2008: 17).

Si partimos de una definición tradicional de *estilo*, como la formulada por Geoffrey Leech y Mick Short (“En su interpretación más general, la palabra ESTILO tiene un significado bastante incontrovertible: se refiere a la forma en que el lenguaje es utilizado en un contexto dado, por una persona determinada, para un propósito determinado, etc.” [Leech & Short, 1981: 10]), entonces nos centraremos en el uso particular de los elementos que constituyen el sistema de una lengua dada. Algo parecido viene a decir Patrick Colm Hogan (2021: 26) cuando afirma que “el estilo es un patrón funcional de características relevantes para la respuesta que es distintivo para cierto ámbito y nivel [...], con una funcionalidad determinada por la intención receptiva del autor”. De acuerdo con las premisas trazadas en estas definiciones, no hay contradicción alguna con van Dijk, Martínez Bonati, Davies, Alexandrov o Stockwell en cuanto a que el lenguaje literario en realidad es un uso más del código de una lengua. Se trataría, por tanto, de considerar la intención del emisor o alocutor para poder inferir de qué modo ha dispuesto los materiales formales respecto de la manifestación enunciativa de un determinado contenido. De este modo, podemos establecer la siguiente tabla considerando una serie de variables: en primer lugar, los textos pertenecientes al habla cotidiana (con la presuposición de *verdad*),

frente a los textos literarios, caracterizados por la verosimilitud; en segundo, la construcción textual con índices tanto estructurales como pragmáticos (claridad, grado de desvío, acumulación isotópica y grado de relevancia de la información que contiene la enunciación); en tercer lugar, el tipo de interpretación (literal o simbólica) que requiere el texto para una correcta comprensión del mensaje, teniendo presente la dicotomía fijada por Umberto Eco en *Los límites de la interpretación*, al considerar un lector semántico o semiósico (que solo es capaz de deducir sentidos literales) y un lector semiótico o crítico, capaz de deducir también los sentidos simbólicos de un texto (Eco: 1992: 36); finalmente, se considera si la generalidad de los textos pertenecientes a una determinada tipología posee los rasgos propios de la oralidad (o la imita) o si, por el contrario, su estilo general corresponde a la escritura:

		Claridad	Desvío	Acumulación isotópica	Grado de información relevante	Interpretación literal o interpretación simbólica	Oralidad o escritura
Verdad	Conversación	+	-	-	+ -	Literal	Oralidad
	Discurso oratorio	+	-	-	+ -	Literal	Oralidad
Verosimilitud	Teatro	+	-	-	+ -	Literal	Oralidad
	Novela	+	+	+	+	Literal	Escritura
	Novela lírica	-	+	+	+	Simbólica	Escritura
	Teatro poético (simbolista)	-	+	+	+	Simbólica	Oralidad
	Poesía lírica	+	+	+	+	Simbólica	Escritura
	Poesía imaginista	-	+	+	+	Simbólica	Escritura

Además, el estilo, desde un punto de vista cognitivo, remite al estilo mental. Partiendo de la propuesta de Roger Fowler, creador de este concepto, aunque solo en sentido ideológico, es decir, el texto como reflejo de la ideología del autor (Fowler, 1996: 150), Elena Semino ha establecido el estilo mental como un reflejo de la mente del autor, puesto que la elección lingüística y la estructuración de ese material nos ofrece el modo particular de construcción del texto considerando los patrones seguidos por el autor (Semino, 2002: 95-99). Estos patrones, que poseen un marcado carácter estructural, concretamente isotópico (en la línea trazada por François Rastier (1987: 94-97) en cuanto a iteraciones en los diferentes planos lingüísticos que configuran el texto y que remiten a un contenido), nos ofrecen la posibilidad de mostrar tanto la construcción lingüística del texto, como los fenómenos léxicos y gramaticales, aplicándose también para considerar como reflejo de la mente humana la mente de los narradores o la de los personajes en los textos de ficción.

Estos patrones mentales reflejados en el estilo de la escritura (en el estilo lingüístico del autor) se manifiestan en forma de repeticiones tanto en el plano morfosintáctico (empleo del políptoton, estructuras sintácticas bimembres y trimembres, paralelismos...) y en el plano léxico (recurrencias léxicas, campos asociativos...), lo que establece tanto la coherencia (referencia / tema / rema) y la cohesión textual; la coherencia con un marcado carácter redundante (iterativo), que formalmente se refleja en los planos fonológico (generalmente en la poesía, aunque en los textos en prosa es frecuente la similitud, principalmente por la repetición de desinencias verbales), morfológico, sintáctico y léxico-semántico, así como con las elipsis habituales en cualquier enunciación, como se puede comprobar en estos dos ejemplos³:

Así, lo que vemos y oímos acaba por asemejarse y aun igualarse con lo que no vimos ni oímos, es sólo cuestión de tiempo, o de que desaparezcamos. Y a pesar de todo no podemos dejar de encaminar nuestras vidas hacia el oír y el ver y el presenciar y el saber, con el convencimiento de que esas vidas nuestras dependen de estar juntos un día o responder a una llamada, o de atrevernos, o de cometer un crimen o causar una muerte y saber que fue así. A veces tengo la sensación de que nada de lo que sucede sucede, porque nada sucede sin interrupción, nada perdura ni persevera ni se recuerda incesantemente, y hasta la más monótona y rutinaria de las existencias se va anulando y negando a sí misma en su aparente repetición hasta que nada es nada ni nadie es nadie que fueran antes, y la débil rueda del mundo es empujada por desmemoriados que oyen y ven y saben lo que no se dice ni tiene lugar ni es cognoscible ni comprobable. Lo que se da es idéntico a lo que no se da, lo que descartamos o dejamos pasar idéntico a lo que tomamos y asimos, lo que experimentamos idéntico a lo que no probamos, y sin embargo nos va la vida y se nos va la vida en escoger y rechazar y seleccionar, en trazar una línea que separe estas cosas que son idénticas y haga de nuestra historia una historia única que recordemos y pueda contarse (Marías, 2012: 44-45).

Se hace un largo silencio. Pero los silencios ya no son los de antes. Antes, lo que las palabras evitaban o se olvidaban de decir lo decían los silencios con el descaro de los niños o de los papagayos, pero ahora no, ahora los silencios carecen de vida y no tienen nada que añadir a lo dicho. Son tan brutos y espesos, los silencios, que ni siquiera los tópicos, las frases de relleno, consiguen traspasarlos (Landro, 2019: 110).

Estos fenómenos lingüísticos señalados en estos textos provocan, además, el ritmo de la prosa y, de ser recurrentes en un autor (como sucede en la producción de Javier Marías), pasan a convertirse en estilemas o rasgos formales característicos de un estilo, es decir, de un ritmo de la escritura que se identifica con un ritmo mental; en la producción de Luis Landero, sin embargo, solo son recurrentes estilísticamente las estructuras sintácticas bimembres y trimembres.

La poesía, por su parte, nos ofrece otras características lingüísticas: un mayor peso de las iteraciones fonológicas (los patrones rítmicos o la aliteración como un fenómeno fundamental), así como la posibilidad de repeticiones en el plano morfológico, sintáctico

³ Señalo con cursiva la similitud; con subrayado doble la políptoton; con subrayado sencillo las estructuras sintácticas bimembres y trimembres; y con negrilla las recurrencias léxicas.

(estructuras bimembres y trimembres, paralelismos...) y léxico-semántico (recurrencias léxicas, campos asociativos, etc.). La poesía tradicional (dentro de una tradición en la que se sitúa el oyente o el lector de un poema de tales características), con rima y medida que marcan el ritmo y fijan patrones estables con el apoyo de repeticiones en cada uno de los planos lingüísticos, no plantea problemas a nuestro cerebro, ya que la regularidad y la repetición, que Reuven Tsur (2017) denomina “fósiles cognitivos”, responden a las pretensión de unicidad y segmentación regular que demanda el cerebro (Turner & Pöpel, 1988: 84). No sucede lo mismo con el verso libre, si bien es necesario establecer los patrones rítmicos y otras cuestiones derivadas de la construcción textual para inferir ese ritmo mental reflejado en el ritmo de la escritura. Veamos dos ejemplos⁴:

Paloma dócil, / sillar del claustro / de la página y la tormenta,
dócil, / mira cómo repite el nombre / con vocación de estrella espada
 y de metal fortísimo / luminoso y final,
 mira cómo fermenta en las columnas / que noviembre ha licuado,
en las palabras como fuentes,
en las palabras como limpias fuentes,
 agua o sonidos blancos, / músicas blancas / y galgo crepitar. (Andreu, 1994: 84)

Una vez más desciende la tristeza
 como reptante sierpe a ras de suelo.
En el mismo lugar y en la ceniza misma,
las mismas aguas quietas / en el mismo lago,
su plateado gris, las hojas húmedas
 desde el llanto de ayer.
 ¿De cuánto tiempo antes? [...] (Valente, 2000: 79).

En el poema de Blanca Andreu, los patrones rítmicos proceden de una combinación de pentasílabos, heptasílabos, eneasílabos y endecasílabos, combinados en cuatro versos compuestos: el verso primero es un eneadekasílabo (5 + 5 + 9); el segundo tiene veinte sílabas (2 + 9 + 9); el tercero es un alejandrino (7 + 7); el cuarto es un octodekasílabo (11 + 7); el quinto es un eneasílabo; el sexto es un endecasílabo; y el séptimo es un eneadekasílabo (7 + 5 + 7), por lo que predomina en todos ellos un ritmo yámbico o formado por versos y hemistiquios impares (con axis en sílaba par), lo que proporciona una cierta uniformidad, aunque no regularidad formal. Las aliteraciones son predominantemente de consonantes sonantes laterales (/l/) y /λ/) y de sonantes nasales, bilabiales y alveolares oclusivas (/m/ y /n/), lo que supone el patrón fonológico principal, respecto del cual se constituye un patrón secundario formado por sonantes nasales (/N/) y por róticas alveolares (/r/) en posición de sílaba trabada o formando grupo con oclusivas. Teniendo en cuenta que las sonantes poseen el menor grado de sonalidad en español, frente al grado máximo de las consonantes del patrón secundario, se produce un efecto de mayor suavidad enunciativa al percibirse un menor grado de tensión articulatoria, lo que

⁴ Señalo con barra los hemistiquios regulares e irregulares; con negrilla las aliteraciones; con subrayado simple las estructuras bimembres y los paralelismos; y con subrayado doble las recurrencias léxicas.

se relaciona con las estructuras bimembres y con las recurrencias léxicas (“dócil”, “palabras” / “fuentes”) y las equivalencias semánticas (“sonidos blancos” / “músicas blancas”), lo que nos conduce a un bloque de contenido posible, cuya macroestructura sería la palabra poética como pureza. Este contenido aparece explicitado mediante estos patrones que acabamos de explicar, al tiempo que responden a una serie de asociaciones de imágenes cuya construcción se ha basado en unas repeticiones de actantes lingüísticos.

Este fragmento de un poema de Valente, por el contrario, nos ofrece una mayor regularidad métrica que el ejemplo anterior: hallamos endecasílabos (versos primero, segundo y quinto), un alejandrino (con sus dos hemistiquios regulares heptasílabos) en el verso tercero, un tridecasílabo (7+6) en el verso cuarto y dos heptasílabos (versos sexto y séptimo). Por tanto, el ritmo es yámbico o de versos impares (los hemistiquios del verso alejandrino lo son, así como el primer hemistiquio del tridecasílabo), con axis predominante en sílaba par y con un predominio de los heptasílabos como patrón principal. Esta regularidad rítmica se ve complementada por un patrón fonológico que nos ofrecen las aliteraciones de las consonantes obstruyentes fricativas tanto interdentales (/θ/) como alveolares (/s/). Este patrón principal alterna (como en un contrapunto) con una aliteración de sonantes róticas alveolares (/r/) y sonantes nasales (/N/) en posición de sílaba trabada. Por un lado, se nos transmite un contenido (elegíaco) donde la sensación de deslizamiento (el tiempo, la vida, la tristeza), se ve imbricado en la mayor sonidad de nasales en sílaba trabada y róticas alveolares (¿el dolor?, ¿la muerte?). Este contrapunto, al que acabo de aludir en el plano fonológico, posee su correspondencia en las iteraciones sintácticas, donde las estructuras bimembres se conforman o bien de manera bilateral (“las mismas aguas quietas en el mismo lago”, verso cuarto) o con estructura especular —quíasmica— (“En el mismo lugar y en la ceniza misma” y “su plateado gris, sus hojas húmedas”, versos tercero y quinto, respectivamente, en paralelismo), lo que unido a la correlación entre diferentes términos clave (“tristeza” / “llanto”, “aguas [quietas]” / “lago” y “ceniza” / [“muerte”]) nos conducen a un bloque de contenido cuya forma nos muestra la serenidad y el dolor, nos permite identificarnos con un sentimiento profundamente humano.

En estos cuatro ejemplos, hemos podido comprobar los patrones compositivos (fonológicos, morfológicos, sintácticos y léxicos) que nos muestran el estilo de los respectivos autores: de las reflexiones de los narradores en los textos de Marías y de Landero, a la expresión de los sentimientos (ante la escritura poética o ante la muerte) en los respectivos poemas de Blanca Andreu y de José Ángel Valente. En todos estos casos la literariedad queda demostrada, incluida la mayor acumulación isotópica de los poemas frente a los textos narrativos.

Si los cuatro textos responden a la literariedad, podría plantearse una divergencia en cuanto a la ficcionalidad. No cabe duda de que los respectivos narradores en los textos en prosa no son ni Javier Marías ni Luis Landero, aunque sus coordenadas vengan prefijadas por las experiencias y las percepciones de estos autores y quizá (o quizá no) la visión del

mundo mostrada se corresponda con la de cada uno de estos escritores. La cuestión es si la poesía respondería también a las exigencias de la ficcionalidad.

Peter Stockwell considera que el poema lírico (imaginista o tradicional, tanto da) no se corresponde con la ficcionalidad, y, en todo caso, su “universalidad” consiste en difuminar los márgenes de la experiencia individual:

En la no ficción (poesía lírica y poesía amorosa), la universalidad se consigue mediante la no especificidad. La ambigüedad, la vaguedad o los valores que se sienten como cualidades y emociones humanas eternas son el terreno para que el lector cree un contexto trazando un mapa de su propia experiencia humana en el marco que ofrece el poema (Stockwell, 2002: 92).

En primer lugar, cabe preguntarse por un número importante de poemas de Constantino Kavafis o de los poetas *venecianos* españoles, donde la enunciación del poema la realiza un personaje histórico. En segundo lugar, cabría preguntarse si la poesía amorosa (que Stockwell sitúa en la no ficción, como el ensayo) de Petrarca dedicada a Laura de Noves o de Garcilaso a Isabel Freyre procede de un sentimiento real o es una convención cultural (la *donna angelicata* y las raíces provenzales platonizantes correspondientes). En tercer lugar, si eliminamos los márgenes de lo biográfico, de lo concreto de la experiencia existencial, y —además— la sometemos a una forma lingüística que supera la aserción normal de un acto de habla cotidiano (“estoy enamorado de X”, “estoy triste por la muerte de X”, “me encanta escribir poesía”), transformando la enunciación en un objeto estético, ¿hasta qué punto no estamos ficcionalizando nuestra experiencia del mundo? ¿Hasta qué punto no estamos buscando una identificación en el lector y/o una reacción a través de la técnica literaria mediante unos actantes lingüísticos sometidos a un estilo? Sin duda, los mundos literarios de la poesía son distintos de los de la narrativa (y ambos respecto del teatro), pero los diferentes procedimientos seguidos para crear literatura (en las distintas tipologías genéricas) emplean los mismos instrumentos y están sometidos a un estilo de escritura que se corresponde con un estilo mental, que se somete a la convencionalidad de cada género. Ello configura la literariedad como esencia misma del texto artístico.

4. CONCLUSIONES

En las páginas anteriores he pretendido fijar y definir un marco general (la semiótica cognitiva) en sus principios básicos, para situar en ella la poética cognitiva como punto de partida para estudiar brevemente dos conceptos fundamentales de la teoría de la literatura: *ficcionalidad* y *literariedad*, desde un punto de vista cognitivo.

Si en el primero de estos conceptos me he centrado en la relación entre experiencia y ficción y la creación de mundos posibles o mundos ficcionales, en lo tocante a la literariedad he optado por definirla en términos lingüísticos, pero también en integrar los procesos psicológicos (cognitivos) que nos conducen a una inmersión en la lectura, la

interpretación y la identificación. A través de estos procesos, nos reconocemos en nuestro lenguaje, en lo más profundamente humano mediante la identificación con acciones y actitudes no reales o universalizadas, pero que nos conducen a un mundo posible y verosímil mediante la activación de los mismos procesos cerebrales que nuestra actividad cotidiana (y cuyo resultado es la empatía, por ejemplo), desembocando en una identificación más allá de las palabras. Si la literatura es espejo de la vida, incluso en aquellos textos muy alejados de nuestra realidad (un cantar de gesta o una novela de Asimov pueden resultarnos igual de ajenos respecto de nuestro entorno cotidiano), en cada una de las obras que leemos hallamos la huella de un reflejo de lo esencialmente humano. Tal vez por ello volvamos una y otra vez a los textos literarios, con la vana pretensión de completar el puzle de la naturaleza humana, pero, aunque no consigamos completarlo nunca, el viaje resulta siempre hermoso y enriquecedor.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR E SILVA, V. M. DE (1986 [1972]). *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos.
- ALBALADEJO MAYORDOMO, T. (1998). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*. Alicante: Universidad de Alicante.
- ALEXANDROV, V. E. (2007). "Literature, Literariness, and Brain". *Comparative Literature* 59.2, 97-118.
- ANDREU, B. (1994). *El sueño oscuro. Poesía reunida 1980-1989*. Madrid: Hiperión.
- BOBES NAVES, M. C. (2002 [1993]). "La semiología literaria entre los postestructuralismos". En *Nuevas perspectivas de semiología literaria*, J. G. Maestro (ed.), 127-157. Madrid: Arco / Libros.
- BRANDT, L. (2008). "Literary Studies in the Age of Cognitive Science". *Cognitive Semiotics* 2, 6-40.
- BRANDT, P. A. (2020). *Cognitive Semiotics. Signs, Mind, and Meaning*. London: Bloomsbury.
- BURKE, M. (2011). *Literary Reading, Cognition and Emotion: An Exploration of the Oceanic Mind*. New York / London: Routledge.
- DAVIES, D. (2013 [2001]). "Fiction". En *The Routledge Companion of Aesthetics*, B. Gaut & D. McIver Lopes (eds.), 330-339. London / New York: Routledge.
- DIJK, T. A. VAN (1976). "Pragmatics and poetics". En *Pragmatics of Language of Literature*, T. A. van Dijk (ed.), 23-57. Amsterdam / Oxford: North Holland Publishing Company.
- ECO, U. (1992 [1990]). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- FLUDERNIK, M. (1996). *Towards a "Natural" Narratology*. London: Routledge.
- FOWLER, R. (1996). *Linguistic Criticism*. Oxford: Oxford University Press.

- HOGAN, P. C. (2021). *Style in Narrative. Aspects of an Affective-Cognitive Stylistics*. New York: Oxford University Press.
- ISER, W. (1993). *The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology*. Baltimore / London: John Hopkins University Press.
- JACOBS, A. M. & WILLEMS, R. M. (2018). “The Fictive Brain: Neurocognitive Correlates of Engagement in Literature”. *Review of General Psychology* 22.2, 147-160.
- JAUSS, H. R. (1986 [1977]). *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus.
- KLINKENBERG, J.-M. (2001). “Pour une sémiotique cognitive”. *Linx* 44, 1-15. Disponible en línea: <https://journals.openedition.org/linx/1056?lang=en#text> [06/01/2023].
- KUKKONEN, K. & SKOV NIELSEN, H. (2018). “Fictionality: Cognition and Exceptionality”. *Poetics Today* 39.3, 473-494.
- LANDERO, L. (2019). *Lluvia fina*. Barcelona: Tusquets.
- LEECH, G. & SHORT, M. H. (1981). *Style in fiction*. London / New York: Longman.
- MARGOLIN, U. (2003). “Cognitive Science, the Thinking Mind, and Literary Narrative”. En *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, D. Herman (ed.), 271-294. Stanford: Center of the Study of Language and Information.
- MARÍAS, J. (2012 [1992]). *Corazón tan blanco*. Barcelona: Random House Mondadori.
- MARTÍNEZ, M.-Á. (2018). *Storyworld Possible Selves*. Berlin / Boston: Walter de Gruyter.
- MARTÍNEZ BONATI, F. (1980). “The Act of Writing Fiction”. *New Literary History* 11.3, 425-434.
- PALMER, A. (2004). *Fictional Minds*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- PAOLUCCI, C. (2010). *Strutturalismo e interpretazione: Ambizioni per una semiotica “minore”*. Milano: Bompiani.
- ____ (2021). *Cognitive Semiotics. Integrating Signs, Minds, Meanings and Cognition*. Cham: Springer.
- PETTERSON, A. (2014). “Linguistic and Psychological Mechanisms Behind Literary Fiction”. En *True Lies Worldwide*, A. Cullhed & L. Rydholm (eds.), 83-93. Berlin / Boston: Walter de Gruyter.
- POLVINEN, M. (2017). “Cognitive Science and the Double Vision of Fiction”. En *Cognitive Literary Science. Dialogues between Literature and Cognition*, M. Burke & E. Troscianko (eds.), 135-150. New York: Oxford University Press.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (1993). *Poética de la ficción*. Madrid: Cátedra.
- RASTIER, F. (1987). *Sémantique interprétative*. Paris: PUF.
- RIMMON-KENAN, S. (1982). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London / New York: Methuen.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, J. (2008). *Géneros literarios y mundos posibles*. Madrid: Eneida.
- SEARLE, J. (1977). “Actos de habla indirectos”. *Teorema* VII, 23-42.
- SEMINO, E. (2002). “A cognitive stylistic approach to mind style in narrative fiction”. En *Cognitive Stylistics. Language and cognition in text analysis*, E. Semino & J.

- Culpeper (eds.), 95-122. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- ____ (2014 [1997]). *Language and World Creation in Poems and Other Texts*. Oxford / New York: Routledge.
- SPERBER, D. (1988 [1974]). *Del simbolismo en general*. Barcelona: Anthropos.
- STOCKWELL, P. (2002). *Cognitive Poetics: An Introduction*. London / New York: Routledge.
- TSUR, R. (2017). *Poetic Conventions as Cognitive Fossils*. New York: Oxford University Press.
- TURNER, F. & PÖPPEL, E. (1988). "Metered Poetry, the Brain, and Time". En *Beauty and the Brain. Biological Aspects of Aesthetics*, I. Rentschler, B. Herzberger & D. Epstein (eds.), 71-90. Basel: Birkhäuser Verlag.
- VALENTE, J. Á. (2000). *Fragmentos de un libro futuro*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- ZLATEV, J. (2015). "Cognitive Semiotics". En *International Handbook of Semiotics*, P. Pericles Trifonas (ed.), 1043-1067. Dordrecht: Springer.
- ZUNSHINE, L. (2006). *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*. Columbus: Ohio State University.



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: 27/01/2023

Fecha de aceptación: 16/10/2023

PROGRESO Y RETROCESO: REPENSAR EL COSTUMBRISMO COMO UN JANO BIFRONTE

PROGRESS AND REGRESSION: RETHINKING *COSTUMBRISMO*
AS A JANUS BIFRONS

Ana PEÑAS RUIZ

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

apenas@flog.uned.es

Resumen: En este trabajo se examinan las ambivalencias ontológicas, temáticas e ideológicas que han afectado a la crítica del costumbrismo, concebido este como exploración de la identidad cultural mediante la fragmentación y textualización de unidades mínimas de significado (costumbres, tipos sociales o espacios urbanos, entre otros). Se expone cómo la comprensión del fenómeno en su conjunto se ha visto mediada por la contraposición radical entre dos supuestas formas enfrentadas de entenderlo y practicarlo: las de dos escritores paradigmáticos, Mariano José de Larra y Ramón de Mesonero Romanos, conceptualizados como representantes de la oposición entre progresismo y tradicionalismo, respectivamente. Los artículos de costumbres analizados permitirán formular algunas observaciones sobre las relaciones entre costumbrismo, conservadurismo y nacionalismo que contribuyen a contemplar bajo una nueva perspectiva ese dualismo crítico y, en definitiva, a repensar el costumbrismo desde las paradojas inherentes a toda expresión artística de la Modernidad.

Palabras clave: Costumbrismo. Conservadurismo. Nacionalismo. Antropología cultural. Semiótica de la cultura.

Abstract: This article examines the ontological, thematic, and ideological ambivalences that have affected the critique of *costumbrismo*, conceived from a semiotic point of view as an exploration of cultural identity through the fragmentation and textualization of minimal units of meaning (customs, social types, or urban spaces, among others). It exposes how the understanding of the phenomenon as a whole has been mediated by the radical opposition between two supposedly opposed ways of understanding and practicing it: those of two paradigmatic writers, Mariano José de Larra and Ramón de Mesonero Romanos, conceptualized as representatives of the opposition between progress and tradition. The analyzed texts will allow us to formulate some observations on the relationships between *costumbrismo*, conservatism and nationalism that contribute to contemplate this critical dualism and, ultimately, to rethink *costumbrismo* from the paradoxes inherent to all artistic expression of Modernity.

Keywords: *Costumbrismo*. Conservatism. Nationalism. Cultural Anthropology. Semiotics of Culture.

1. INTRODUCCIÓN: AMBIVALENCIAS DEL COSTUMBRISMO

Juan Antonio Ríos Carratalá ha escrito sobre el costumbrismo que “no nace ni muere, se transforma” (2004: 301). Sin embargo, no es el costumbrismo en sí, sino la representación literaria de las costumbres lo que resulta tan antiguo como la literatura misma, pues se basa tanto en la poética de lo cotidiano como en la representación social e individual (del entorno y de uno mismo, por confrontación a otros entornos y grupos, es decir, al “otro”)¹. En este sentido, el costumbrismo tiene como elemento axial las costumbres como forma de exploración de la identidad cultural, entendida esta como “las diferentes construcciones de sentido que sobre sí mismos producen colectivos de personas, comunidades, habitantes de ciudades, de regiones, de naciones, entre otros”, una “construcción semiótica particular acerca de la noción *nosotros*, que se transforma históricamente” (Altez, 2016: 65). Así, el costumbrismo conecta con “el impulso que subyace tras el desarrollo de la antropología cultural” y que “es probablemente tan antiguo como nuestra especie”, esto es, el hecho de que “los miembros de diferentes grupos humanos han tenido siempre curiosidad por las costumbres y tradiciones de los extraños” (Harris, 2001: 181).

El artículo de costumbres es una de las manifestaciones concretas del costumbrismo, pero este abarca formulaciones expresivas diversas, que son signo y síntoma de la realidad que describe mediante una red de significaciones: colecciones de cuadros urbanos y de tipos sociales, fisiologías literarias, novelas, sainetes o pliegos de cordel, entre otras, así como lienzos, grabados y estampas que inundaron la literatura, el teatro y las artes en las décadas de 1830 y 1840. Por medio de la fragmentación en unidades mínimas de significado de las costumbres, los tipos profesionales, los espacios urbanos, los objetos o las instituciones sociales (el aguinaldo, el portero, los jardines públicos, las casas, el matrimonio...), los escritores de costumbres, con independencia del molde genérico del que se sirvan, textualizan prácticas sociales y culturales, y ofrecen una experiencia de la contemporaneidad, o de la contemporaneidad leída en contrapunto a la tradición (Peñas Ruiz, 2012: 440).

El humor, la figuración satírica, el hibridismo discursivo (mediante lenguajes prestados de disciplinas artísticas, como la pintura, o científicas y pseudocientíficas, como la historia natural o la fisiología), así como el método analítico-descriptivo, considerado como instrumento de aprehensión de la realidad o un sistema semiótico basado en la interacción de códigos (el texto y la imagen), son herramientas que permiten a los costumbristas desplegar detalladas representaciones de la realidad que prefiguran las preocupaciones de la posterior antropología cultural por sondear las profundidades de los lenguajes y las prácticas sociales mediante la observación y la descripción de prácticas y discursos en torno a las costumbres y a la historia de la vida cotidiana (Peñas Ruiz, 2011).

¹ No obstante, en su formulación moderna, basada en la mimesis costumbrista (Escobar, 1988), sí es un fenómeno reciente, vinculado a los conceptos de sociedad civil y, posteriormente, sociedad burguesa. Véase Peñas Ruiz (2014).

Desde este punto de vista, la praxis costumbrista, como parte de un proceso intersemiótico e interdiscursivo, puede analizarse a la luz de la semiótica de la cultura (Zavala, 1991: 242) y de lo cotidiano. Asimismo, es posible su consideración desde la sociología y la historia cultural, que desde hace unas décadas vienen interesándose, precisamente, por esta temática; así lo evidencian trabajos clásicos como *La invención de lo cotidiano*, de Michel de Certeau (1980), *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, de Erving Goffman (1997) y *El proceso de la civilización*, de Norbert Elias (1988).

Si la cultura, es, como apunta Clifford Geertz, una “trama de significaciones en donde los hombres se encuentran insertos” (en Altez, 2016: 65), el costumbrismo atesora un valor esencial para la antropología cultural, en tanto despliega en el ámbito de la literatura preguntas de interés como “¿qué piensan los individuos acerca de sí mismos?, ¿cómo se definen y cómo reconocen a los demás / otredad?... entre otras inquietudes que darían primacía a la noción de identidad en tanto construcción semiótica” (Altez, 2016: 65). Sin embargo, el costumbrismo no siempre ha ido acompañado de la necesaria revisión crítica que la dimensión histórica y discursiva de todo producto cultural requiere y ello se ha debido, en gran medida, a la “prejuiciada utilización” de “costumbrista” y “costumbrismo”, un término este último “que, como el sainete o lo sainetesco, a menudo más que definir valora negativamente la obra a la que es asociado”, como acertó a señalar Ríos Carratalá (2004: 301).

Este escaso prestigio del costumbrismo deriva del descrédito de la costumbre misma como materia literaria, considerada por muchos como “lo baladí, lo sin valor, lo insignificante”, en palabras de José Ortega y Gasset, quien también calificó a los escritores de costumbres como “ilotas de la república poética” (1966: 180). Muy al contrario, el costumbrismo ofrece una riqueza semiótica y poética que emana de las múltiples posibilidades que ofrece su estudio desde distintas ramas de la teoría cultural: desde el análisis semiótico de los artículos de costumbres (singularmente interesante desde una dimensión transnacional y transcultural), desde la cultura popular (aleluyas, literatura de cordel...) y desde la antropología cultural (análisis de las costumbres en conexión con conceptos tales como *tradición* y *hábito*²; finalmente, desde una perspectiva sociológica y etnográfica, análisis de la costumbre como materia literaria, en contrapunto con los modos de producción modernos propiciados por la revolución de la prensa escrita y con los cambios de paradigmas visuales y cognoscitivos, especialmente la eclosión de la ilustración, paralela a la explosión de artículos de costumbres en la prensa española y europea, a comienzos del XIX.

En las siguientes páginas se examinarán las ambivalencias ontológicas, temáticas e ideológicas que han afectado a la crítica del costumbrismo, y expondré cómo la comprensión del fenómeno en su conjunto se ha visto mediada por la contraposición radical entre dos supuestas formas enfrentadas de entenderlo y practicarlo: las de dos

² La categoría de *habitus*, en tanto “sistema de disposiciones”, tal como la concibe por Pierre Bourdieu (1995: 394), resulta especialmente interesante a la hora de abordar, en su relación con la “costumbre”, los conceptos de “hábito” y de “tradición” desde la sociología de la cultura más reciente.

escritores paradigmáticos, Mariano José de Larra y Ramón de Mesonero Romanos, concebidos como representantes de la oposición entre progreso y tradición, respectivamente. Algunas observaciones que se formularán a continuación sobre las relaciones entre costumbrismo, conservadurismo y nacionalismo permitirán repensar ese dualismo crítico para, en definitiva, reconsiderar el costumbrismo desde las paradojas inherentes a toda expresión artística de la modernidad.

2. AMBIVALENCIAS DEL COSTUMBRISMO

Desde sus inicios como categoría crítica, e incluso antes de nacer como tal, el costumbrismo literario se ha ubicado ontológica y temáticamente en un territorio ambivalente y fronterizo, lo que ha generado ciertas paradojas que han afectado a su interpretación crítica y a su consideración estética.

Si se atiende a su estatuto ontológico, el costumbrismo en literatura se ubica a caballo entre lo factual y lo ficcional, lo que ha determinado el estatuto híbrido que caracteriza su peculiar poética: por un lado, los artículos de costumbres se leen como textos literarios exponentes de una estética y de una sensibilidad literaria determinada; por otro, se han llegado a contemplar también como documento o testimonio histórico, en tanto reflejo de una suerte de biografía social de la nación.

Considerado desde el punto de vista temático, el costumbrismo aborda una materia que es, en sí misma, ambivalente, pues *la costumbre* atesora una doble función: como “justificación de un orden establecido y/o como elemento de resistencia” (Bravo, 2005: 483)³. En efecto, las costumbres pueden erigirse como símbolo del cambio, pero también, por contra, como emblema de esencias inmanentes, lo que permite que puedan apropiarse fácilmente desde muy diferentes posiciones ideológicas en distintos contextos históricos. Así, en virtud de este dualismo, desde un punto de vista político el costumbrismo se ha asociado eminentemente al conservadurismo (pese a no ser conservador en todas sus formulaciones), mientras que estéticamente se ha solido interpretar como literatura carente de valor, “popular” en un sentido peyorativo.

Ideológicamente, el costumbrismo se ha solido interpretar como una expresión estética del conservadurismo en lo que este tiene de vínculo con el nacionalismo, preocupado por la preservación de la identidad colectiva, y con el tradicionalismo en tanto garante de esa identidad. Precisamente, el pensamiento conservador pudo arraigar con fuerza a partir de las *Reflections on the Revolution in France* (1790) de Edmund Burke, en parte porque ya existía previamente una “veta sustancial de un tradicionalismo tanto de principio como de sentimiento que se había desarrollado en Europa occidental a lo largo del siglo XVIII” (Nisbet, 1995: 14-15), una corriente que, encabezada por teólogos, filósofos y escritores contrarrevolucionarios, apelaba a las tradiciones para combatir las ideas y propuestas de los filósofos de la Ilustración. Es en este escenario donde asoma la

³ La cita concluye “de las clases populares”, pero puede hablarse de una resistencia al cambio en sentido amplio y con carácter general.

pugna entre lo antiguo, vinculado con la tradición, y lo nuevo, asociado al progreso, un choque que no es inherente al caso español:

Al mismo tiempo que se expandía el cosmopolitismo de la Ilustración, además de la Iglesia, en toda Europa occidental las ciudades históricas y las corporaciones se volvían cada vez más hacia sus propias historias, oficios, tradiciones, santos, héroes y gobiernos. Hubo poetas, compositores, actores, artistas, artesanos, analistas y cronistas muy satisfechos al trabajar con materiales de sus propias comunidades en vez de ir a las capitales europeas en busca de fama y fortuna. La búsqueda de dialectos autóctonos, literatura popular, artistas de todos los campos ignorados durante mucho tiempo, héroes militares del pasado lejano, y otros parecidos estaba en pleno apogeo a mediados del siglo XVIII en muchos lugares de Alemania (Nisbet, 1995: 15).

Ahora bien, cuando el costumbrismo emerge en los periódicos españoles de finales de 1820 y principios de 1830 lo hace no mirando hacia la Edad Media, ni hacia héroes nacionales del pasado, sino hacia la clase media del presente inmediato, es decir, asoma como literatura de costumbres moderna y como un nuevo “modo de escribir” que, ya desde sus orígenes dieciochescos, era “literatura urbana, literatura que tiene por objeto la vida de la ciudad” (Escobar, 1976: 110). Así la cultivaron la mayoría de los primeros articulistas, como Mariano José de Larra o Ramón de Mesonero Romanos, a partir de 1828; solo después el género derivaría “al folclorismo regionalista, a la valoración del campo frente a la ciudad como reacción ideológica a la civilización urbana de la modernidad” (Escobar, 1976: 110). Es esta, precisamente, la vertiente del costumbrismo que se ha asociado a la nostalgia y al regionalismo, si bien en sus orígenes el costumbrismo ni se ceñía en la tradición, ni pretendía ser un registro de asuntos populares: su objetivo era representar a la clase media y “lo particular y local de las circunstancias sociales” (Escobar, 1976: 110), ofreciendo una nueva mirada sobre la realidad española (o, por mejor decir, sobre una parte de esa realidad: la coincidente con esa clase media).

Precisamente esta nueva perspectiva crítica en torno al costumbrismo, de la que fue pionero José Escobar ya desde sus tempranos estudios de los años 70, inició una nueva corriente que ha permitido subvertir la concepción tradicional en torno al costumbrismo para contemplarlo bajo una nueva luz, considerado ahora como una renovación interna de la literatura dieciochesca frente al clasicismo y academicismo imperantes, así como una aportación a la estética literaria moderna (Peñas Ruiz, 2016; Espejo-Saavedra, 2015; Thion Soriano-Mollá, 2013; Álvarez Barrientos, 2000). Bajo este prisma, la atención a las costumbres por parte de determinados escritores se ha comenzado a entender no solo como un deseo de preservar la identidad nacional, sino también como instrumento para impulsar un cambio, en el contexto de una imprescindible necesidad de modernización del país; ambos objetivos no son incompatibles, como tampoco resulta contradictorio practicar el costumbrismo a la vez que se defiende un proyecto de nación desde el pensamiento progresista. Autores como Mariano José de Larra, Ángel Iznardi y otros son exponentes de ese costumbrismo preocupado por el progreso y vinculado con el liberalismo desde el punto de vista ideológico. Ahora bien, tal como ha señalado

Torrecilla, citando textos de Blanco White y del propio Larra, “el problema tenía dos caras, ya que, si bien es indudable que las fuerzas conservadoras pretendían monopolizar la identidad nacional, también es cierto que los liberales se sentían más identificados con los valores e ideas de otros países” (2016: 33), aunque a menudo lo negaran para defenderse de las críticas de antiespañolismo de sus enemigos.

Más allá de esta renovada visión, en todo caso, todavía resiste una interpretación crítica del costumbrismo que lo escinde tajantemente en dos escuelas, encarnadas en dos representantes contrapuestos: el costumbrismo festivo y conservador de Mesonero frente al costumbrismo crítico progresista de Larra. Pese a que el dualismo pueda concebirse como “esa primera puerta que permite escaparse del corral de la simplificación” (Guillén, 1994: 121), en este contexto, paradójicamente, ha derivado en una reducción crítica que oculta un panorama más complejo. Tal visión dual ha sido perpetuada sin apenas cuestionamiento y viene a representar la dicotomía tradicional (también presente en la crítica del costumbrismo clásica y contemporánea) entre tradición y progreso. En las siguientes páginas se ofrecen algunas reflexiones con el objetivo de repensar esta interpretación crítica y de cuestionar la validez y pertinencia de tales oposiciones radicales.

3. MESONERO ROMANOS, LARRA Y LA ESCISIÓN DEL COSTUMBRISMO

Las ambivalencias del costumbrismo y sus valores ideológicos encontrados permiten entender parcialmente la profunda escisión que se ha operado en la crítica del costumbrismo desde el siglo XIX hasta la actualidad, una escisión que se ha encarnado en las dos figuras simbólicas del costumbrismo decimonónico: Larra y Mesonero Romanos.

La articulación de dos costumbrismos representados en estos dos escritores se ha construido y sostenido en virtud de razones tanto políticas como literarias. Por un lado, ese estatus híbrido propio del costumbrismo, su posición liminar entre el progresismo y el conservadurismo ha servido como pretexto a una parte de la crítica para levantar un muro insalvable entre estos dos escritores mediante una operación que, de hecho, encubre una manipulación ética y estética.

Las acciones políticas de Larra⁴, y sus magistrales dotes para la sátira le han convertido en un exponente de una tendencia de costumbrismo progresista que casi podría decirse que nace y muere con el propio Larra. Se contempla, así, como un caso aislado dentro de esta corriente, cuando no se le niega el carácter mismo de escritor costumbrista⁵.

⁴ Mediante la pluma, con sus escritos, o bien mediante la acción, durante su brevísimo cargo como diputado por Ávila (Varela Iglesias, 1979).

⁵ Es sabido, sin embargo, que Larra no es un caso único. Recuérdese, por ejemplo, la figura de Ángel Iznardi, *El Mirón*, quien militó en las filas del liberalismo progresista y escribió artículos de costumbres políticas con una acusada voluntad crítica en periódicos como *El Correo Literario y Mercantil* o el *Eco del*

Mesonero Romanos, por su parte, ha quedado como exponente del costumbrismo conservador, castizo, tradicionalista, descriptivo, además de como escritor imparcial, siempre al margen de la política; una imagen, esta, cuidadosamente construida por el autor y que puede contradecirse fácilmente a poco que se profundice con mirada crítica en su vida y su obra, como han mostrado algunos estudios (Peñas Ruiz, 2015; Fernández Fernández, 1997).

Por otro lado, buena parte de la crítica no siempre ha valorado, e incluso ha olvidado, la importancia de la sátira en la poética costumbrista (Álvarez Barrientos, 2013; Peñas Ruiz, 2009), lo que también ha contribuido en gran medida a ensanchar la distancia entre ambos autores. Así, la imagen más generalizada hoy día es la de un Larra mordaz y satírico frente a un Mesonero amable y festivo: el autor crítico frente al cronista. En suma, de un lado, Larra y Mesonero son el paradigma de los dos valores ideológicos que pueden sustentar los escritos costumbristas (progresista, ergo político, y conservador, ergo folclorista), a la par que representan el estatus ambivalente de la expresión artística costumbrista.

Sin embargo, es preciso plantearse esta escisión tajante, que no puede asumirse sin más, sin atender a los claroscuros que se advierten en este cuadro. Baste recordar, por citar algunos ejemplos, que el pensamiento del Larra voluntario realista de 1825 dista mucho de la del Larra progresista y radical de 1836; que ese supuesto carácter apolítico de Mesonero no es más que una imagen autorial, una autorrepresentación interesada (Peñas Ruiz, 2015) o que la sátira está presente también en los escritos del *Curioso Parlante* y en sus discursos tempranos sobre su escritura. Sin embargo, la herencia crítica y la historia literaria tradicional retienen y perpetúan imágenes más simples, sin fisuras: para el imaginario literario colectivo, Larra siempre será el mordaz y oscuro *Fígaro* y Mesonero Romanos siempre será el feliz y bonachón *Curioso Parlante*. Se trata de una división reduccionista en la que se omiten factores que inciden directamente en los escritores y en sus obras, como la permeabilidad e inestabilidad de las actitudes e ideas políticas o los procesos de construcción de la poética personal de todo autor, siempre mediados por el contexto, que abarca desde las circunstancias sociales, económicas o políticas hasta las estéticas y artísticas. En el caso de los autores que nos ocupan, la obra de Mesonero Romanos no puede entenderse si no es leída en contrapunto con la de Larra, no solo porque se parecen mucho más de lo que al autor de las *Escenas matritenses* (siempre preocupado por marcar distancias) le habría gustado reconocer, sino porque también coincidieron, pese a sus enormes diferencias ideológicas y de temperamento, en muchos puntos. Así lo ha hecho ver Andreu Miralles (2016), quien precisamente toma las figuras de Larra y Mesonero, por un lado, y de Fernán Caballero y Ayguals de Yzco, por otro, para evidenciar los problemas interpretativos que arrastra la polarización radical entre casticismo y europeísmo o tradición y modernidad. Precisamente, sobre *Fígaro* y

Comercio. Puede verse al respecto Escobar (1998). Por otro lado, negar a Larra el carácter de escritor costumbrista se debe a la consideración peyorativa que aún hoy arrastra el costumbrismo, considerado por muchos como ajeno a los conceptos de crítica o de progresismo.

El Curioso Parlante señala cómo “ambos negaron que el carácter nacional fuese una ‘esencia’ inmutable”, ofreciendo en sus artículos de costumbres un reflejo de las transformaciones que estaban operando en España y los españoles, y que “ambos depositaron sus esperanzas en las clases medias urbanas ascendentes, las que más se equiparaban con las protagonistas en toda Europa del progreso y la modernidad” y que representaban el verdadero carácter nacional (Andreu Miralles, 2016: 209).

Estos hechos que venimos comentando se han de tener en cuenta en una reinterpretación de la figura de Ramón de Mesonero Romanos para revisar la bibliografía en torno a su figura y cuestionar la imagen que hasta ahora se tiene de él; una imagen profundamente marcada por el propio relato que fijó en sus textos, desde su presentación como *El Curioso Parlante* en *La Revista Española* en 1832 hasta sus *Memorias de un setentón* casi cuarenta años después, a finales de la década de los 70. De un lado, urge justipreciar la modernidad estética de su producción costumbrista temprana, lejos del tradicionalismo estrecho al que suele reducirse, así como su actividad como gestor cultural y sus iniciativas urbanísticas (una labor que todavía hoy merece recordarse). De otro, conviene no olvidar las dualidades que se reflejan en la persona y en el personaje, desde la cuidadosa construcción de su imagen de autor (Peñas Ruiz 2015; Dorca, 2018) hasta, en íntima conexión con ella, la obsesiva afirmación de ser un escritor que se mantiene al margen de la política cuando su vida y obra evidencian lo contrario: de hecho, practica el apoliticismo, o la ocultación de la identidad política, como forma de radical acción política, que en su caso pasa por contribuir a la construcción del proyecto nacional liberal desde el moderantismo.

Esto constituye, en todo caso, materia para otro trabajo. Lo que se pretende manifestar ahora es que esta aproximación enfrentada y confrontada de Mesonero Romanos y Larra (que obvia, además, a Estébanez Calderón y los matices que introduce su singular praxis) no es más que una simplificación crítica de la ideología subyacente al costumbrismo de los años 30 y 40 del siglo XIX, los de promoción e institucionalización del artículo de costumbres en España (Peñas Ruiz, 2014) y de construcción del mito romántico de España (Andreu Miralles, 2016). A continuación, veremos la dificultad de interpretar artefactos literarios tan escurridizos de por sí como los artículos de costumbres desde la rigidez de las etiquetas políticas unívocas.

4. COSTUMBRISMO, CONSERVADURISMO, NACIONALISMO

Se han mencionado en la primera parte algunas complejidades y paradojas del costumbrismo y se ha expuesto en la segunda cómo se ha construido una concepción dual en torno a sus dos autores paradigmáticos, Larra y Mesonero, a partir de esas ambivalencias que el costumbrismo presenta estética e ideológicamente (politicismo frente a apoliticismo, conservadurismo frente a progresismo, intención crítica y satírica frente a pintoresquismo y valor documental). Sin embargo, en este contexto y a la hora de analizar los vínculos entre costumbrismo y conservadurismo hay que considerar la

incorporación de un nuevo concepto, el de nacionalismo, que viene a complicar aún más el estatus ambivalente del costumbrismo.

Costumbrismo, conservadurismo y nacionalismo se han interpretado por igual como fruto del choque entre lo antiguo y lo nuevo, entre tradición y modernidad. Esta oposición, que se apunta como uno de los principales núcleos temáticos del costumbrismo, se encuentra en la base del pensamiento tanto conservador como nacionalista y es un permanente escenario de confrontación ideológica.

En el marco de la construcción política de la nación, la historia, las artes, la literatura y, en definitiva, la cultura resultaban fundamentales (Álvarez Junco, 2009). El costumbrismo actuó como foco difusor de la imagen nacional a través del artículo de costumbres y de otras formas de expresión como grabados, cuadros, etc., colaborando con la construcción del imaginario nacional a través de libros, periódicos y revistas ilustradas que “crearon imágenes, visuales y escritas, del territorio nacional, de su historia, de sus paisajes, de sus ciudades, de sus costumbres, de sus tipos populares... Delimitaron lo que era nacional y lo que no” (Pérez Vejo, 2003: 305). Los tipos sociales representados en las colecciones costumbristas y en los artículos de costumbres contribuyeron a generar esa “forma nacional de autorretratarse” a la que alude Francisco Calvo Serraller y que “fue componiendo el mapa de todas las identidades artísticas nacionales” (2005: 160).

En este escenario, lo costumbrista fue para el siglo XIX, del mismo modo que lo barroco para el XVII, un “referente desde el que asentar un carácter y una identidad nacionales” (Álvarez Barrientos, 2004: 21); constituyó una forma de “afiliación nacional” (Bhabha, 1990: 292). De hecho, su éxito durante la primera mitad del siglo XIX se debió en parte a dos corrientes hondamente conectadas que estudió en su momento Javier Herrero al analizar la esencia del costumbrismo: por un lado, “la profundización del sentimiento nacionalista”; por otro, “la conmoción espiritual producida por las guerras napoleónicas y las transformaciones sociales que las siguieron” (1978: 344). En esta profunda crisis, la literatura costumbrista permitía crear y consolidar una imagen nacional, asentarla en una tradición y ordenar taxonómicamente la sociedad, sus clases, sus costumbres (Pla Vivas, 2001), es decir, procuraba a nivel textual un orden y una unidad nacional solo aparentes en un país profundamente sacudido por los vaivenes políticos.

En este contexto de construcción de un relato cultural para sostener la idea de nación, el costumbrismo se activa en la década de 1830 como elemento de combate, como “arma política”, tal como expuso Ferreras con respecto a la crítica de costumbres extranjeras, “y esta politización es ante todo nueva” (1973: 130-131), ya que está totalmente ausente en la formulación dieciochesca de esta literatura. Susan Kirkpatrick también apuntó la potente dimensión instrumental del costumbrismo como manifestación ideológica de la nueva sociedad burguesa y como literatura al servicio de la clase social cuyos intereses y

perspectiva representaba (1978: 31), es decir, la clase media⁶. Por su parte, José Escobar, en la misma línea, puso de manifiesto que en la prensa del periodo “el nacionalismo españolista encuentra en el costumbrismo local un modo de expresar una visión conservadora y nostálgica de una España que se va. Por eso el costumbrismo que prevalece es una expresión del casticismo” (1996: 125). Desde este punto de vista, el costumbrismo se utilizó “para enfrentarse al liberalismo que parecía querer disolver los diferentes ‘espíritus nacionales’, sustentados en los ‘auténticos’ valores patrios” (Álvarez Barrientos, 2000: 3) y quedó “condenado a ser nacionalista, castizo y complaciente” a pesar de haber nacido con un espíritu totalmente diferente, esto es, con una “perspectiva renovadora y europea” (2000: 3); en paralelo, el conservadurismo, que monopolizaba en gran medida el concepto de lo español, desprestigiaba las actitudes modernizadoras para apoyar su inmovilismo (Torrecilla, 2016: 209).

Esta renovación se aprecia más claramente en el ámbito estético, tanto en arte como en literatura, pues el costumbrismo rompió con el clasicismo y promulgó una nueva forma de entender la mimesis artística (la *mimesis costumbrista*), interesada no ya en la naturaleza, sino el escenario de la sociedad y el hombre que en ella actúa, como en su momento demostró Escobar (1988). En efecto, tanto la literatura como la pintura de costumbres descienden de los “grandes temas” a la vida cotidiana, a la esfera de la sociabilidad burguesa y de las clases populares: “representaban la modernidad estética del momento frente al académico y frío neoclasicismo” (Álvarez Barrientos, 1998: 12), lo que incomodaba al sector de la crítica más ortodoxo y reacio al cambio, que veía en ellas, cuando tenía a bien considerarlas, “cuadritos” festivos y amables. Consideradas en su contexto, por tanto, estas expresiones eran síntomas de una nueva concepción estética, no exponentes de un conservadurismo artístico que se les suele atribuir distorsionadora y retrospectivamente (Peñas Ruiz, 2011).

Las ambivalencias que se vienen examinando han convertido al costumbrismo en una suerte de Jano, dios romano bifronte que mira simultáneamente hacia el pasado y hacia el presente, a la tradición y a la modernidad. Significativamente, del mismo modo ha sido etiquetado el nacionalismo: en un artículo clásico⁷, Tom Nairn lo bautizaba como “Jano moderno” en virtud de su esencia “moralmente, políticamente y humanamente ambigua” (1975: 3). Ello es así porque se sostiene mediante un juego de contrarios, ya que implica un avance hacia el futuro, por un lado, mientras que por otro requiere siempre de una mirada al pasado para poder avanzar:

The substance of nationalism as such is always morally, politically, humanly ambiguous. [...] nationalism can in this sense be pictured as like the old Roman god Janus, who stood

⁶ Así lo expresaba Kirkpatrick: “an ideological manifestation of the transition to modern, bourgeois society, expressing, among other things, the perspective and will of the class whose interest it served” (1978: 31).

⁷ Este artículo, aparecido en *New Left Review* en el año 1975, constituye el germen del libro de Nairn *The Break-up of Britain. Crisis and Neo-Nationalism*, de 1977, un clásico de la historiografía del nacionalismo que ha contado con múltiples ediciones. Dos décadas después, en 1997, Nairn revisó sus planteamientos en *Faces of Nationalism. Janus Revisited*.

above gateways with one face look forward and one backwards. Thus, does nationalism stand over the passage to modernity, for human society. As humankind is forced through its strait doorway, it must look desperately back into the past, to gather strength wherever it can be found for the ordeal of “development” (Nairn, 1975: 3).

En efecto, las sociedades intentan conquistar la modernidad a través de elementos que tienen como base una mirada al pasado (nostálgica, por lo común, pero no necesariamente), tales como la tradición, los mitos y héroes populares, la historia compartida, lo local y autóctono, etc., por lo que para hacerse efectivo el progreso social se requiere, paradójicamente, de un cierto “retroceso”:

[I]t is through nationalism that societies try to propel themselves forward to a certain kind of goal (industrialization, prosperity, equality with other people, etc.) *by a certain sort of regression*—by looking inwards, drawing more deeply upon their indigenous resources, resurrecting past folk-heroes and myths about themselves and so on (Nairn, 1981: 348).

Al igual que sucede al nacionalismo en la esfera política, en la esfera literaria el costumbrismo hubo de luchar siempre entre dos fuerzas encontradas: pasado y futuro, tradición y modernidad, participando así de ese mismo estatus *jánico* en virtud del cual intenta “propulsarse hacia delante reteniendo al mismo tiempo los vínculos con la tradición” (Dorca, 2015: 13). Ahora bien, cabe cuestionarse este planteamiento del costumbrismo como Jano (y de España como Jano, en un contexto más amplio), en contrapunto con el relato de las dos Españas enfrentadas: como bien ha señalado Andreu Miralles, esta “metanarrativa” (2016: 198) se diluye cuando se tiene presente la dimensión discursiva inherente al concepto de modernidad y el hecho de que no existe un concepto unívoco de ella, sino múltiples modernidades (199).

Dos elementos presentes en la literatura costumbrista han contribuido a perpetuar la consideración de su naturaleza conservadora: la nostalgia por el pasado y la necesidad de fijar o retener el presente. Por un lado, la mirada nostálgica al pasado parece serlo en tanto implica la consideración de que “cualquier tiempo pasado fue mejor” y, de hecho, se ha hablado de “tradicionalismo nostálgico”, como apunta Álvarez de Miranda (Escobar, 1984: 98) y de “conservadurismo nostálgico” (Sosnowski, 1996: 136), convirtiendo tal rasgo en un adjetivo calificativo consustancial a la perspectiva tradicional y conservadora. Montesinos fijaba esta perspectiva al establecer que el propósito de los escritores costumbristas es “dar fe de un cambio, de una revolución, de una evolución que ha transformado la faz de todo el país o de alguno de sus rincones pintorescos, y desahogar, entregándose al recuerdo, la nostalgia de todo lo desaparecido y olvidado” (Montesinos, 1965, 44) y de ahí la búsqueda de lo castizo y la sátira de todo lo moderno y extranjero. Sin embargo, un examen detenido de los textos costumbristas contradice esta perspectiva ya que hubo una “amplia gama de grises” en la forma en la que los escritores españoles se enfrentaron a Europa y a la modernidad que esta representaba, y, en este sentido, se da la paradoja de que “se podía ser defensor de una españolidad muy castiza y, al mismo

tiempo, abogar de forma radical por la modernidad europea. La obra de Larra como la de Mesonero está bañada de claroscuros” (Andreu Miralles, 2016: 200).

Por otro lado, el deseo de captar el presente, por su parte, suele implicar crítica, rechazo o miedo ante el futuro y, en consecuencia, la defensa de valores tradicionales. No obstante, el registro del presente no tiene por qué suponer una oposición al cambio: puede fundamentarse también en la clara conciencia de las inevitables transformaciones sociales y en la voluntad de ofrecer a las siguientes generaciones un autorretrato colectivo, aunque no sin cierto vértigo hacia los cambios derivados de la modernidad. Basta con examinar algunos discursos costumbristas para percatarse de ello. Tomemos, por ejemplo, las introducciones programáticas de la colección panorámica española por excelencia, *Los españoles pintados por sí mismos*, en sus dos ediciones (1843 y 1851), en contrapunto con una de las primeras críticas que mereció esta obra colectiva. Si nada más ver la luz José María de Andueza, quien celebraba los postulados del catolicismo *chautebriandiano*⁸, expuso (si bien no exento de ironía) que el objetivo de esta obra es “no dejar en el tintero uno solo de los pocos tipos originales que aún conservamos” y alude a “nuestras viejas costumbres”, al “carácter puro español” y a la “primitiva nacionalidad” acosadas ante el “espíritu de extranjerismo que hace años nos avasalla” (1843: vii)⁹, tan solo ocho años más tarde, en 1851, el anónimo autor del prólogo, menos interesado en valorar ese comportamiento colectivo por el cual, parafraseando a Andueza, los españoles “rinden vasallaje” a lo francés, y remarcando que no cuestiona el “rejuvenecimiento” de la sociedad española como fruto del influjo francés, se limita a señalar sus consecuencias y a defender que tanto los extranjeros como las nuevas generaciones de españoles podrán conocer la “España tradicional” a través de este libro:

[L]a sociedad entera se está rejuveneciendo y la moda francesa nos ha ido desnudando pieza por pieza para vestirnos al inestable [*sic*] capricho de ese pueblo [...]. Yo no digo que en esto haga ni bien ni mal el pueblo español y la sociedad entera. Si lo hace, sus razones tendrá. Lo que digo es que vamos perdiendo todas aquellas facciones de aquella fisonomía especial que nos distinguía de los demás pueblos de la tierra [...]. La España tradicional, la España de nuestros abuelos, tendrán entonces que venir a buscarla nuestros nietos y los extranjeros en este libro, en que están *Los españoles pintados por sí mismos* (Anónimo, 1851: 1).

⁸ Recuerda Aymes que Andueza “celebra al escritor francés por haber hecho del catolicismo el punto culminante de todos los intereses humanos” (1998: 25) y que sus artículos, cuentos y novelas históricas revelan un evidente romanticismo conservador y moralizante.

⁹ La cita completa, que se consigna por su interés, dice así: “No ha sido sin embargo este el más grave de los inconvenientes que se han tocado: el mayor de todos era la elección de tipos. Y aquí encajaba como de molde una sentida lamentación acerca de nuestras viejas costumbres, tan trocadas, tan desconocidas hoy, merced no solo a las revoluciones y trastornos políticos, como algunos imaginan, sino también al espíritu de extranjerismo que hace años nos avasalla, y que nos hace abandonar desde el vestido hasta el carácter puro español, por el carácter y vestido de otras naciones, a las cuales pagamos el tributo más oneroso; el de la primitiva nacionalidad. Pero como no nos place lamentarnos de males que no podemos remediar, haremos gracia al lector de las frases plañideras que el asunto nos inspiraría, rogándole que, como por vía de consuelo, pare mientes en que nos hemos propuesto no dejar en el tintero uno solo de los pocos tipos originales que aún conservamos” (Andueza, 1843: vii).

La voluntad de fijar tipos tiene un valor, pues, documental, testimonial, etnográfico. Por su parte, desde la tribuna del periódico progresista *Eco del Comercio*, Ramón de Castañeira, uno de los primeros críticos que examinó la obra, aun partiendo igualmente del tópico de la fijación de tipos para el presente y la posteridad, quiso poner el acento en su valor histórico y sociológico por encima de consideraciones políticas:

Reunir en una colección de artículos críticos los tipos que constituyen la sociedad española del siglo XIX no es un pensamiento nuevo, pero sí fecundo en útiles resultados para la generación presente y para nuestros sucesores, y si desde Teofrasto hasta nuestros días se hubiera escrito un libro cada año que contuviera la exacta pintura de los contemporáneos, no anduviéramos [*sic*] en el día desterrando viejas y empolvadas crónicas para buscar un supletorio a la historia, que con dificultad hallamos algunas veces.

Es un hecho tan singular como constante la poca atención que se ha dado siempre por los escritores a los usos, costumbres, trajes y placeres de la generación de que formaban parte, así que solo nos han transmitido escenas sangrientas de batallas perdidas y ganadas, conquistas y pactos comunes a todos los siglos, cuyo estudio reducido a retener de memoria un orden correlativo de fechas ni contribuye a vuestro [*sic*] recreo, ni sirve para ningún fin útil y provechoso a la sociedad. [...]

El cesante, el exclaustrado, la viuda, el contratista, el agente de bolsa, el ministro amovible... He aquí mil tipos, mil caracteres desconocidos de nuestros padres, y aun de nosotros mismos, por poco que retrocedamos a los tiempos de nuestra infancia. ¿Y no hemos de sentir que, en cada año, o cuando menos en cada revolución política, no haya aparecido un libro de caracteres semejante al nuestro? ¿De qué nos sirve saber que Carlos IV abdicó y que el Príncipe de la Paz perdió un ojo en Aranjuez, mientras ignoramos cómo vivían Carlos IV y el Príncipe de la Paz? (Castañeira, 1843: 3).

Defiende así el crítico el valor de las costumbres privadas y domésticas para la construcción de una historia civil que pudiera trascender la historia política y diplomática dominante de la época, exponiendo una concepción que contaba con adeptos como Pietro Giannone en Italia, Voltaire en Francia, August Ludwig von Schlözer en Alemania o Gaspar Melchor de Jovellanos, Manuel José Quintana y Larra en España (Peñas Ruiz, 2017: 477-480). Así, Castañeira concibe el artículo de costumbres como herramienta auxiliar de la historia civil, doméstica, frente al conocimiento del dato histórico hueru dominante en la historiografía de la época. En suma, pondera el valor de la colección de *españoles pintados* como testimonio histórico, mostrando plena consciencia de la transitoriedad y la fugacidad de una sociedad en constante cambio mediante un discurso liberal burgués de la modernidad muy recurrente en los textos costumbristas; de hecho, como es sabido, la complejidad de fijar tipos y costumbres en permanente transformación es todo un *leitmotiv* en ellos, como muestran, por ejemplo, los artículos de Mesonero Romanos:

La actual generación debe a su posteridad una noticia exacta de lo que es, de cómo viste, de cómo come, de cómo se divierte [...]. *El año de 1843 empieza y a fines del mismo el libro será ya viejo*. El cambio será palpable, porque la sociedad marcha a paso acelerado, gracias a las luces que por todas partes se difunden y que en todas partes se utilizan. [...] Ofrezcamos al público no solo nuestro busto, sino todas nuestras buenas y malas

cualidades, haciendo resaltar el ridículo [...] así tendrán nuestros hijos [...] un libro donde aprendan a conocer las costumbres privadas (Castañeira, 1843: 3; la cursiva es nuestra).

Años más tarde, a las puertas de 1860, el anónimo autor del prólogo a *Los valencianos pintados por sí mismos* se ubica en esta misma línea de pintar el presente para el futuro; su pretensión ahora es facilitar “la tarea de los futuros arqueólogos cuando traten de exhumar y reconstruir la sociedad actual” con un libro en el que “la sociedad se ve casi en su totalidad contornada por caricaturas” *verdaderas* y que posee un “fin eminentemente moral y de doctrina, y demasiado enlazado con el estudio del hombre” (Anónimo, 1859: s. p.):

Al lector tocará decidir si hemos alcanzado a llenar el importante objeto que nos inspiró la idea de recoger a toda prisa y fijar de una manera permanente tipos que quizá no tarden en desaparecer [...]. *Escribimos para la posteridad, y también para nuestros contemporáneos*. [...] fijamos una imagen fugitiva antes que la borre la pesada mano del tiempo y disecamos por decirlo así para conservarlas varias plantas indígenas que de otra suerte amenazan agostarse [...] (Anónimo, 1859: [4-6]; la cursiva es nuestra).

Todos los anteriores son ejemplos sintomáticos de cómo la fijación de tipos y costumbres puede evidenciar una ambición protosociológica y antropológica tanto como el gusto por lo pintoresco y la nostalgia de lo tradicional y popular; en la base de esta literatura hay, sin duda, una fuerte conexión con las tradiciones y con su conservación, sin que ello reste a esta literatura la modernidad estética que supone llevar al papel la conciencia del cambio y el progreso, desde una fuerte perspectiva crítica en muchos casos. A partir de esta base, cada autor se enfrentó de distinto modo a este escenario de transición social profunda, lo que genera las distintas poéticas particulares que pueden y deben identificarse dentro del costumbrismo, que nunca fue un bloque homogéneo, en el hipotético caso de que pueda hablarse incluso de “bloque”.

Es más, las costumbres, en tanto “repertorio de prácticas comunes” que “configuran a través de su representación textual y visual el cuadro observable de la vida social de un pueblo” (Velayos, 2015: 95), son en sí mismas puro “perspectivismo y contraste” (Baquero Goyanes, 1963), pero consideradas en cada momento histórico revelan muy diferentes aristas. Por cuanto respecta a su cristalización temática bajo la forma de artículo periodístico, pensemos que la descripción y crítica de las costumbres contemporáneas aflora en España a fines de la Década Ominosa y que se desarrolla ampliamente en un momento histórico de profundo cambio sociopolítico en el que, como explicó Ayala Aracil:

[...] las fuerzas progresistas y las reaccionarias pugnan entre sí tratando de acelerar o atrasar, respectivamente, el curso de los acontecimientos. De ahí que los escritores de costumbres oscilen entre la nostálgica pintura de una forma de vida que tiende a desaparecer arrastrada por los cambios que inexorablemente se registran y aquéllos que mediante el análisis, la reflexión, la sátira y la ironía pretenden potenciar el propio cambio social (Ayala Aracil, 2002: 54).

De estas dos modalidades escindidas, “el costumbrismo nostálgico, que trata de retener un mundo que se va, y el costumbrismo progresista, que, condenando el atraso social, se dispara hacia un porvenir luminoso y avanzado” (Asensio, 1965: 140), la primera, la correspondiente al supuesto costumbrismo nostálgico y reaccionario, es la que ha primado en las interpretaciones críticas del fenómeno desde finales del siglo XIX hasta la actualidad, mientras que la segunda, esa parte del costumbrismo enraizada en la idea de progreso, ha sido prácticamente soslayada, hasta el punto de que la propia etiqueta de “costumbrismo progresista” se interpretaría hoy día y en gran medida como un oxímoron (del mismo modo que el apelativo “conservador” aplicado a esta literatura se entendería como redundante). Esto se debe a que la crítica ha solido enaltecer el valor de la vertiente meramente documental del costumbrismo, aquella que, como bien señaló el mismo Asensio, supone “la saturación descriptiva del naturalismo, donde el ambiente, y no el hombre, sirve de protagonista” (1965: 140), obviando la sólida base crítica con intención satírica, didáctica y moralizante que subyace a los fundamentos estéticos del costumbrismo. Así, se ha solido primar el componente popular, tradicional y descriptivo como motor generador del costumbrismo de la primera mitad del siglo XIX frente a ese otro motor verdadero de crítica y sátira que sostiene esa otra vertiente, nada desdeñable, de un costumbrismo urbano, crítico y satírico, lo que se ha traducido en términos interpretativos en una visión preponderante del costumbrismo como fenómeno castizo, nacionalista y conservador. Cabe elevar aquí un nuevo cuestionamiento, sin embargo, pues ni lo nostálgico es siempre reaccionario por necesidad, ni las tradiciones y lo popular son reductos del pensamiento reaccionario o conservador. No cabe duda de que “la construcción de la nación supone la invención de narrativas colectivas”, como planteó en su momento Jusdanis (en Álvarez Junco, 2009: 227) y que, en esas narrativas colectivas textualizadas durante la primera mitad del siglo XIX, la idea de pueblo en tanto *comunidad imaginada* (Anderson, 2013) ha jugado un notable papel. Como explica Homi K. Bhabha, los pueblos no son solo “hechos históricos o partes de un cuerpo político patriótico” (2002: 182):

Son también una compleja estrategia retórica de referencia social; su reclamo de representatividad provoca una crisis dentro del proceso de significación e interpelación discursiva. Tenemos entonces un territorio conceptual cuestionado donde el pueblo de la nación debe ser pensado en doble tiempo; los pueblos son los “objetos” históricos de una pedagogía nacionalista, que le da al discurso una autoridad basada en un origen previamente dado o históricamente constituido en el pasado, los pueblos son también los “sujetos” de un proceso de significación que debe borrar cualquier presencia previa u originaria del pueblo-nación para demostrar los prodigiosos principios vivientes del pueblo como contemporaneidad, como signo del presente a través del cual la vida nacional es redimida y repetida como proceso reproductivo (Bhabha, 2002: 182).

A la luz de ese desdoblamiento, el artículo de costumbres se erige como una herramienta de construcción cultural de la nación; como uno más de los “relatos sociales

y literarios” que, al igual que el teatro, la novela histórica, el romancero o los panteones y galerías de artistas y escritores, erigen al pueblo y a la nación en “sujetos y objetos inmanentes” en el marco de “las complejas estrategias de identificación cultural y discursiva” (Bhabha, 2002: 182).

En esa identificación entre el pasado y el presente que se produce en la plasmación de costumbres y tipos sociales prestos a desaparecer en virtud del cambio histórico, puede afirmarse que el costumbrismo se presenta como un modo de escribir y registrar la modernidad de la nación como acontecimiento cotidiano a la vez que histórico, respondiendo así a la problemática de la modernidad de las naciones occidentales (Bhabha, 1990: 293): por un lado, tematiza el presente, ocupándose de las costumbres de la vida cotidiana mientras que, por otro, evidencia un discurso autorrepresentativo que pone de manifiesto las preocupaciones por la contemporaneidad en su vínculo con el pasado.

Esta duplicidad conecta con la confrontación entre autenticidad y artificio que se aprecia en el costumbrismo español, singularmente en lo que atañe a la dificultad de ofrecer una visión fiel de la realidad española en un momento de profunda transformación social, de consolidación del estado burgués y de construcción de la identidad nacional. Como ha mostrado Ramón Espejo-Saavedra, en este contexto las diversas propuestas estéticas por parte de los autores tienen que ver con su compromiso ideológico, con “su manera particular de crear una imagen literaria de la realidad nacional” (2015: 218), lo que deviene en el retrato de diversas Españas (una por cada autor que la retrata) y, en suma, en las diferentes interpretaciones del pasado nacional y del futuro al que es preciso aspirar. Es el escenario controvertido de la “política de la estética” que permea insistentemente el costumbrismo, donde se privilegia “el plano de las costumbres como la dimensión sobre la que la política y la literatura deberían intervenir” (Velayos, 2015: 111). En este sentido, siendo innegable que el escritor de costumbres “suele partir de una moral, de una política, de una ideología en suma” como afirmó Juan Ignacio Ferreras (como acontece a cualquier clase de escritor, por otra parte), no es cierto, como continúa el crítico, que dicha ideología “al no ser debatida en la obra, atraviesa incólume la misma” (en Ayala Aracil, 2022: 107); antes bien, como venimos examinando, el artículo de costumbres es escenario y altavoz de las tensiones entre la tradición y la modernidad, siempre a caballo entre pasado, presente y futuro, una posición ante la que resulta imposible no tomar partido.

5. CONCLUSIONES

Tras esta revisión de las conexiones y fricciones entre costumbrismo, conservadurismo y nacionalismo cabe concluir que el costumbrismo está lejos de ser expresión literaria de una sensibilidad conservadora; más bien, se ha catalogado así debido a que en la interpretación crítica de sus ambivalencias siempre se han destacado los elementos que lo vinculan con la tradición y el pasado, considerados estos como

elementos reaccionarios, en detrimento de aquellos que lo conectan con el progreso y el futuro. Las ambivalencias y claroscuros que hemos sacado a la luz contradicen esta visión y conectan con anteriores abordajes de este fenómeno como literatura moderna y renovadora. La propia dicotomía a la que se pretende someter ha de ser deconstruida por inoperante, pues constituye una de esas oposiciones binarias en las cuales “uno de los términos se impone al otro (axiológicamente, lógicamente, etcétera), se encumbra” (Derrida, 1977: 56).

Tal como ha quedado patente en las páginas anteriores, ni el costumbrismo en su conjunto es conservador, ni los costumbristas fueron siempre exponentes de una postura monolítica; antes bien, evidenciaron en sus escritos las contradicciones y tensiones inherentes a la época de profundas transformaciones sociopolíticas que les tocó vivir y que el costumbrismo elevó a materia literaria. Carece de sentido seguir insistiendo en la contraposición entre dos tipos de costumbrismo, encarnados en las figuras de Larra y de Mesonero Romanos, puesto que hay más concomitancias que divergencias en su aceptación de los cambios impuestos por la modernidad y en su forma de afrontar las visiones de España y de los españoles difundidas por los extranjeros. La radical separación entre ambos autores, iniciada ya por el propio Mesonero y perpetuada a lo largo de su obra, no es tal si se examinan con detenimiento sus textos y las posiciones que reflejan, que impiden continuar confrontándolos en términos de casticismo frente a europeísmo, o de tradición frente a modernidad.

En definitiva, la tensión que esta literatura acusó desde sus orígenes entre fuerzas conservadoras y progresistas es fruto de su naturaleza temática y ontológica ambivalente, así como de las interpretaciones ideológicas y estéticas que de ella se han hecho en el decurso del tiempo. Sin embargo, dicha tensión no puede invalidar la innovación que supuso el costumbrismo en los años 30 y 40 del siglo XIX, ni distorsionar la recepción crítica de uno de los fenómenos estéticos de nuestra modernidad literaria, de la que fue síntoma y discurso. En este sentido, uno de los retos a los que se enfrenta la crítica actual consiste en repensar el costumbrismo desde su comprensión como exploración de la identidad cultural, entendida esta como construcción semiótica que permite a los escritores indagar, a partir de las costumbres, en las (auto)concepciones y representaciones sociales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (1998). “En torno a las nociones de andalucismo y costumbrismo”. En *Costumbrismo andaluz*, J. Álvarez Barrientos y A. Romero Ferrer (eds.), 11-18. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- ____ (2000). “Acreditar el costumbrismo”. *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas* 637, 3-4.

- ____ (2004). “El Barroco en el debate dieciochesco sobre la identidad nacional”. En *Temas del Barroco hispánico*, I. Arellano y E. Godoy (eds.), 11-23. Pamplona: Universidad de Navarra / Iberoamericana Vervuert.
- ____ (2013). “El costumbrismo, preso en la construcción de la historia literaria nacional”. En *El costumbrismo, nuevas luces*, D. Thion Soriano-Mollá (coord.), 23-39. Pau: Presses de l’Université de Pau et des Pays de l’Adour.
- ÁLVAREZ JUNCO, J. (2009). *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid: Taurus.
- ALTEZ, Y. (2016). “Hermenéutica y configuración histórica de identidades culturales”. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* 22.44, 63-80.
- ANDERSON, B. (2013). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ANDREU MIRALLES, X. (2016). *El descubrimiento de España. Mito romántico e identidad nacional*. Barcelona: Taurus.
- [ANDUEZA, J. M.^a de] (1843). “Introducción”. En *Los españoles pintados por sí mismos*, vol. 1, v-viii. Madrid: Ignacio Boix.
- [ANÓNIMO] (1851). “Introducción”. En *Los españoles pintados por sí mismos*, vol. 1, i. Madrid: Gaspar y Roig.
- [ANÓNIMO] (1859). “Prólogo”. En *Los valencianos pintados por sí mismos. Obra de interés y lujo escrita por varios distinguidos escritores*, [3-6]. Valencia: Imprenta de la Regeneración Tipográfica de Ignacio Boix.
- ASENSIO, E. (1965). *Itinerario del entremés*. Madrid: Gredos.
- AYALA ARACIL, M. Á. (2002). “El costumbrismo visto por los escritores costumbristas: algunas definiciones”. En *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*, L. F. Díaz Larios, J. Gracia, J. M.^a Martínez Cachero, E. Rubio Cremades y V. Trueba Mira (eds.), 51-58. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- ____ (2022). “Las colecciones costumbristas en la segunda mitad del siglo XIX: *Los españoles de ogaño*”. En *Estudios literarios*, 101-122. Alicante: Universitat d’Alacant / Real Sociedad Menéndez Pelayo.
- AYMES, J.-R. (1998). “Romanticismo español y espiritualismo: afinidades y antinomias”. En *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX: idealismo, positivismo, espiritualismo*, Y. Lissorgues y G. Sobejano (coords.), 21-37. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- BAQUERO GOYANES, M. (1963). “Perspectivismo y crítica en Cadalso, Larra y Mesonero Romanos”. En *Perspectivismo y contraste (de Cadalso a Pérez de Ayala)*, 11-41. Madrid: Gredos.
- BHABHA, H. K. (1990). “DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation”. En *Nation and Narration*, H. K. Bhabha (ed.), 291-322. New York: Routledge.
- ____ (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.

- BOURDIEU, P. (1995). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- BRAVO, N. (2005). “Costumbre y tradición: la cultura popular entre la rebeldía y el conservadurismo”. *Realidad. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* 105, 481-504. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5377/realidad.v0i105.4151> [15/01/2023].
- CALVO SERRALLER, F. (2005). *Los géneros de la pintura*. Madrid: Taurus.
- CASTAÑEIRA, R. DE (1843). “Parte literaria. *Los españoles pintados por sí mismos*”. *Eco del Comercio*, 30 de enero [2.^a época, núm. 152], 3.
- CERTEAU, M. de (2000). *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana.
- DERRIDA, J. (1977). *Posiciones. Entrevista con Jacques Derrida*. Valencia: Pre-Textos.
- DORCA, T. (2015). *Las dos caras de Jano. La guerra de la Independencia como materia novelable en Galdós*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- _____ (2018). “Al servicio de la nación: praxis narrativa, visión de la historia y construcción del ‘yo’ en *Memorias de un setentón* de Ramón de Mesonero Romanos”. *Decimonónica. Revista de Producción Cultural Hispánica decimonónica* 15.1, 18-31.
- ELIAS, N. (1988). *El proceso de la civilización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ESCOBAR ARRONIS, J. (1984). “Más sobre los orígenes de civilizar y civilización en la España del XVIII”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 33, 88-114.
- _____ (1988). “La mimesis costumbrista”. *Romance Quarterly* 35, 261-270.
- _____ (1996). “Costumbrismo: estado de la cuestión”. En *Romanticismo 6. Actas del VI Congreso. Nápoles, 27-30 de marzo de 1996. El costumbrismo romántico*, 117-126. Roma: Bulzoni / Centro Internacional de Estudios sobre el Romanticismo Hispánico / Istituto Italiano per gli Studi Filosofici.
- _____ (1998). “Un costumbrista gaditano: Ángel Iznardi (*El Mirón*), autor de ‘Una tienda de montañés en Cádiz’ (1833)”. En *Costumbrismo andaluz*, J. Álvarez Barrientos y A. Romero Ferrer (eds.), 47-68. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- _____ (2000). “La crítica del costumbrismo en el XIX”. *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas* 637, 5-7.
- ESPEJO-SAAVEDRA, R. (2015). *Autenticidad y artificio en el costumbrismo español*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, L. M. (1997). “Mesonero Romanos, agente de negocios: correspondencia inédita con Remigio García de Caamaño”. *Hispanic Review* 65.3, 317-328.
- GOFFMAN, E. (1997). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- GUILLÉN, C. (1994). “Imágenes nacionales y literatura”. *Anales de Literatura Española* 10, 117-145.
- HARRIS, M. (2001). *Antropología cultural*. Madrid: Alianza.

- HERRERO, J. (1978). “El naranjo romántico: esencia del costumbrismo”. *Hispanic Review* 46.3, 343-354.
- KIRKPATRICK, S. (1978). “The Ideology of Costumbrismo”. *Ideologies and Literature. A Journal of Hispanic and Luso-Brazilian Studies* 2.7, 28-44.
- MONTESINOS, J. F. (1965). *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*. Madrid: Castalia.
- NAIRN, T. (1975). “The Modern Janus”. *New Left Review* 1.94, 3.
- ____ (1981). *The Break-up of Britain. Crisis and NeoNationalism*. London: Verso.
- NISBET, R. (1995). *Conservadurismo*. Madrid: Alianza.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1966). “Azorín. Primores de lo vulgar”. En *El Espectador. Obras completas*, vol. 2, 157-191. Madrid: Revista de Occidente.
- PEÑAS RUIZ, A. (2009). “Una aproximación al costumbrismo desde la crítica periodística: Manuel de la Revilla”. En *Literatura hispánica y prensa periódica (1875-1931): actas del congreso internacional, Lugo, 25-28 de noviembre de 2008*, J. Serrano Alonso, A. de Juan Bolufer (coords.), 137-148. Lugo: Universidade de Santiago de Compostela.
- ____ (2011). “Entre literatura y pintura: poética pictórica del artículo de costumbres”. En *Literatura ilustrada decimonónica. 57 perspectivas*, B. Rodríguez Gutiérrez y R. Gutiérrez Sebastián (eds.), 41-64. Santander: Universidad de Cantabria.
- ____ (2012). “Artículos de costumbres y fisiologías literarias: espejos y espéculos de la sociedad (1830-1850)”. En *Literatura i spectacle. Literatura y espectáculo*, R. Alemany Ferrer y F. Chico Rico (eds.), 433-447. Alicante: Sociedad Española de Literatura General y Comparada / Universitat d’Alacant.
- ____ (2014). *El artículo de costumbres en España (1830-1850)*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- ____ (2015). “El Curioso Parlante en el teatro de los pseudónimos”. *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas* 70.827, 18-22.
- ____ (2016). “Revisión del costumbrismo hispánico: una historia cultural transnacional”. En *Revisitar el costumbrismo: cosmopolitismo, pedagogías y modernización en Iberoamérica*, F. Martínez-Pinzón y K. Soriano Salksjelsvik (eds.), 31-52. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- ____ (2017). “Miradas de lo insignificante: de la *it-fiction* a las nuevas formas de hacer historia”. En *La historia en la literatura española del siglo XIX*, J. M. González, M. L. Sotelo, M. Cristina, H. Gold, D. Thion, B. Ripoll y J. Cáliz (eds.), 473-492. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- PÉREZ VEJO, T. (2003). “La construcción de las naciones como problema historiográfico: el caso del mundo hispánico”. *Historia Mexicana* 210.2, 275-311.
- PLA VIVAS, V. (2001). “Manual de uso costumbrista. El proyecto de utilidad en la representación gráfica de viajeros y curiosos a mediados del siglo XIX”. *Acto. Revista de Pensamiento Artístico Contemporáneo* 0, 34-74. Disponible en línea: <https://reacto.webs.ull.es/pg/n0/4.htm> [15/01/2023].

- RÍOS CARRATALÁ, J. A. (2004). “El nuevo costumbrismo de siempre”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 13, 301-317. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/signa.vol13.2004.6098> [15/01/2023].
- SOSNOWSKI, R. (1996). *Lectura crítica de la literatura americana. La formación de las culturas nacionales*, vol. 2. Venezuela: Biblioteca Ayacucho.
- THION SORIANO-MOLLÁ, D., coord. (2013). *El costumbrismo, nuevas luces*. Pau: Presses de l’Université de Pau et des Pays de l’Adour.
- TORRECILLA, J. (2016). *España al revés. Los mitos del pensamiento progresista (1790-1840)*. Madrid: Marcial Pons.
- VARELA IGLESIAS, J. L. (1979). “Larra, diputado por Ávila”. En *Estudios sobre la literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, N. Marín y A. Gallego Morell (eds.), 3, 515-546. Granada: Universidad de Granada.
- ZAVALA, I. M. (1991). “Señoritos, bandidos, rebeldes, románticos: semiótica de la cultura”. En *Historia y Crítica de la Literatura Española* [dir. F. Rico]. Vol. 5/1 [Primer suplemento]: *Romanticismo y Realismo*, I. Zavala (coord.), 241-242. Barcelona: Crítica.



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

Fecha de recepción: 18/01/2023

Fecha de aceptación: 18/07/2023

***SINFONÍA DE LA VIDA (OUR TOWN, SAM WOOD, 1940):
DESVELAMIENTO DEL ACTO DE NARRAR CLÁSICO***

SAM WOOD'S *OUR TOWN* (1940):
REVEALING THE CLASSIC ACT OF NARRATION

Pedro POYATO SÁNCHEZ

Universidad de Córdoba
aalposap@uco.es

Resumen: Aun cuando el sistema de representación filmico clásico de Hollywood se quería tan sólido como uniforme y bien definido, no por ello dejó de incorporar películas alternativas a ese modelo. Una de ellas es *Sinfonía de la vida (Our Town, Sam Wood, 1940)*, una cinta que, además de movilizar rasgos estéticos vinculados a las vanguardias cinematográficas, introduce un dispositivo narrativo pilotado, como en la obra teatral que sirve al filme de punto de partida, por la figura de un narrador básicamente destinado a sacar a la luz los mecanismos del acto de contar, velados en el clasicismo. El presente trabajo se ocupa de dar cuenta de tales cuestiones que convierten a *Sinfonía de la vida* en un filme singular por este modo de *tensionar* el paradigma clásico.

Palabras clave: *Our Town*. Sam Wood. Cine. Acto de narrar. Narrador. Mundo narrado. Sinfonía.

Abstract: Even when Hollywood's classical cinema representation system was aimed to be as solid as homogeneous and well defined, alternative films continued to be incorporated to that model. One of them is *Our Town* (Sam Wood, 1940), a film that, in addition of working aesthetic features linked to the avant-garde cinema, introduces a narrative device led, as in the theatrical work that the film uses as a starting point, by the figure of a narrator basically devoted to reveal the mechanisms of the act of narration, which are veiled in Classicism. This article tries to disclose the essentials that turns *Our Town* in an unconventional film due to its capacity of *extending* the classical paradigm.

Keywords: *Our Town*. Sam Wood. Film. Act of Narration. Narrator. Narrated world. Symphony.

1. INTRODUCCIÓN

Si bien el llamado enfoque en profundidad suele asociarse con Gregg Toland y *Ciudadano Kane (Citizen Kane, Orson Welles, 1941)*, la irrupción de este filme en abril de 1941 vino precedida de otros que ya utilizaban este mismo recurso. Uno de ellos fue

Sinfonía de la vida (*Our Town*, Sam Wood, 1940), estrenado en mayo de 1940 y diseñado por William Cameron Menzies, donde “muchos [de sus] planos tienen una puesta en escena de profundidad extraordinaria, con objetos amenazantes en primer término y una gran profundidad de campo”, a la vez que en otros el trabajo en profundidad se descubre como “una variante del plano / contraplano” (Bordwell, 1997: 385). El propio Bordwell añade que tanto en un caso como en otro ese rodaje en profundidad solía pasar desapercibido, dado que encajaba perfectamente en el modelo clásico, por mucho que concluyera que “el trabajo de Menzies anticipó la profundidad monumental y grotesca de *Ciudadano Kane*” (Bordwell, 1997: 385), filme claramente situado en los márgenes del clasicismo.

Por otra parte, reparó Bordwell (2017: 250-251) en que las imágenes de *Sinfonía de la vida* rompían frecuentemente la llamada cuarta pared como consecuencia de que los personajes no sólo miraban directamente a cámara, sino que interpelaban al espectador, quien advertía así que se hallaba ante una representación. Este recurso acababa por ello con la ilusión que animaba a los relatos clásicos donde el espectador no era sino un voyeur que miraba los modos de actuación de los personajes sin que éstos lo advirtieran. Pero tampoco este rasgo separaba al filme del paradigma clásico por cuanto si ya el “dirigirse a cámara es algo que puede encontrarse a lo largo de toda la historia del cine” (García y Guiralt, 2019: 13), en el cine americano de la década de los cuarenta ello era todavía más habitual (Bordwell, 2017: 250-251), al localizarse en esos años una gran cantidad de filmes —el que nos ocupa, entre otros— que rompen la cuarta pared (García y Guiralt, 2019: 14).

Sin embargo, olvida Bordwell que estos dos rasgos, el trabajo en profundidad y la mirada a cámara, aparecen en *Sinfonía de la vida* combinados a su vez con otros, así el primero de ellos con el del par luz / sombra —según una dialéctica emparentada al expresionismo, cuando no al caligarismo—, mientras que la quiebra de la cuarta pared se enmarca en un singular dispositivo narrativo que, bien próximo al del reportaje, no sólo introduce la figura de un narrador primero del relato, sino que, corporeizándolo, lo convierte en un auténtico director de escena, en un *stage manager*, como se indica en los propios títulos de crédito. Es ese par de dualidades, la segunda de ellas directamente tomada, como se verá a continuación, de la obra teatral que sirve al filme de punto de partida, lo que convierte a *Sinfonía de la vida* en una película única por su modo de tensionar, sin romperlo, el paradigma clásico. De todo ello pretende ocuparse este trabajo según una metodología de análisis que, siguiendo la estela de Emile Benveniste sobre la enunciación y de las fértiles aportaciones narratológicas de Genette adaptadas al cine por André Gaudreault y François Jost (1995), así como lo establecido por Robert Stam, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis (1999), presta atención no sólo a las dialécticas anteriores sino a las derivadas de la segunda de ellas, así los pares *presente de la enunciación / pasado del enunciado*, y *discurso filmico / hechos narrados*, sino también a las filiaciones estéticas de determinadas imágenes woodianas que se remontan

hasta Wiene, Stiller o Sjöström, entre otros cineastas, y que dan ya buena cuenta de la *desviación* del filme del modelo clásico.

2. TÍTULO(S) Y COMIENZO. EL NARRADOR

La película parte de la obra teatral del mismo título, *Our Town*, en la que su autor, Thornton Wilder, insatisfecho con el teatro de su tiempo, visibiliza la figura del traspunte. Haciendo las veces de director de escena, el traspunte se dirige directamente a los espectadores para presentar la obra, hace las veces de narrador¹, trae conferenciantes invitados, responde a las preguntas de la audiencia, completa alguno de los roles y, de cuando en cuando, se une a la acción encarnando papeles como los del dueño de una tienda de helados, de un ciudadano local, etc.

Wilder apuesta de este modo por un enfoque metateatral de la obra, que se desarrolla en el teatro real donde se realiza, el año 1938. Sirviéndose de la figura de un director de escena plenamente consciente de su relación con el público, *Our Town* rompe la cuarta pared, según un dispositivo hasta entonces insólito. Estrenada en el Teatro McCarter de Princeton, Nueva Jersey, el 22 de enero de 1938, la obra se presentó tres días después en el Teatro Wilbur en Boston, Massachusetts, y luego, el 4 de febrero, en el Teatro Henry Miller de Nueva York, recibiendo Wilder el Premio Pulitzer de Drama ese mismo año. Los grandes éxitos cosechados en todos los casos animaron a Hollywood a llevar *Our Town* al cine, tarea por ello que en este caso no responde, o al menos no del todo, a lo argumentado por buena parte de la crítica allí donde apunta que la única razón que justifica “el acudir al teatro en busca de argumentos para la pantalla es la de la divulgación de unos textos que, de otro modo, quedarían relegados al disfrute de un público extraordinariamente minoritario” (Pérez Bowie y González García, 2010: 233).

La empresa de llevar *Our Town* a la pantalla fue acometida por el productor Sol Lesser, quien, de acuerdo con el propio Wilder, optó por mantener las conquistas metanarrativas de la obra teatral, en una operación sin precedentes que supuso la renovación de los medios expresivos del cine. Este tratamiento de lo teatral en la pantalla es parte, por lo demás, de un conjunto de propuestas muy diversas realizadas a partir del trasvase entre ambos medios, teatral y cinematográfico. Siguiendo a Julio L. Moreno y Emir Rodríguez Monegal, José Antonio Pérez Bowie se ha referido a este movimiento renovador en el que “participan a la vez creadores cinematográficos que se interesan por filmar teatro y hombres de teatro como Laurence Olivier o Marcel Pagnol que se acercan al cine [...]; además de directores como Elia Kazan provenientes de la escena” (Pérez Bowie, 2009: 64). En el caso de *Sinfonía de la vida*, el trasvase se sustancia en la participación de Frank Craven, intérprete del director de escena, en la elaboración, junto con Wilder y Harry Chandlee, del guion que Sam Wood llevó finalmente a la pantalla, en

¹ Sobre el narrador en el teatro, puede consultarse Abuín (1997).

1940, además de en la intervención en el filme de una buena parte de los actores de la obra teatral².

En palabras de Gianfranco Bettetini, el teatro puede ser considerado de este modo como “el lugar originario de una nueva forma comunicativa”, pues es en él donde, “cualquiera que sea la tipología de la manifestación escénica, se constituye un sistema de convenciones que el consumidor reconoce y acepta” (Bettetini, 1984: 184). Una forma que el cine hace luego suya, reviviéndola en el interior de su propia producción significativa. Pero del mismo modo que el filme asumió el trasplante de la forma enunciativa, optó por modificar otros aspectos de la obra teatral, así la creación de escenografías —Wilder había apostado por un escenario minimalista, sin set y con accesorios mínimos, dado que los alrededores de los personajes se creaban solo con sillas, mesas y escaleras—, con el fin de contrarrestar en parte el principio distanciador generado por el trabajo de la forma enunciativa. Anxo Abuín se ha referido a esta cuestión:

Es frecuente atribuir a la teatralidad cinematográfica una “iconicidad baja” típicamente brechtiana, que se refleja a menudo en la presencia escénica de decorados esquemáticos. De este modo, un filme como *Dogville* (2003), o su continuación *Manderlay* (2005), de Lars von Trier, puede relacionarse con la teatralidad épica de Bertolt Brecht: las casas y las calles (e incluso algunos animales y objetos) del decorado se marcan con tiza en el suelo, dentro de un escenario vacío, que evoca el *Our Town* de Wilder (Abuín, 2009: 15).

Las costuras del clasicismo habrían saltado por los aires si el filme, siguiendo la obra teatral, hubiera apostado también por un decorado esquemático, con lo que este conlleva de teatralidad cinematográfica brechtiana. Los efectos distanciadores habrían sido entonces inasumibles por el canon clásico. En este mismo sentido hay que entender el cambio de la muerte del personaje de Emily por un sueño del que finalmente despierta para recuperar su vida normal; cambio motivado, como más adelante veremos con detalle, por el “happy end” exigido por los relatos clásicos.

Para su distribución en España, el título original de la película, *Our Town* (‘Nuestra ciudad’), fue cambiado por el de *Sinfonía de la vida*. Si aquel refiere el marco espacial donde se desarrolla la narración, Grovers Corner, en New Hampshire, una ciudad de provincias americana, este va a centrarse en la vida de una pareja de habitantes de esa ciudad, George (William Holden) y Emily (Martha Scott), primogénitos de dos familias vecinas, los Gibbs y los Webb. El título original presenta así una ciudad de la que vamos a conocer desde su geografía, clima, historia o monumentos, hasta los acontecimientos vinculados a quienes la habitan —ese *nosotros* implícito en el título—, todo ello ordenado, relatado y jerarquizado por un narrador un tanto especial que, como antes se dijo, hace las veces de director de escena. El título en español alude, por su parte, a una representación del transcurso vital de esa pareja de vecinos, George y Emily, concebida

² Véanse también los resultados de uno de los seminarios internacionales del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, editado por su director, José Romera Castillo (2002): *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*.

a modo de sinfonía, esto es, de composición desarrollada en una serie de cuatro movimientos —declaración de amor, boda, nacimiento de los hijos y muerte— con cierta unidad de tono y desarrollo e introducidos todos ellos por el director de escena. Es verdad que, en relación con la novela del mismo título, *Our Town* de Thornton Wilder, que sirve de punto de partida, la película opta por cambiar la muerte de Emily por un sueño, pero ello en nada cambia la estructura por cuanto los eventos referidos a ese sueño giran todos ellos en torno a la muerte del personaje —que se torna así muerte soñada—. De este modo, Emily acaba despertando para proseguir su vida en familia, según un desenlace acorde con los finales felices frecuentados por los relatos clásicos. El resultado de todo ello es en cualquier caso un filme cuyas forma narrativa e identidad visual son de las más singulares y atrevidas del cine de Hollywood.

En el comienzo, la película introduce la figura visual de un narrador. Ubicado en el promontorio más alto de la ciudad, allí donde se encuentra el cementerio, se trata de un individuo que toma la palabra para, como en la obra teatral, dirigirse directamente al espectador. Luego de un saludo de cortesía, el narrador presenta su ciudad, Grovers Corner³, describiendo la geografía, el urbanismo y los pobladores de la misma, remitiéndose incluso a los más antiguos, allí enterrados y cuyas lápidas datan del año 1670. Se diría que nos encontraríamos ante un documental informativo sobre la ciudad. Mas de súbito el narrador, siempre interpelando al espectador, dice: “Les mostraremos un día cualquiera de nuestra ciudad, pero no como es hoy, en 1940, sino como era en 1901”. Y añade: “¡Realizador, podemos empezar!”.

Interesante comienzo este que, a la vez que introduce la figura del narrador, lo dota de una autoridad solo superada por el enunciador del discurso, o narrador cinemático, en los términos establecidos por Stam, Borgoyne y Flitterman-Lewis (1999: 127-128). A sus órdenes está, pues, esa otra figura que él llama *realizador*, una suerte de delegado que, en este caso ajeno a la obra teatral de Wilder, ha filmado las imágenes correspondientes a ese pasado del año 1901 que va a ser mostrado. Apartándose de los filmes clásicos, el discurso se *desdobla* de este modo (Benveniste, 1972: 183-186) en un presente de la enunciación, donde habita el narrador, instalado en 1940, y un pasado del enunciado cuyas imágenes, pertenecientes a 1901, van a ser mostradas por el citado delegado o realizador. Y por lo que al enunciado se refiere, la representación de la ciudad un día cualquiera de 1901, en primera instancia podría pensarse emparentado a los de determinadas películas de la vanguardia de los años veinte igualmente interesadas por mostrar la ciudad y sus avatares a lo largo de una jornada, como es el caso de *Manhatta* (Paul Strand y Charles Sheeler, 1920) o *Berlín, sinfonía de una ciudad* (Walter Ruttmann, 1927), entre otras (Villanueva, 2008: 86-89). Sin embargo, inmediatamente después lo mostrado se circunscribe a dos familias vecinas cuyos miembros devienen así en

³ Thornton Wilder situó la obra teatral en esta ciudad ficticia. La inspiración le vino cuando se hospedaba en McDowell en Peterborough, un retiro para fomentar la creatividad de los escritores y artistas. Pues bien, Wood ubicó las coordenadas de Grovers Corner muy próximas a las de Peterborough.

personajes que son parte de una estructura básicamente narrativa. Lo mostrado se convierte de este modo en relato (Gaudreault y Jost, 1995: 49-53).

3. LA DIÉGESIS. DELEGADOS DEL NARRADOR Y DEL NARRATARIO

Tras la introducción apuntada, el narrador da paso a un día del año 1901, concretamente el 7 de junio, y una hora concreta, justo antes del alba. Sobre la imagen de la ciudad que venimos divisando desde el promontorio tiene lugar entonces un encadenado que inscribe el tránsito temporal de 1940 a 1901: irrumpe así la primera imagen de la ciudad que va a ser narrada. Luego de referir la llegada del primer tren, el narrador apunta que una madre está dando a luz gemelos, en un comienzo de este modo vinculado a tres orígenes, el del día —el alba—, el del propio cine —la llegada del tren a la estación— y el de la vida —el nacimiento de los gemelos—.

Inscrito el comienzo, enseguida las imágenes centran la acción en torno a las familias de quienes van a constituirse en los personajes principales del mundo narrado, dos familias vecinas inmersas en las rutinas cotidianas de primera hora de la mañana, desde la llegada del lechero o la preparación del desayuno por las madres respectivas, hasta las conversaciones mantenidas en la mesa con los hijos, antes de que estos partan para el colegio. Es así como estos segmentos primeros se descubren protagonizados —y regidos— por las madres, a quienes vemos también en la escena siguiente comentando avatares de sus vidas. Mas he aquí que de súbito el narrador irrumpe físicamente en la escena para, interrumpiendo la conversación que en ese momento mantienen las mujeres, darla por concluida. “Ya está bien, señoras”, sentencia. El narrador exhibe de este modo sus poderes, no ya dando paso a las imágenes del pasado, sino interrumpiéndolas cuando lo considera oportuno. Sobre su gesto mismo se opera ahora la correspondiente transición temporal: de 1901 se pasa de nuevo a 1940. El narrador se convierte de este modo en gobernador del mundo narrado, no solo entrando y saliendo de él⁴, sino disponiendo qué del mismo debe ser eliminado —elidido— y qué no, todo ello en función, no de su capricho personal, sino de los intereses del relato, como con detalle se verá más adelante.

Instalado de nuevo en el presente de la enunciación, el narrador requiere ahora de la presencia de dos especialistas para que hablen de la ciudad, en un segmento que cobra así visos de documental científico⁵. Luego de presentar al primero de los invitados, el profesor Willard (Arthur B. Allen), de la Universidad del Estado, este, dirigiéndose siempre al contracampo heterogéneo, allí donde habita el espectador, ofrece algunos datos antropológicos referidos a los primeros habitantes de la ciudad, en el siglo X, así como a las migraciones del XVII. Si el profesor Willard es un actante extradiegético, esto es, exterior al universo del mundo narrado, el segundo de los invitados, el señor Webb (Guy

⁴ Entiéndase ello en sentido literal; de ahí que las mujeres lo miren, extrañadas, cuando irrumpe en la escena.

⁵ Y ello porque en efecto el documental científico exige mostrar explícitamente que cuenta con la colaboración de instituciones o expertos que participan como fuente de información o asesores de contenido (León, Giménez y López, 2007: s.p.).

Kibee), hace también las veces de personaje, esto es, de integrante del mundo narrado. Y en tanto tal es presentado por el narrador, quien lo *saca* literalmente del pasado y lo introduce, tal cual, en el presente —por eso, el señor Webb no cambia de aspecto físico, aun cuando medien 39 años entre el mundo diegético, allí donde, en su papel de personaje, encarna a un padre de familia, y este otro mundo del presente en el que va a intervenir en calidad de invitado como especialista social y político de la ciudad⁶—. Desde el balcón de su propia casa familiar, Webb, dirigiéndose directamente al espectador, informa sobre los órganos de gobierno de la ciudad, sobre las votaciones, etc. Mas en un momento dado el narrador da la palabra al *público* que le escucha. Desde el contracampo heterogéneo emergen entonces voces que, interpelando al especialista Webb, le preguntan, entre otras cosas, sobre los habitantes amantes del arte. Webb, por su parte, responde apuntando que no hay tradición artística en la ciudad más allá de la lectura de Robinson Crusoe, la Biblia y la observación del paisaje.

Pero al margen de estas indicaciones, lo realmente interesante del segmento es su singular dispositivo narrativo. Pilotado por un narrador, su presencia implica ya, por simetría, la de un narratario, inscripción en términos discursivos del espectador en el filme. A su vez, presenta a delegados, esto es, especialistas que, en calidad de tales, informan sobre diferentes aspectos de la ciudad. Y finalmente, su actuación abriendo un turno de intervenciones, al hilo de las explicaciones de los delegados, conlleva a su vez la activación de delegados del narratario, encarnados por esas voces que, emanando del contracampo heterogéneo, formulan preguntas. He aquí un amplio abanico de lugares de subjetividad que podemos entender mejor si lo ponemos en relación con, por ejemplo, el del informativo televisivo, y más concretamente el telediario. Si este presenta un narrador, encarnado por el/a presentador/a, y unos delegados, los corresponsales o los enviados especiales al lugar del acontecimiento del que se va a dar cuenta, no hay, más allá del narratario al que apunta la interpelación, inscripción de delegado alguno de este. Y así, mientras que en el telediario la relación entre campo y contracampo heterogéneo es unívoca, por cuanto el flujo informativo circula del primero al segundo, en el segmento fílmico de *Sinfonía de la vida* esa relación es biunívoca, en tanto en cuanto los delegados del narrador, con presencia y voz, dialogan con los delegados del narratario, intervinientes solo como voces en el discurso.

Y al igual que hiciera en la escena narrada donde las mujeres-madres conversaban, el narrador interviene ahora en el segmento anterior para cortar el diálogo entre los especialistas y el público que los escucha: “No hay tiempo para más preguntas; tenemos que seguir con la película”, advierte. Una vez más, el narrador diferencia entre el mundo narrado, el referido a la ciudad, en 1901, esto es, el del pasado, al que no por casualidad llama *película*, y este otro, circunscrito al presente de 1940, *exterior* por tanto a la película, y donde se aportan informaciones sin cabida en ella. He aquí otra manera de nominar las dos componentes del discurso: por un lado, la *película*, donde las imágenes

⁶ De manera que no sólo el narrador entra y sale de la diégesis, sino también los personajes. En este caso, se trata de un *personaje* que sale de ella para convertirse en *invitado especialista*.

se interesan por lo narrado o mundo habitado por los personajes; por otro, un *mundo exterior a la película* protagonizado por el narrador y sus invitados, y donde las imágenes se interesan por el acto de narrar. A diferencia del relato clásico, interesado sólo por la *película*, esto es, por lo narrado (Bordwell, 1997: 26-27), *Sinfonía de la vida* lo hace, al igual que la obra teatral de partida, también por el narrar, *visibilizando* así un dispositivo velado en el clasicismo.

4. PROFUNDIDAD DE CAMPO (WYLERIANA) E ILUMINACIÓN (EXPRESIONISTA)

Prosigue el filme con el narrador dando paso al siguiente segmento del mundo narrado. El mismo se circunscribe ahora a la tarde, concretamente a la salida del colegio, para atender al encuentro entre George y Emily. En la escena, que tiene lugar a las puertas de la vivienda de ella, George reconoce sus pocas habilidades para los estudios y sus ardientes deseos de convertirse en granjero. El encuentro es presenciado por la madre de Emily, la señora Webb (Benlah Bondi), como de ello da cuenta la profundidad de campo. En efecto, cuando George se despide de Emily, la profundidad de campo introduce al fondo del plano a la madre, su presencia reencuadrada por el marco de la ventana (Imagen 1). George salta entonces la valla y sale de cuadro por el segmento inferior del encuadre, permaneciendo en este Emily, que mira cómo George se aleja, y su madre, que sigue desde la ventana el desarrollo del acontecimiento (Imagen 2). El corte de montaje posterior nos lleva hasta un primer plano de Emily inmersa en sus pensamientos, pero disponiéndose ya a entrar en la casa. Cuando lo hace, su movimiento es seguido por una panorámica que se detiene justo cuando ella pasa por la ventana donde está asomada su madre: el plano deja salir de cuadro a Emily para centrarse sólo en la madre, a quien vemos inclinarse ligeramente hacia delante para seguir así a su hija con la mirada (Imagen 3).



Imagen 1. *Sinfonía de la vida* (1940), de Sam Wood



Imagen 2. *Sinfonía de la vida* (1940), de Sam Wood



Imagen 3. *Sinfonía de la vida* (1940), de Sam Wood

La intervención de la profundidad de campo como alternativa al montaje, similar a la que venía practicando por aquellos mismos años William Wyler en algunas de sus películas (Bazin, 2020: 46-63), posibilita introducir a la madre en el *interior* mismo del plano donde ha tenido lugar la declaración de George potenciando así su papel de testigo *mudo* de la misma. Esta estructuración encuentra su prolongación en lo que sigue, en el interior de la casa, cuando, a partir de la conversación entre madre e hija mientras devanan una madeja de lana, constatemos hasta qué punto la declaración de George ha conmovido a Emily.

A la escena anterior, desarrollada durante la tarde, le sigue otra que tiene ya lugar por la noche. También a ella da paso el narrador, ubicado ahora en el interior de una tienda de la ciudad. “El día se ha desvanecido, ya es de noche, y puede oírse el coro cantando en

el interior de la iglesia”, advierte para introducir una nueva escena a la que en este caso accedemos a través del sonido. Si el trabajo de la profundidad de campo se descubría fundamental en la estructuración del segmento anterior, en este lo va a ser el de la iluminación. Y esto puede advertirse ya en su comienzo, donde, nada más situarnos en el interior de la iglesia, llama poderosamente la atención la sombra en extremo alargada que el organista, el pastor Simon Stimson (Philip Wood), proyecta en la pared (Imagen 4). De claras influencias expresionistas, esta sombra se presenta amenazante, como en ello trabajan los planos posteriores, desde contrapicados focalizando el rostro de Simon bañado en sombras inherentes, hasta contraplanos mostrando sus ojos desorbitados mientras se dirige a las mujeres del coro. Sin duda nos encontramos ante un personaje desequilibrado.



Imagen 4. *Sinfonía de la vida* (1940), de Sam Wood

Y así lo confirma el siguiente segmento, donde la iluminación expresionista es otra vez el elemento plástico fundamental. Mientras dos vecinos charlan sobre los modos de comportamiento tan extraños del propio Simon, este irrumpe en la escena, al fondo del plano. Mas lo llamativo es que su presencia tiene lugar con él avanzando tan pegado a las fachadas de las casas, que pareciera reptar por ellas. Este modo de irrupción de Simon en un mundo lleno de sombras —estamos en plena noche— *reptando* por una pared, unido a una interpretación que se quiere patentemente condicionada por su estado mental, encuentra un antecedente (Poyato, 2006: 185) en el Cesare (Conrad Veidt) de *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene, 1920), en lo que puede entenderse como incursión vanguardista en el relato, por mucho que este tenga buen cuidado en crear las condiciones adecuadas para *diegetizarla*. Mas no se trata de una referencia puntual del filme, como lo demuestra el hecho de que las influencias caligaristas vuelvan a ponerse de manifiesto más adelante, como se verá.

Mientras tanto, Frank Gibbs aguarda la llegada de su esposa leyendo el periódico. El plano se estructura a partir de un punto de vista ligeramente picado que muestra al personaje de espaldas y muy próximo a cámara, la sábana del periódico desplegado tapa el espacio en profundidad (Imagen 5a). Mas cuando Gibbs advierte la llegada de su mujer, baja el periódico, en un movimiento que activa un espacio en profundidad que permite ver, al fondo, a Julia (Fay Bainter) conversando con su vecina Louella (Doro Merande) (Imagen 5b). Esta formalización anticipa, lo apuntábamos al principio, la profundidad de significativas escenas de *Ciudadano Kane*, donde un personaje, próximo a cámara, baja el periódico para abrir espacio a una nueva porción del campo visual que permanece ya *conectada* a ese personaje a lo largo de toda la escena. Y como en el caso de la incursión caligarista, no será la única vez que ello suceda: otros planos de *Sinfonía de la vida* incorporarán igualmente este tipo de profundidad de campo, así en una de las muchas escenas que se desarrollan en la cocina de los Gibbs (Imagen 6).

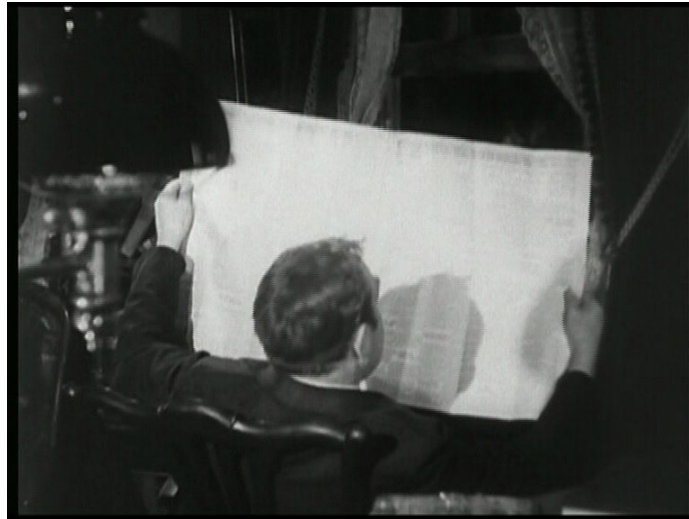


Imagen 5a. *Sinfonía de la vida* (1940), de Sam Wood



Imagen 5b. *Sinfonía de la vida* (1940), de Sam Wood



Imagen 6. *Sinfonía de la vida* (1940), de Sam Wood

En su cierre, el segmento anterior vuelve sobre la felicidad de una Emily enamorada saludando a su padre. Pero ahora la noche no es ya de sombras amenazantes, como en el transcurso de la presencia del organista, sino una hermosa noche bañada por la luz lunar. Este trabajo de la iluminación, como antes lo era el de la profundidad de campo, convierte a *Sinfonía de la vida* en un filme cuyas imágenes invocadas por el narrador primero, vale decir, aquellas que arman el relato, tensionan las estructuras visuales clásicas, por mucho que, como venimos anotando, no supongan, por su perfecto encaje, una ruptura del modelo hollywoodiense.

5. ORDEN DE LOS ACONTECIMIENTOS. CONEXIÓN DE EXTRADIÉGESIS Y DIÉGESIS. VOCES INTERIORES

Concluido el segmento anterior, el narrador irrumpe de nuevo en la imagen para apuntar un tránsito de tres años, situándonos exactamente en el día 7 de julio de 1904. “Los jóvenes acaban sus estudios y se casan” advierte para dar paso así al siguiente segmento del relato cuyo desarrollo tiene lugar en tan señalado día: la boda de George y Emily. Y tal como viene siendo habitual, el discurso retorna al pasado para invocar las imágenes correspondientes. Comparecen entonces el lechero y las madres preparando los desayunos, en unas escenas en todo equivalentes a las que abrían, tres años antes, este mismo mundo de la diégesis. El tiempo pasa, pero ellas continúan ahí, pilotando el hogar. Mientras que los padres del novio recuerdan anécdotas vividas por ellos el día que se prometieron compartir sus vidas, el padre de la novia aconseja a su futuro yerno sobre la nueva vida que va a iniciar...

Pero lo más significativo desde el punto de vista discursivo es la irrupción del narrador en la escena, interrumpiéndola: colocando su mano en el objetivo de la cámara, tapa de este modo la visión, llenando de negro la imagen. El relato clásico, que, como venimos

diciendo, mantiene velada la zona habitada por el narrador, habría dado cuenta de esa interrupción mediante un fundido en negro, signo de puntuación en este sentido equivalente al gesto anterior del narrador. Nos encontramos así con un discurso que no solo da cuenta de lo narrado, sino que explicita sus mecanismos de puesta en escena a partir de la introducción de la figura que lo gobierna, una figura por ello *exterior* al mundo narrado. Haciendo gala una vez más de su autoridad, dice el narrador: “Pero antes de seguir con la boda, deberíamos saber cómo empezó todo”, dando paso de nuevo al pasado donde se fraguó la declaración amorosa de los futuros esposos. Una declaración que tiene lugar mientras los jóvenes enamorados, George y Emily, comparten un helado —George confirmará a Emily lo que en su momento le planteó, a saber: su deseo de ir a la Escuela de Agricultura para ser un buen granjero y poder regir así la granja de su tío—. Mas esta anécdota del helado es importante por cuanto la heladería a la que acuden los enamorados está regida por el señor Morgan (Frank Craven), el mismo actor que encarna al narrador. Si en un segmento anterior constatábamos que el padre de la novia, además de personaje de la historia relatada, era a su vez invitado del narrador para describir aspectos de la ciudad, ahora descubrimos que un personaje secundario, el heladero, es también narrador primero del relato. Y como antes sucedía, el señor Morgan y el narrador no sólo son la misma persona, sino que tienen la misma edad, aun cuando sus apariciones en la imagen pertenezcan a unos tiempos distantes entre sí casi cuatro décadas. Y es que, como ya señalábamos, estas figuras bifrontes transitan de un mundo, el del presente, a otro, la diégesis, como si no hubiera fronteras entre ellos. Algo que puede percibirse muy bien en lo que sigue, cuando el heladero, el señor Morgan, una vez que la pareja de enamorados ha abandonado la heladería, *mute* de personaje a narrador sin más formalismos que el de orientar su mirada hacia el contracampo heterogéneo. Es verdad que estos mismos dispositivos narrativos estaban ya presentes, lo venimos repitiendo, en la obra teatral, pero lo importante es cómo el cine hollywoodense, movido por el éxito popular de aquella, posibilita su incorporación. Pues son los efectos de esta incorporación lo que a nosotros interesa precisamente por lo que de tensionado supone del canon clásico.

Mirando al espectador, desde ese mismo espacio de la heladería, el director de escenar-narrador advierte: “Bien. Y ahora volvamos a la boda”. Puede constatarse aquí cómo el narrador tiene la facultad de alterar el orden temporal de los acontecimientos con vistas a una mayor rentabilidad narrativa y dramática de lo narrado, que era uno de los objetivos del relato de Hollywood (Bordwell, 1997: 14-18). Quiere esto decir que su modo de actuación está guiado por los mismos presupuestos del paradigma clásico. El filme apuesta, pues, por revelar el acto de narrar un relato (Gaudreault y Jost, 1995: 49-50) que sigue las estructuras del clasicismo.

Una vez que ha dado paso de nuevo a la escena de la boda, el narrador advierte que los distintos implicados piensan mucho sobre ella. Y así, vemos en primer lugar al sacerdote que va a hacer las veces de oficiante, sus pensamientos referidos a los protocolos que conlleva toda boda. Sobre el plano posterior de la madre de Emily oímos sus cavilaciones, referidas en este caso al vacío que en la casa va a dejar su hija —“pienso

en las mañanas que no volveré a vivir con Emily...”—. Y luego, la propia Emily, cuya voz interior refiere su deseo de seguir como hasta ahora al menos por un tiempo —“todos nos resistimos a cambiar...”—. Finalmente, oímos los pensamientos de George manifestando su temor ante lo que le espera —“me estoy haciendo viejo; no quiero hacerme viejo; no quiero responsabilidades...”—. Pero más allá de estas resistencias, lo interesante —y novedoso— del segmento es la inscripción en el relato de estas voces interiores que enriquecen considerablemente el abanico de sonidos que estructura el filme, así a los no-diegéticos emanados de las voces del narrador, de sus delegados —esos que hemos llamado invitados— y los correspondientes narratarios de estos, y a los diegéticos simples —sonidos emanados de fuentes interiores a la historia y simultáneos con la imagen que acompaña— y externos —sonidos que surgen de fuentes interiores a la historia y de los cuales asumimos que los personajes son conscientes—, se unen ahora los sonidos diegéticos internos surgidos de la mente de los personajes y de los que, en tanto tales, somos conscientes nosotros, espectadores, pero no los otros personajes (Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis (1999: 82).

6. CUARTO MOVIMIENTO DE LA SINFONÍA: LA MUERTE

El siguiente movimiento comienza como el primero, con la imagen del narrador en la cima de la colina, junto al cementerio de la ciudad. Al fondo, puede apreciarse ahora un cielo con nubes. Enseguida el narrador toma la palabra para dar cuenta en primer lugar del tiempo elidido: “Han pasado nueve años; es el verano de 1913”. Introduce luego algunos comentarios sobre el lugar, que en este caso tacha de idóneo para el enterramiento. Y allí, en efecto, están enterrados desde los más antiguos pobladores de la ciudad, como ya advertía en la introducción, hasta los fallecidos en los últimos años, así la señora Gibbs, muerta de pulmonía, según adelantaba el propio narrador al comienzo del filme, el señor Stimson, el organista, que se colgó de un árbol, y el pequeño de los Webb, Wally, que sufrió un accidente con los *boy-scout*. Al hilo de este escrutinio de personas desaparecidas, el narrador se interroga y nos interroga a nosotros espectadores: “¿Qué persiste cuando el recuerdo desaparece?” Él mismo se responde: “Presten atención... Hay algo eterno en el interior del alma de todo ser humano”. He aquí otra función asumida por el narrador: hacer las veces de pensador que reflexiona sobre la muerte y la eternidad. Este rasgo de escritura emparenta el filme a algunas de las primeras películas de Jean-Luc Godard, así *Vivir su vida* (*Vivre sa vie*, 1963), donde el cineasta francés introduce a un filósofo, Brice Parain, para disertar sobre el valor de la palabra y el silencio. Por mucho que en *Vivir su vida* ese invitado —“presencia viva” lo nomina Román Gubern (1974: 49)— habite el interior de la diégesis, y en *Sinfonía de la vida* sea exterior a ella, lo cierto es que en ambos casos ello supone “una buena aplicación de los principios distanciadores al cine”, tal cual señala Abuín (2009: 15).



Imagen 7. *Sinfonía de la vida* (1940), de Sam Wood

El narrador da entonces un giro brusco a su discurso para orillar el tema de la muerte y dar paso al de la vida: “El segundo hijo de Emily va a nacer...”, mas enseguida matiza: “...pero esta vez está enferma. El doctor Gibbs tiene cara de preocupación”, palabras que dan paso a las imágenes del acontecimiento introducido. En ellas, un plano de punto de vista exterior muestra una de las ventanas de la mansión familiar a través de la que vemos a George paseando nerviosamente. En el plano siguiente tiene lugar el tránsito al interior, concretamente al dormitorio. En él aparece Emily postrada en la cama, junto a ella el doctor Gibbs, y, en primer término, muy próxima a la cámara, en el borde izquierdo de la imagen, una de las asistentes. Pero lo más interesante del plano es la amenazante, por su desmesura, sombra proyectada en la pared, en el centro mismo de la composición, así como el trazo de dos líneas oblicuas conformando una zona picuda, a la derecha (Imagen 7). Sin duda, nos encontramos ante un plano caligarista, tanto por esta forma puntiaguda dibujada en su interior como por la desproporcionada sombra proyectada en la pared. Lo amenazante (Sánchez-Biosca, 1985: 69) se inscribe de nuevo en este plano para hacerse eco de la situación por la que pasa Emily, prendida todavía a la vida, pero con la muerte pisándole los talones.

Y así lo confirma un plano extraordinario en el que un movimiento autónomo de cámara entra por la ventana para proseguir su recorrido por el interior de la casa hasta detenerse en la pared de un salón donde están expuestos los retratos de los miembros fallecidos de la saga familiar. La muerte se hace así presente mediante esta panorámica que, tras entrar por la ventana, pareciera *arrastrar* a Emily hacia esa pared de los desaparecidos. En uno de sus relatos literarios sobre el mundo rural, Alejandro López Andrada ha descrito admirablemente estos retratos de los muertos, todavía expuestos en las casas humildes de los campesinos:

Los sobrios y humildes retratos de los muertos que miran el mundo desde su atalaya gris, como reos pacientes esperando [...] poder reencontrarse con los suyos [...] La quietud de

los muertos, sus ojos de berilio observándolo todo desde un hueco intemporal, enmarcados en óvalos tristes de madera (López Andrada, 2021: 90).

De ese reencuentro se ocupan, precisamente, las imágenes que siguen, donde lo narrado deviene en una historia de fantasmas. En efecto, *arrastrada* por ese movimiento panorámico anterior, Emily se dispone a entrar en el mundo de los muertos. Y así, el plano de los retratos enmarcados en rectángulos y “óvalos tristes de madera” que dice López Andrada, se yuxtapone al de los muertos del cementerio conversando, sus palabras encarnadas en sonidos de ultratumba: “¿Quién viene ahora, Julia?”, “Mi nuera. Estaba esperando un niño, pero el embarazo se complicó”. Es así como los muertos aguardan la inminente llegada de Emily. Las imágenes del entierro preceden a este reencuentro de Emily con los suyos, en palabras de López Andrada, en una interesante escena en la que merece la pena detenerse.

Yacente en la cama, Emily levanta su mirada. Un corte de montaje nos lleva entonces hasta un plano cercano de la colcha sobre la que la cámara se desliza en una panorámica que enlaza mediante un encadenado con un gran plano general del paisaje por donde transcurre el entierro. Una larga hilera de personas sigue al féretro dirigiéndose a la colina del cementerio. Los paraguas negros de la comitiva, a los que la intensa lluvia saca un brillo especial, así como el punto de vista tan alejado dotan al séquito de una extraña figuración filiforme en movimiento. Tal como está construida la escena, Emily pareciera contemplar su propio entierro, como el protagonista de *El estudiante de Salamanca* (Espronceda, 2005). Pero los intertextos no acaban aquí, dado que estas imágenes encuentran un claro antecedente visual en *El tesoro de Arne* (Herr Arnes Pennigar, Maurice Stiller, 1919), concretamente en las imágenes finales del largo cortejo fúnebre de Elsalill (Mary Johnson) a través de los hielos (Sadoul, 2000: 82). Bien es cierto que el hielo se torna aquí lluvia, lluvia intensa, como si el cielo quisiera abrirse así para llorar a la fallecida.

Arribado el cortejo a la colina, se produce en lo que sigue una interesante yuxtaposición de puntos de vista. Por un lado, el de los muertos, en torno al que se escenifica el reencuentro: “Hola, mamá Gibbs”, saluda Emily. Por otro, el de los vivos, en el que el sacerdote reza un responso y el doctor Gibbs deja un ramo de flores en la tumba de su esposa, antes de que los asistentes al entierro abandonen definitivamente el cementerio. Y luego las tumbas se metamorfosean en estrellas y los muertos se elevan sobre sus tumbas cobrando la forma de fantasmas, esto es, de presencias sin cuerpo. Tiene lugar entonces una larga conversación entre Emily y su suegra, la señora Gibbs. En ella, Emily habla de los recuerdos de todos los días felices que vivió: “Yo no podré olvidarlos; son mi vida: es todo lo que tengo”. Palabras que encuentran su réplica tanto en la propia mamá Gibbs: “Nuestra vida aquí es para olvidar todo eso; debemos pensar en el más allá...”, como en el organista, el señor Stimson, también presente: “No volverás a vivirlos; te verás a ti misma vivir”. Pero, a raíz de las palabras de la señora Gibbs: “Hasta el día menos importante de tu vida será importante si lo revives”, Emily se dispone a

recordar. Y lo consigue: “Sí; recuerdo, recuerdo...”. Pues bien, lo que sigue se interesa por la puesta en escena de ese recuerdo, de eso que Emily va a revivir.

7. EL RECUERDO Y SU REPRESENTACIÓN. *TEMPUS FUGIT*

En el corazón mismo del recuerdo comparece el fantasma de Emily, en unas imágenes que encuentran un antecedente en *La carreta fantasma* (Körkalen, Victor Sjöstrom, 1921), película en la que David Holm (Victor Sjöstrom), que ha muerto el día de Nochevieja, es llevado por el mensajero de la muerte (Tore Svennberg) ante su esposa y contempla, impotente, cómo esta se prepara para suicidarse y matar a sus tres hijos. Esta irrupción de Holm como fantasma en una escena de la vida real es trabajada por la fotografía de Julius Jaenzon mediante sobreimpresiones con el fin de representar así lo incorpóreo (Gubern, 2000: 126). Pues bien, un desdoblamiento diegético semejante acusa *Sinfonía de la vida* en esta escena donde Emily irrumpe en un trozo de vida del pasado, representación del recuerdo que ella se dispone a revivir. Pero si en la película de Sjöstrom hay conexión entre ambos mundos, el real y el de los fantasmas —el arrepentimiento de Holm le salva a él y a su familia—, no sucede lo mismo en la de Wood, donde pasado recordado y presente de fantasmas se descubren incomunicados.

En efecto, *Sinfonía de la vida* da rienda suelta a las imágenes del recuerdo en las que se yuxtaponen dos modos de presencia de los personajes: la corpórea, así las de los familiares de Emily y de ella misma, aquel lejano día al que se circunscribe el recuerdo; y la incorpórea de la misma Emily, en el presente desde el que recuerda. Se van sucediendo los acontecimientos en torno a aquel cumpleaños, comentados, y sobre todo añorados, por Emily: “¡Qué joven estaba mamá!”, “Todo era maravilloso entonces; ¿por qué han tenido que hacerse viejos?”. En un momento dado, la Emily incorpórea fija su atención en la escalera para verse ella misma descendiendo los peldaños, tan alegre, aquel día de su cumpleaños. Cuando, poco después, se hace presente en la escena su hermano Wally para desayunar, Emily, presa de la desesperación, habla a su madre, aunque esta, dada la incomunicación entre ambos mundos, como antes decíamos, no pueda oírla: “Mamá quiero que me mires solo un minuto... Han pasado doce años. Estoy muerta. Y también Wally... Y ahora estamos todos juntos. Mamá, seamos felices durante este instante...”. La impotencia de Emily le lleva a decir: “No puedo más. Todo va tan rápido [...]. Nunca me di cuenta de que la vida estaba transcurriendo. Nadie se daba cuenta”.

La escena nos invita a reflexionar sobre la ontología del paso del tiempo. Frente a la disolución de la vida en el tiempo, se alza el recuerdo. Pero este solo podemos habitarlo como fantasmas, como testigos —ya mudos e inoperantes— de una situación que, sin que nos diéramos cuenta, se nos escapó. Por ello, la escena nos conmueve, porque habla de lo poco que reparamos en lo vivido mientras lo estamos viviendo⁷, cuando no somos

⁷ Luis Landero ha explicado la causa de ello al indicar que no es al vivir una situación cuando la observamos y pensamos, sino más bien después, al recordarla, en un acto de recogimiento y concentración (Landero, 2021: 78). He ahí la gran paradoja: solo podemos observar y pensar el presente cuando es ya pasado.

conscientes de que ese presente *feliz* es un regalo que no va a durar siempre. Hemos asistido, así, a la representación de un lugar mental donde no se puede interferir, donde nada puede ser cambiado, pero también donde nadie muere mientras se le recuerde.

El desamparo de Emily al constatar que en efecto nada puede ser cambiado, la lleva a decir finalmente: “Creo que debo volver a mi tumba... Adiós mundo. Adiós Grovers Corner, adiós mamá, papá... Adiós al olor del café. A dormir y despertarse...” Mirando entonces fijamente al espectador, lo interroga⁸: “¿Qué ocurre? ¿Es demasiado maravilloso para que nadie se dé cuenta? ¿Algún ser humano se ha dado cuenta de lo que significa vivir la vida, minuto a minuto?”. Y así, en una especie de coda de la escena anterior, la película no pierde la ocasión de referir la fugacidad la vida, el *tempus fugit* que decían los clásicos⁹. Y, como animada por sus últimas palabras, Emily, rebelándose contra la muerte que tira de ella, proclama a viva voz: “Quiero vivir, quiero vivir”. Un encadenado nos lleva entonces desde el primer plano de Emily, fantasma en el recuerdo, hasta un primer plano de la propia Emily, presencia corpórea, en la cama. Un plano semisubjetivo de George sirve entonces para abrir el campo visual y mostrar a la mujer acompañada de su suegro, en una imagen semejante a la que abría el largo segmento (Imagen 7), pero en la que ahora ha desaparecido la enorme sombra proyectada en la pared (Imagen 8). Ya no estamos ante un plano caligarista: la amenaza ha desaparecido: la vida ha ganado a la muerte.



Imagen 8. *Sinfonía de la vida* (1940), de Sam Wood

Y así lo pone de manifiesto el plano siguiente, donde junto al llanto del recién nacido, vemos la sombra de su pequeño cuerpo proyectada sobre los retratos de los muertos expuestos en la pared. La vida ha ganado la partida disputada a la muerte. Emily abre los

⁸ Ahora no es el narrador quien, desde su atalaya extradiegética, mira al espectador, interpelándolo, sino un personaje de la diégesis, por mucho que se trate de un personaje convertido en fantasma. El filme rompe de este modo la cuarta pared en su doble modalidad discursiva: la extradiegética y la diegética.

⁹ Así Publio Virgilio: “Sed fugit interea fugit irreparabile tempus” (Virgilio, 2012: 197).

ojos y sonríe. Y también George, que ha acudido para reunirse con madre e hijo y compartir así la felicidad que les embarga.

Retorna entonces el narrador. Allá, en lo alto de la ciudad, junto al cementerio, el mismo comparece para poner punto final al discurso. Interpelando una vez más al espectador, apunta: “Casi todos están durmiendo. En la granja todavía están despiertos, hablando del recién nacido, supongo”. Por primera vez, el narrador no sabe a ciencia cierta lo que sucede en la ciudad. Y no quiere inmiscuirse. Su tarea está en todo caso cumplida. Pero aun así no deja pasar la ocasión para remachar la reflexión final de Emily de la escena anterior introduciendo una cita muy oportuna de un poeta del medio oeste: “Tienes que amar la vida para vivir y vivir para amar la vida”. Y es que vivir no es otra cosa que amar la vida, paladearla, y ser conscientes de su transcurrir [hacia la muerte]. Vivir, por ello, es también morir, como señalaba con lucidez José Luis Sampedro (1991: 93). Sólo queda ya la despedida que cierra el discurso: “Son las 11 p.m. en Grovers Corner. Mañana será otro día. Todos aquí están ya descansando. Espero que ustedes también. Buenas noches”. Y cerrando la verja del cementerio, el narrador se aleja, abrochando la historia contada y poniendo así punto final al filme.

8. REFLEXIONES FINALES

Sinfonía de la vida despliega un discurso desdoblado en un presente habitado por un narrador que, conformado por voz y cuerpo, relata una historia estructurada a partir de patrones visuales clásicos, pero en cuyas imágenes resuenan ecos vanguardistas. De cualquier modo, este desdoblamiento discursivo, que el filme retoma del teatro, posiciona ya a aquel en un territorio separado del clásico por cuanto, además de interesarse por lo narrado, tal cual proceden los discursos filmicos clásicos, introduce un presente de la enunciación que desvela el acto de narrar.

Por demás, si atendemos a la actuación del narrador y sus constantes interpelaciones al narratario a la luz de la teoría del proceso comunicativo de Jakobson (1975: 352-358), podemos constatar la movilización por parte de este filme de las funciones expresiva, conativa y fática del lenguaje, eclipsadas en el relato clásico. En su estudio del discurso televisivo, González Requena ha referido que: “las constantes interpelaciones del enunciador al enunciatario, a la vez que actualizan de manera automática las funciones expresiva y conativa, reactualizan el vínculo comunicativo y por tanto la función fática que lo evidencia” (1988: 86). Pero en el relato clásico, interesado sólo por lo narrado, no por las figuras narrador / narratario, mucho menos por el eje del contacto entre ambos, pone entre paréntesis estas funciones para enfatizar, sobre todo, la poética y la metalingüística, esto es, las orientadas hacia el código y el mensaje.

Nos encontramos, pues, ante un discurso que perfila la figura de un narrador que asume la toma de la palabra para dar paso a los hechos narrados, según un dispositivo enunciativo que aproxima la película al reportaje (González Requena, 1989: 39-49). El propio narrador denomina *película* al relato de los hechos narrados, enfatizando así su

equivalencia con la diégesis clásica, y que él en este caso gobierna, bien mediante órdenes dadas al *realizador*, una suerte de delegado suyo, o interviniendo él en el hecho narrado.

De estatus superior al de la voz *over* —su gobernanza se extiende también al mundo extradiegético, donde da y quita la palabra tanto a especialistas sobre el tema del que en ese momento el discurso está informando—, este tipo de narrador hace gala de su poder, por lo que al relato se refiere, interrumpiendo la escena que ese momento está siendo narrada, alterando el orden cronológico de los acontecimientos, e incluso anticipando sucesos por venir, mas todo ello según un comportamiento por lo general orientado por el canon clásico. Pues en efecto el relato sigue una estrategia de dramatización del material narrativo que pasa por un aumento progresivo de la tensión destinado a desembocar en un clímax dramático en la parte final del relato.

Nos encontramos así con un narrador que, heredero del teatro wilderiano, se infiltra en el cine hollywoodense portando todos los poderes del narrador cinemático, así introducir los hechos, opinar sobre ellos, indagar y ceder la palabra. Un narrador al que puede por ello aplicarse las palabras de Pascal Bonitzer allí donde este significaba que “no es fácilmente integrado en el resto de la película, ya que proclama su independencia y su superior conocimiento de manera demasiado agresiva” (1976: 33), todo ello en aras del desvelamiento del acto de narrar clásico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABUÍN, Á. (1997). *El narrador en el teatro. La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- ____ (2009). “Imágenes-cristal: el teatro en el cine”. En *Lecturas: Imágenes. Cine y Teatro*, C. Becerra (ed.), 13-31. Vigo: Academia del Hispanismo.
- BAZIN, A. (2020). “William Wyler o el jansenista de la puesta en escena”. *Cuadernos de Cine Documental* 14, 46-63.
- BENVENISTE, E. (1972). *Problemas de Lingüística General, Vol. I*. México: Siglo XXI.
- BETTETINI, G. (1984). *La conversación audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- BONITZER, P. (1976). *Le Regard et la Voix*. Paris: Union Générale d'Étions.
- BORDWELL, D.; STAIGER, J. Y THOMPSON, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- ESPRONCEDA, J. (2005). *El estudiante de Salamanca*. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA GÓMEZ, F. Y GUIRALT GOMAR, C. (2019). “Experimentación, vanguardia y desviaciones de la norma en el cine clásico de Hollywood”. *Atalante* 27, 7-26. Disponible en línea: <http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=732> [15/02/2023].
- GAUDREULT, A, Y JOST, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.

- GONZÁLEZ REQUENA, J. (1988). *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra.
- ____ (1989). *El espectáculo informativo*. Madrid: Akal.
- GUBERN, R. (1974). *Godard polémico*. Barcelona: Tusquets.
- ____ (2000). *Historia del cine*. Barcelona: Lumen.
- JAKOBSON, R. (1975). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral.
- LANDERO, L. (2021). *El huerto de Emerson*. Barcelona: Tusquets.
- LEÓN, B., GIMÉNEZ, E. Y LÓPEZ, M. (2007). “La ciencia como entretenimiento. El caso del documental científico en Europa”. En *Actas del IV Congreso de Comunicación Social de la Ciencia: cultura científica y cultura democrática*. Madrid: CSIC. Disponible en línea: <https://digital.csic.es/handle/10261/4495> [13/02/2023].
- LÓPEZ ANDRADA, A. (2021). *El óxido del cielo*. Córdoba: Almuzara.
- PÉREZ BOWIE, J. A. (2009). “Hacia un nuevo contexto de la teatralidad cinematográfica. Notas sobre la recepción de la teoría de André Bazin en España (1950-1961)”. En *Lecturas: Imágenes. Cine y Teatro*, C. Becerra (ed.), 47-68. Vigo: Academia del Hispanismo.
- PÉREZ BOWIE, J. A. Y GONZÁLEZ GARCÍA, F. (2010). *El mercado vigilado. La adaptación en el cine español de los 50*. Murcia: Tres Fronteras.
- POYATO, P. (2006). *Introducción a la teoría y análisis de la imagen fo-cinema-tográfica*. Granada: Grupo Editorial Universitario.
- RIAMBAU, E, Y TORREIRO, C. (1996). *Historia General del cine. Volumen VIII. Estados Unidos (1932-1955)*. Madrid: Cátedra.
- ROMERA CASTILLO, J. ed. (2002). *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
- SADOUL, G. (2000). *Historia del cine mundial desde los orígenes*. Siglo XXI: Madrid.
- SAMPEDRO, J. L. (1991). *Fronteras*. Madrid: Aguilar.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1985). *Del otro lado de la metáfora. Modelos de representación en el cine de Weimar*. Valencia: Eutopías / Film.
- STAM, R.; BURGOYNE, R. Y FLITTERMAN-LEWIS, S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós.
- VILLANUEVA, D. (2008). *Imágenes de la ciudad*. Salamanca: Cátedra Miguel Delibes.
- VIRGILIO, P. (2012). *Geórgicas*. Madrid: Cátedra.



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: 16/01/2023

Fecha de aceptación: 15/02/2023

MUSEO MEDEA: LA REESCRITURA DE EURÍPIDES Y LA INTEGRACIÓN DEL ESPECTADOR

MUSEO MEDEA: THE REWRITING OF EURIPIDES AND THE INTEGRATION OF THE SPECTATOR

José María RISSO NIEVA
Universidad Nacional de Tucumán
jose.risso@filo.unt.edu.ar

Resumen: El presente trabajo constituye una aproximación al estudio de la productividad del hipotexto clásico en la dramaturgia de Tucumán (Argentina). Seleccionamos, en esta oportunidad, la creación colectiva *Museo Medea* (2012) de Guillermo Katz, María José Medina y Guadalupe Valenzuela. El espectáculo, por un lado, ofrece una reescritura de la tragedia *Medea* de Eurípides y, por otro, promueve la integración del espectador en el drama. Nos proponemos comprender cómo el trabajo se inscribe en la tradición, a partir de la recuperación del pasado clásico, y cómo cultiva la experimentación, a partir de la transformación de la frontera entre escena/público. El análisis articula los aportes teóricos de la Semiótica de la Cultura (Lotman), la Dramatología (García Barrientos), la hipertextualidad (Genette) y la recepción productiva (Grimm).

Palabras clave: *Museo Medea*. Creación colectiva. Eurípides. Reescritura. Espectador.

Abstract: The paper is an approach to the study of the productivity of the classical hypotext in the dramaturgy of Tucumán (Argentina). The collective creation *Museo Medea* (2012) by Guillermo Katz, María José Medina, and Guadalupe Valenzuela rewrites *Medea* by Euripides and integrates the spectator into the drama. The article analyzes how the play is inscribed in the tradition, from the recovery of the classical past, and how it cultivates experimentation, from the transformation of the border between stage/audience. The study articulates the theoretical contributions of the Semiotics of Culture (Lotman), Dramatology (García Barrientos), hypertextuality (Genette) and productive reception (Grimm).

Keywords: *Museo Medea*. Collective creation. Euripides. Rewriting. Spectator.

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo constituye una aproximación al estudio de la productividad del hipotexto clásico en la dramaturgia de Tucumán, provincia del Noroeste de Argentina. Seleccionamos, en esta oportunidad, la pieza *Museo Medea*, cuya creación asume un

doble desafío: reescribir la tragedia *Medea* de Eurípides e integrar al espectador en el drama. El espectáculo se estrenó el 21 de julio de 2012 en el Museo de la Universidad Nacional de Tucumán y contó con las actuaciones de María José Medina y Guadalupe Valenzuela, bajo la dirección de Guillermo Katz. Las dinámicas colaborativas implementadas durante el proceso de montaje escénico y el aporte de cada integrante en la disposición final definen una dramaturgia de responsabilidad compartida entre los tres teatristas.

Joseph Danan, en sus esfuerzos por comprender las prácticas escénicas del siglo XXI, concibe el término *dramaturgia* como la “organización de la acción en función de la escena” (2012: 50), “en la medida en que organiza la acción, ordena un espacio y una temporalidad, e inventa personajes” para la visión del espectador (2012: 50). La dramaturgia, definida como una tarea de organización, tiene como objetivo conformar un texto. En términos de Lotman:

la acción escénica, como unidad de los actores que actúan y realizan actos, los textos verbales por ellos proferidos, los decorados y los accesorios, y la conformación sonora y lumínica, constituye un texto de considerable complejidad, que utiliza signos de diverso tipo y diverso grado de convencionalidad (2000: 69).

Corresponde, en este planteo teórico, concebir el drama (o acción escénica) de un espectáculo como un texto, porque responde a los rasgos fundamentales del concepto, a saber: 1) carácter expreso (escenificación), 2) carácter delimitado (un mensaje con principio y final en el tiempo y el espacio) y 3) unidad semántica (los mensajes separados se organizan en un significado total, integrado y global) (Lotman, 2000: 75-76).

Este texto, ofrecido por el espectáculo, puede ser el resultado de distintas modalidades productivas, entre ellas, la puesta en escena, el montaje teatral o, como en *Museo Medea*, la creación colectiva¹. La disposición de la escena, en este caso, se define en el devenir del intercambio y la colaboración entre los agentes y, por esta razón, como observa Pavis, el espectáculo “no está firmado por una única persona [...], sino que ha sido elaborado por todos los miembros del grupo que interviene en la actividad teatral” (1998: 100). En esta práctica dramaturgía, los miembros trabajan como pares y cada integrante interviene como creador y produce material para organizar en conjunto el drama. El sistema no descarta el trabajo con materiales pre-escénicos, tales como la obra dramática, pero los considera como insumos para la escena por parte del grupo.

Nos proponemos comprender cómo *Museo Medea* —fundada en las dinámicas de la creación colectiva— se inscribe en la tradición, a partir de la reescritura del pasado

¹ Irazábal, en relación con la historia de la escena en Argentina, distingue entre creación colectiva como “reacción” y como “sistema”. La primera concepción se aplica a los años 60, 70 y 80, momento en el que “los creadores utilizaban este modo de producción como forma de reacción opositora al individualismo asociable a la figura del autor y del director, e instaba por la creación de un colectivo como forma de resistencia comunitaria” (2009: 6). A partir de la década del 90, la creación colectiva aparece como un sistema dentro de otras formas productivas: “no surge como reacción a nada, sino como una metodología más —entre muchas otras— de investigación y experimentación escénica” (2009: 6).

clásico², y, a su vez, cómo cultiva la experimentación, a partir de la transformación de la frontera entre escena/público. El análisis articula los aportes de la Semiótica de la Cultura (Lotman, 1996, 2000) y la Dramatología (García Barrientos, 2001), junto con la teoría de la hipertextualidad (Genette, 1989) y la recepción productiva (Grimm, 1993). Este trabajo se inscribe en el ámbito del Teatro Comparado, disciplina que aborda los fenómenos escénicos en su territorialidad (Dubatti, 2012) y, a su vez, en el dominio de la Tradición Clásica, orientada —entre otras vías posibles— hacia el estudio de la recepción de la Antigüedad grecorromana en el mundo occidental contemporáneo (García Jurado, 2015).

Reconstruimos la dramaturgia del espectáculo a partir de los documentos audiovisuales disponibles (Katz, Medina y Valenzuela, 2013) y el registro escrito definitivo, elaborado por los autores (Katz, Medina y Valenzuela, 2015). Estos materiales permiten restituir algunos principios generales de la acción escénica, a modo de invariantes, y formar una imagen del espectáculo, en el marco de una propuesta que —como veremos más adelante— se presenta, en cada acontecimiento, como un texto extremadamente variable.

2. MEDEA Y EL AMOR NO CORRESPONDIDO

En el conjunto de paratextos que rodea al espectáculo, el título *Museo Medea* constituye el primer indicio que reivindica el vínculo del drama con el pasado grecolatino e impone como advertencia al espectador —de acuerdo con Genette (1989: 393)— su “estatuto hipertextual”³. El espectáculo, a su vez, en el programa de mano es presentado como una “reescritura escénica del mito de Medea”. El director identificará luego, como punto de partida para la dramaturgia, la recepción de la tragedia de Eurípides dedicada a la heroína (Katz, comunicación personal, 18 de mayo de 2019), según la traducción al español de Alberto Medina González (Eurípides, 1991)⁴. La noción de *reescritura*, con la que los autores etiquetan la obra, da cuenta de un interés orientado al “trabajo sobre el mito, sobre el mitema⁵, sobre esa unidad profunda” y, a su vez, el término funciona como

² El drama *Museo Medea* no ha sido abordado por la crítica académica reciente que explora las reescrituras teatrales argentinas organizadas alrededor de la figura de Medea (Gambon, 2012, 2014; Delbueno, 2020; Fradinger, 2020). Estos antecedentes, en cuanto a la metodología, se concentran en la obra dramática, es decir, reducen el fenómeno de apropiación a la tarea emprendida por el autor, aun cuando reconozcan la capacidad transformadora de la escenificación (Fradinger, 2011) o vislumbren nuevas formas productivas, como la creación colectiva, que complejizan el estudio del “hecho teatral, y con ello también la dinámica misma de la recepción” (Gambon, 2014: 110). Por su parte, Beatriz Lábatte (2017) y José Luis Valenzuela (2013) se detienen sobre todo en la propuesta escénica de *Museo Medea*, señalando lateralmente el vínculo con lo clásico.

³ La hipertextualidad, como tipo de transtextualidad, pone en relación un texto anterior (texto A) o hipotexto, que se injerta, mediante transformación, en un texto posterior (texto B) o hipertexto (Genette, 1989: 14).

⁴ Identificamos la traducción a partir de los fragmentos textuales conservados en el bosquejo preliminar (Katz, 2012).

⁵ Interviene en este planteo de Katz una lectura de la teoría de Claude Lévi-Strauss que, desde la antropología, propone estudiar los mitos a partir de las “unidades constitutivas mayores” o “mitemas” (1995: 229-252).

“una especie de advertencia, para guiar la lectura del espectador” y moderar sus expectativas: “tratar que la gente a la obra no le pida Medea, no le pida tragedia griega y no le pida Eurípides, sino que se conecte con otra cosa” (Katz, comunicación personal, 18 de mayo de 2019).

Junto con el mito de Medea, según la tragedia de Eurípides, el trabajo convoca otros hipotextos que organizan la base de estímulos, a saber: *Las sirvientas* de Jean Genet y *En palacio* de Alejandro Urdapilleta⁶. El hipotexto clásico, a pesar de la aparente jerarquía que adquiere en el aparato paratextual, será trabajado como un texto-material, es decir, constituye un “texto cuya vocación es brindarse a que se lo trabaje, esculpa, ordene, y nutra [con] las improvisaciones, para desembocar en el espectáculo del que sólo subsiste una mínima parte en tanto texto” (Danan, 2012: 58). La tragedia antigua, durante el proceso de apropiación y actualización, experimenta múltiples cambios y subsiste fragmentaria o difusamente en la disposición dramática final.

La dramaturgia de *Museo Medea* es el resultado de la sucesión de dos momentos: 1) una primera instancia de codificación literaria *a priori*, esquemática y provisoria, a cargo de Katz, que elabora un bosquejo dramático a partir de fragmentos recuperados del *corpus* hipotextual básico (Eurípides, Genet y Urdapilleta), y 2) una instancia posterior de improvisación y montaje en la que las actrices asumen la tarea de desplegar (ampliar, cambiar, agregar, etc.) escénicamente el esquema escrito por el director y en conjunto construyen el texto del espectáculo. Posteriormente, el colectivo, en lo que podríamos considerar una tercera instancia, produce un registro escrito definitivo (Katz, Medina y Valenzuela, 2015), que consigue fijar algunas acciones verbales y físicas generadas a lo largo del proceso creativo y en el devenir de las funciones.

Como se puede observar a partir de la descripción, la tragedia de Eurípides estimula el primer momento, es decir, participa directamente en el armado del guion preliminar. Lo grecolatino, en la postura de Katz, recibe una consideración eminentemente práctica. En términos del teatrista, la reescritura de la cultura clásica y, en particular, de su mitología, constituye una estrategia para organizar el trabajo artístico actual: “es más fácil trabajar con lo que ya existe; es una guía” (Katz, comunicación personal, 18 de mayo de 2019) y, por esta razón, tiene capacidad para estimular la producción contemporánea en nuevas direcciones. En la cadena de la tradición, los textos precedentes permiten que cada nuevo artista comience su trabajo reinventando el pasado sin verse obligado a comenzar desde cero.

Grimm señala que en un proceso de recepción orientado a la creación de una obra nueva, el productor puede recuperar diferentes aspectos del texto previo, a saber: a) la totalidad de la obra, b) los componentes temáticos, b) los componentes formales o d) las

⁶ En términos generales, la dramaturgia de *Museo Medea* encuentra en el texto *Las sirvientas* un estímulo para explorar el vínculo de dominación entre patronazgo y servidumbre en el contexto burgués. En la obra de Genet, Clara y Solange trabajan como criadas y mantienen con la Señora de la casa una relación ambigua o contradictoria, de amor y odio. Por su parte, la propuesta Katz, Medina y Valenzuela (2015: 11-12) rescata de *En palacio* cierta retórica del exceso para construir una situación metateatral en la que la Señora actúa el papel de una “reina presa” (Urdapilleta, 2008: 48).

figuras de autor (1993: 295-296). En *Museo Medea*, el trabajo con la obra de Eurípides estuvo determinado por una especial inclinación semántica: la recuperación del mito de Medea, del *mitema*, que el director identifica alrededor del motivo enunciado como “el amor no correspondido” (Katz, comunicación personal, 18 de mayo de 2019). La expresión de este conflicto, en el caso de Medea, estaría dado por el rechazo de Jasón. Entre los tópicos receptados, que intervienen en la reescritura del mito, con base en la tragedia de Eurípides, *Museo Medea* hace hincapié en el abandono de la mujer por parte del cónyuge, tema al que se sumarán —aunque con menor relevancia— otros aspectos, entre ellos, el destierro y la venganza.

Esta lectura de *Medea* en clave amorosa puede estar inducida, en parte, por la traducción al español de la tragedia griega que mediatiza este proceso de recepción. Pociña al respecto señala: “el *amor* de Medea, en la versión de Eurípides, resulta bastante cuestionable” (2002: 240, cursivas del original). El poeta griego a la cuestión del amor “no le concede la atención ni el relieve” para justificar el accionar de Medea (Pociña, 2002: 243). La heroína actúa por amor a Jasón en el pasado (traiciona a su padre Eetes, mata a su hermano Apsirto, asesina al rey Pelias, etc.), pero, en el presente que muestra el drama, “la causa directa de la acción de Medea es el abandono que sufre por parte de Jasón” (Pociña, 2002: 243). Sin embargo, como reconoce el crítico, algunas traducciones modernas añaden el componente amoroso en la percepción del conflicto. Pociña (2002: 245) detecta, por ejemplo, que la versión de *Medea* realizada por Medina González traduce el verso 1338 de la tragedia: εὐνής ἕκατι καὶ λέχους σφ’ ἀπόλεσας, como “por celos de un lecho y una esposa los mataste”, añadiendo en español la palabra *celos* ausente en el enunciado griego, diferencia que puede advertirse en contraste con una traducción más ajustada: “la mataste por causa de un lecho y una unión” (Pociña, 2002: 245).

Inducida o no por esta diferencia que inaugura la traducción, la lectura de Katz, que se organiza a partir del eje amoroso, introduce una mirada contemporánea sobre el conflicto clásico y permite actualizar el material antiguo en el contexto presente. Pociña, a pesar de sus críticas, reconoce esta tensión temporal que opera inevitablemente en la lectura del texto:

Nosotros tenemos muy claro, desde nuestra formación cultural y nuestro modo de pensar de finales del siglo XX [principios del siglo XXI, en nuestro caso], que Medea traiciona a su padre, a su pueblo natal, asesina a su hermano Apsirto, etc., movida por su amor a Jasón, y con vistas a obtener una correspondencia; en consecuencia, creemos del mismo modo que al verse traicionada, ineludiblemente su reacción se deberá a una cuestión de amor burlado, y nos resulta difícil imaginarnos una época y unos modos de ser y pensar que no conllevaban necesariamente tales sentimientos y tales reacciones (2002: 240-241).

3. MEDEA Y EL AMOR NO CORRESPONDIDO

De acuerdo con los postulados de la Semiótica de la Cultura, “la introducción de las estructuras culturales externas en el mundo interior de una cultura dada supone el establecimiento de un lenguaje común con ella” (Lotman, 1996: 72), es decir, exige su

apropiación: “el filtrado de los mensajes externos y la traducción de éstos al lenguaje propio” (Lotman, 1996: 26). Frente a esta necesidad de traducción, Lotman sostiene que solo es posible acceder al surgimiento de textos nuevos, cuando —paradójicamente— existe “una relación de intraducibilidad” (1996: 68) entre los códigos ajenos y propios, es decir, no hay correspondencias unívocas entre los lenguajes involucrados, ya que ambos tienen sustento en distintos principios de organización:

Para los elementos del primero no hay correspondencias unívocas en la estructura del segundo. Sin embargo, en el orden de la convención cultural —formada históricamente de manera espontánea o establecida como resultado de esfuerzos especiales— entre las estructuras de esos dos lenguajes se establecen relaciones de equivalencia convencional (Lotman, 1996: 68).

En virtud de lo expuesto, la “traducción no coincidente”, que establece “relaciones de equivalencia convencional” y resuelve la incompatibilidad, se revela como el mecanismo que “sirve a la creación de nuevos textos” (Lotman, 1996: 68).

En *Museo Medea*, a partir del motivo del *amor no correspondido* y del *abandono* como tema, la dramaturgia establece una serie de correspondencias semánticas convencionales para apropiar y actualizar la tragedia de Eurípides. El programa de mano contiene una presentación que sintetiza las equivalencias fundamentales de esta reescritura:

Él se fue con otra mujer. Hace mucho tiempo. Ella cree que va a volver. Lo está esperando, en la casa que él compró para los dos. Su reino. Su hijo. Quedó la empleada, no se quiso ir, a pesar de que Ella ya no podía pagarle. ¿Adónde se iba a ir? Para saldar las cuentas exponen su intimidad como un museo. Apenas les alcanza. Ninguna de las dos puede abandonar lo que ya no existe, el reino, el trabajo (que dignifica), él. Se quedan. Ella, la empleada y el departamento. Museo.

Como se desprende de la cita, el espectáculo conserva la ruptura de la unión conyugal como conflicto. “Ella”, que será identificada a lo largo del drama como la Señora, en correspondencia con Medea, sufre el abandono de su esposo, el Señor, símil de Jasón, que repudia el lecho en favor de otro. Este proceso de traducción semiótica conlleva un movimiento de transposición diegética integral del hipotexto clásico, en la medida que propone un cambio de identidad (los nuevos personajes carecen de nombre y pasan a ser designados según su rol dentro de la casa: la Señora y el Señor) y de contexto (la acción abandona el antiguo Corinto y pasa a ubicarse en un tiempo y lugar próximo al cronotopo de la representación; por ejemplo, durante la temporada 2012 de funciones en Tucumán, la escena asimiló a la ficción las coordenadas del convivio)⁷. El espectáculo también

⁷ Conviene precisar, sobre este último punto, que el tiempo-espacio dramático de *Museo Medea*, fundado en el cruce del tiempo-espacio ficticio del argumento (una vivienda contemporánea) y el tiempo-espacio real de la representación (lugar y fecha del convivio), tiende a la mínima distancia o máxima identificación de los términos de la relación. Esta búsqueda exige adaptar la contextualización de la historia en cada nueva

incorpora el personaje de la Empleada Doméstica, como equivalente de la Nodriza eurípidea. La propuesta traduce la relación de esclavitud, que sustenta el vínculo amariada en la tragedia, por una relación laboral, coincidente con las condiciones contractuales actuales, y construye la asociación Señora-Empleada.

El trabajo conlleva una transformación axiológica radical del hipotexto. Aunque mantiene el protagonismo de la Señora (Medea), aumenta la importancia del personaje de la Empleada (Nodriza) y anula la actuación del Señor (Jasón), personaje que adquiere una representación en grado latente o sugerido. Observamos entonces un nuevo movimiento de cambio. Por un lado, la Nodriza, que en Eurípides actúa solo en el inicio (prólogo y párodos) para luego desaparecer, transpuesta en la Empleada, adquiere un estatuto diferente en la acción de *Museo Medea*, en la medida que asume una función de intercambio constante tanto con la Señora como con el público. En términos de Genette, estaríamos ante un procedimiento de valorización, que, en este caso, recae “sobre una figura secundaria, en cuyo provecho se trata de modificar la escala de valores establecida en el hipotexto” (1989: 440). Por el contrario, el personaje de Jasón, que en la tragedia tiene un considerable número de apariciones en escena (tres estásimos), moviliza el proceso inverso, una desvalorización, cuando es transpuesto en el personaje del Señor, figura que, aunque no pierde importancia a nivel argumental (historia o fábula), es reducido a la categoría de personaje latente y, por lo tanto, no llega nunca a hacerse visible. En este sentido apunta Lábatté cuando afirma que *Museo Medea* concreta una “condensación escénica en varios planos”: “1. Solo dos personajes en escena: Medea (la señora) y la nodriza (empleada); 2. Un sentido profundo: abandono y venganza; 3. Jasón podía no aparecer, su presencia/ausencia estaba garantizada a través de las dos mujeres” (2017: 205-206).

La dramaturgia de Katz, Medina y Valenzuela propone también una nueva valorización de los espacios. El espectáculo plantea, en principio, un recorrido por el interior de la casa de la Señora, que ha devenido en museo o galería de arte. La visita —guiada por la Empleada Doméstica— desemboca finalmente en el dormitorio de la patrona, lugar de exposición de las tramas vinculares y los conflictos personales. La reescritura traslada la acción del espacio público al espacio privado. La tragedia de Eurípides ubica los sucesos en el espacio exterior, ante el palacio habitado por Medea en Corinto; la protagonista sale a escena para encontrarse con el coro de mujeres y se ofrece a la visión del espectador: “Mujeres corintias, he salido de mi casa” (Eurípides, 1991: 221). Por el contrario, la disposición de *Museo Medea* construye una dinámica diferente: es el espectador el que ingresa a la casa y va al encuentro de la Señora, que yace en el interior de su propiedad, esto es, el dormitorio matrimonial. Gambon, a propósito de la

circunstancia de la representación y, bajo esta premisa, el texto que dispone cada función necesariamente cambia. Sirva como ejemplo de esta ubicación tempo-espacial dramática, siempre variable, la siguiente anécdota referida por Katz durante la gira de *Museo Medea* por el Noroeste de Argentina: “Nos pasó [...] en Jujuy que hicimos la obra en el Museo Lavalle, un museo histórico. Ahí lo mataron al prócer. La señora se convirtió [entonces] en una heredera de Lavalle, aparecieron distintas líneas de sentido que tenían que ver con el espacio real” (2013: 21).

tragedia de Eurípides, señala que el “*lechos* es el *leitmotiv* de la obra, la materialización de la ofensa sexual y social de Jasón en tanto símbolo de la fidelidad conyugal y espacio en el que se define el honor de Medea como esposa” (2009: 52).

No obstante, a pesar de su importancia, en el hipotexto clásico este lugar significado por medio del signo verbal permanece como un espacio latente, sugerido, por continuidad con el espacio visible, representado por la fachada de la casa de Medea. La Nodriza, por ejemplo, refiere al coro lo que acontece en el interior del palacio y construye el *lechos* como un espacio contiguo, que está en contacto con el espacio patente, del que sería una prolongación: “ella, mi señora, consume su vida en su habitación nupcial, sin que las palabras de ningún ser querido lleven alivio a su espíritu” (Eurípides, 1991: 218). *Museo Medea*, por el contrario, dispone el tálamo para la visión del espectador:

([La empleada] hace entrar al público a la habitación de la señora. Es enorme. En el centro hay una cama y a un costado un perchero con vestidos y zapatos. Al lado de la cama, un grabador, muchos cds, un alhajero con joyas, una cigarrera, una caja de fósforos y un cenicero. La señora está escondida en su cama, bajo sábanas grises. El público se sienta en sillas alrededor de la cama) (Katz, Medina y Valenzuela, 2015: 9, cursivas del original).

La ficción propone entonces una transgresión de los espacios, haciendo pública una actuación privada. Las protagonistas del drama deciden exponer una conducta que, en otras condiciones, protegerían de la mirada externa. En palabras de Castilla del Pino,

el espacio privado lo define el propio sujeto, que debe adoptar los dispositivos que hagan inobservable cualquiera actuación que él pretenda contener dentro de los límites de lo privado. Lo privado se caracteriza, pues, por su observabilidad, pero también por la simultánea protección ante la posibilidad de que lo sea (1988: s. p.).

La Señora y la Empleada transgreden los requisitos de privacidad, cuando deciden mostrar este interior: abren al público la casa en la que viven y organizan el plan a partir de cierto *voyeurismo* del observador.

Podemos distinguir, a partir de esta preocupación espacial, dos partes en la disposición de *Museo Medea*, según el grado de oposición/integración entre la escena (espacio reservado para el actor) y la sala (espacio para el espectador), a saber: 1) un primer momento, a cargo de la Empleada, que recibe al público, en la antesala del edificio donde se emplaza la representación, y que trabaja para la integración entre escena/sala, y 2) un segundo momento, ubicado ya en el interior del espacio arquitectónico y dominado por el accionar de la Señora en relación con la Empleada, que supone una relación de oposición, porque recupera la habitual distinción espacial entre el actor-personaje y el espectador. La variabilidad que admite en el transcurso del espectáculo la relación entre sala y escena determina en gran medida el trabajo de apropiación y el grado de transformación del material clásico.

4. EL PRÓLOGO DE LA EMPLEADA

La actriz María José Medina recuerda que, junto con el tema del abandono, “había que trabajar el límite entre la ficción y la realidad, invitando a los espectadores a ver el drama de la Señora. La que rompía con eso era la Empleada, que recibía a la gente y admitía verdaderamente en escena que el público estaba ahí” (comunicación personal, 2 de julio de 2019).

El espectáculo comienza con una introducción, a cargo de la Empleada, personaje que —en términos de García Barrientos— oficia de “*presentador* del universo ficticio” (2001: 178, cursivas del original). Esta disposición implica una recepción formal del prólogo euripideo, a cargo de la Nodriza, destinado a exponer y contextualizar el conflicto. Con este discurso de apertura, se introduce al espectador en la propuesta dramática de *Museo Medea*, donde el espacio arquitectónico —convertido, por obra de la ficción, en la casa de la patrona— funciona primero como galería de arte, en virtud del recorrido planteado y las obras disponibles. El público posteriormente accederá al dormitorio de la Señora y a la contemplación de su sufrimiento. El prólogo busca integrar la habitual oposición entre escena y sala:

LA EMPLEADA.— [...] Y entonces le digo yo a ella: “Señora, ¿por qué no aprovechamos la casa que tenemos y hacemos que venga algún amigo artista, que ponga una foto, algún cuadro y que la gente pague para venir acá?”. Y yo los hago recorrer la casa y entramos a la habitación de la señora y ustedes la ven ahí tirada en la cama. Mal. Bien mal (Katz, Medina y Valenzuela, 2015: 5).

La dicotomía escena/sala representa una oposición fundamental constitutiva del teatro (García Barrientos, 2001: 124). El denominado *teatro a la italiana*, como código de representación, forjado históricamente a partir del siglo XV y vigente hasta hoy (Surgers, 2004: 61), supone una relación de máxima distancia entre escena/sala. Es característico del funcionamiento de esta práctica “que la activación, visibilidad o ‘existencia’ de un subespacio [escena] implique la desactivación, invisibilidad o ‘inexistencia’ del otro [sala]” (García Barrientos, 2001: 125).

En términos de Lotman —que explica la semiosis teatral considerando implícitamente este código— la escena o “acción escénica [...] constituye un texto” y configura un espacio delimitado (2000: 69). Bajo esta consideración, la esfera de actividad del actor se nos presenta como una semiosfera, noción que designa la existencia de un “universo semiótico” cerrado (Lotman, 1996: 23) y diferenciado, en este caso, del espacio de la sala o esfera del espectador, mediante una frontera. Lotman aproxima los criterios generales que caracterizan la dinámica de ambos territorios. El espacio de la escena, en el que se sitúa el actor, se caracteriza por la actividad: “la base de la acción escénica es el actor, el hombre que actúa, encerrado en el espacio de la escena” (Lotman, 2000: 69), mientras que la sala, en donde se ubica al público, se define por la pasividad: en el teatro hay un espectador que “mira” y que “se halla en una posición fija a todo lo largo del espectáculo”

(Lotman, 2000: 73). La semiosfera escénica, en virtud del trabajo del actor, deviene en una realidad otra o ficcional, mientras que la semiosfera expectatorial permanece inscrita en el cronotopo cotidiano.

Katz, en la génesis del espectáculo, consideró especialmente el rol del público durante el curso de la representación:

Venía preguntándome el lugar que ocuparía el espectador en la obra. No quería presentar una obra a la italiana, donde el espectador está sentado y la obra pudiera suceder sin su presencia. Entonces apareció la idea espiar la intimidad de los personajes, pero un espionaje presente (2013: 20).

El espectáculo *Museo Medea* trabaja sobre esta frontera, promoviendo la integración del universo del actor y del espectador. Para incorporar al público en el texto de la escena, esta dramaturgia reescribe el prólogo, a cargo de la Nodriza en la tragedia de Eurípides, y, a través de la Empleada, asimila la figura del observador dentro de la esfera ficcional. Si en el teatro a la italiana, el espacio del espectador está definido por un principio de realidad, un rol pasivo y un estado cotidiano, frente a la semiosfera escénica, caracterizada por la ficción, la actividad y el artificio, el personaje de la Empleada —ubicado en la frontera semiótica— oficiará como traductor y ambos mundos entrarán en diálogo e intercambio. Recordemos que la frontera, en el planteo de Lotman (1996: 28), no solo separa dos esferas, sino que también las une. La mujer convertirá entonces al espectador en un mirón o *voyeur* de una actuación privada. La dramaturgia busca transformar el espacio teatral-público en hogareño-privado y jugar con el límite entre la ficción y lo real. El museo, como una institución que conserva y exhibe, constituye una manera de explicitar el rol del público como observador durante el espectáculo:

Al pensar cómo justificar dramáticamente la presencia del espectador, aparece la idea de exponer como una pieza de museo la intimidad de estos seres después del abandono del marido. Como no tienen plata, cobran una entrada para ver la vida privada, pero también para ver obras de arte (Katz, 2013: 20).

El texto de *Museo Medea* se construye teniendo en cuenta un código de representación muy arraigado en los hábitos del público contemporáneo: la forma teatral *a la italiana*. Con el propósito de transformar la típica distancia entre escena/sala, el personaje de la Empleada —a lo largo del prólogo— incorpora a los asistentes a la acción del drama, al mismo tiempo que se apropia de su conducta.

En un primer movimiento, el espacio del espectador es homologado al ámbito ficcional de la escena. El personaje y los asistentes operan en las inmediaciones de una casa particular. El edificio arquitectónico real es transformado, por efecto de la ficción, en un domicilio privado, que —por razones económicas— deviene, a su vez, en galería o museo de arte. Como señala la Empleada, el plan consiste en que —tras abonar una entrada— “la gente viene y ve la muestra de los amigos en la casa” (Katz, Medina y

Valenzuela, 2013). En virtud de este planteo, la Empleada se aproxima físicamente al espectador y se ubica en el mismo nivel espacial que él.



Imagen 1. La Empleada, a la derecha, durante la exposición del prólogo, en el mismo nivel espacial que el público. Fotografía de Fulvio Rivero.

Posteriormente, en otra instancia de traducción, el espectador es convocado a la actividad, puesto que ha sido incorporado al ámbito de la escena. El público, ahora dramatizado, esto es, incluido en el drama como espectador de una exposición plástica (fotográfica, escultórica, pictórica, etc., según la muestra efectivamente disponible), debe recorrer las inmediaciones de la casa. La Empleada es la guía del itinerario y conduce al contingente con expresiones del tipo: “hoy hay muestras de fotos”, “vayan para allá que ya los alcanzo”, “vengan por acá, adelante” (Katz, Medina y Valenzuela, 2013). El espectador dramatizado propiamente como público, en cuanto destinatario del drama, “implica una estructura metadramática, alguna forma más o menos rigurosa de teatro dentro del teatro” (García Barrientos, 2001: 179). En el caso de *Museo Medea*, nos encontramos con una actriz (María José Medina) que representa un papel (Empleada Doméstica) que, a su vez, asume otro rol (guía de museo). El observador contempla entonces una especie de segunda representación por parte de la mujer.

Asimismo, este trabajo con la frontera escena/sala exige no sólo traducir el universo del espectador al del actor, sino también el procedimiento inverso: adaptar el lenguaje del actor al del público. Como señala Lotman, “la frontera es un mecanismo bilingüe que traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiosfera y a la inversa” (1996: 26). De acuerdo con esta necesidad, la construcción de la Empleada se aleja de una retórica y una corporalidad *teatral*, es decir, artificial o exacerbada, y aproxima su actuación a un registro más cotidiano, en sintonía con la conducta del espectador. Por esta razón, el personaje se organiza fundamentalmente a partir de una dicción sencilla, un gesto cotidiano y un volumen de voz normal: “¿Me escuchan los del fondo? No me da la

garganta. Escuchen” (Katz, Medina y Valenzuela, 2013). Como señala Medina, esta construcción es el resultado de una intensa búsqueda actoral para entablar el esperado vínculo con el espectador: “tenía que encontrar un registro cotidiano, creíble, muy cerquita de mí, que me permitiera salir a la calle, llamar y juntar a la gente, decirle que haga silencio, que apaguen los celulares; tenía que hacer muchas cosas del plano real” (comunicación personal, 2 de julio de 2019).

Este trabajo, que intenta reducir radicalmente la distancia “interpretativa” (García Barrientos, 2001: 186-187) entre el actor y el personaje, para lograr la máxima identificación entre la persona real y la ficticia, inicia un movimiento creativo que despliega en nuevas direcciones la dramaturgia y que interviene en la transformación del material clásico situado en la base de estímulos. Recuerda Medina al respecto: “yo me empecé a dar libertad en relación con la introducción de la Empleada, empecé a improvisar y a armar el monólogo” (comunicación personal, 2 de julio de 2019). La actriz entonces comienza a reelaborar el esquema que había armado Katz y que organizaba la acción (física y verbal) de la Empleada a partir de fragmentos recuperados del prólogo de Eurípides. Medina, como cocreadora del espectáculo, practica un incesante trabajo de improvisación y reordenamiento que transforman en gran medida la entidad del hipotexto clásico griego. La Tabla 1, como ejemplo de este proceso, compara la descripción de la Señora (Medea) proferida por la Empleada (Nodriz) en cada instancia semiótica de traducción:

<i>Medea</i> (traducción al español)	<i>Museo Medea</i> (bosquejo dramático preliminar)	<i>Museo Medea</i> (registro escrito definitivo)
<p>Su alma es violenta y no soportará el ultraje. Yo la conozco bien y me horroriza pensar que vaya a clavarse un afilado puñal a través del hígado. (Eurípides, 1991: 214)</p> <p>La he visto mirar [...] con ojos fieros de toro, como tramando algo. No cesará en su cólera, lo sé bien, antes de desencadenarla sobre alguien. ¡Que, al menos, cause mal a sus enemigos y no a sus amigos! (Eurípides, 1991: 217)</p>	<p>Tiene un carácter violento y me dan miedo sus intenciones, porque no soporta que la maltraten. La conozco. Me da miedo que se lastime el hígado con una espada afilada o que provoque una desdicha peor. Es violenta. Tiene los ojos de un toro furioso, como si meditara algo. No se va a calmar sin descargarse sobre alguien. ¡Esperemos que sea sobre un enemigo, y no sobre un amigo! (Katz, 2012: 1)</p>	<p>Ella es muy violenta. Tiene la mirada como de un toro furioso, como si estuviera pensando algo malo. Y a mí me dan mucho miedo sus intenciones, me da miedo que agarre un chuchillo y se lo clave en el hígado, y a veces digo: “No, no va a hacer algo así”. Y otras veces digo: “Sí, sí lo va a hacer o va a hacer algo peor”. Pero ¿saben qué? Yo soy muy creyente y de noche cuando charlo con Dios yo le pido que el día en que ella se descargue lo haga contra un enemigo y no contra un amigo. (Katz, Medina y Valenzuela, 2015: 7)</p>

Tabla 1. Comparación de las instancias de traducción semiótica

Como se desprende de la tercera columna, el discurso de apertura a cargo de la Empleada gira en torno a una persona excluida del encuentro: la Señora, sujeto que está ausente en esta instancia del intercambio comunicativo. La Empleada entonces ordena el campo visual del espectador con el objetivo de construir una serie de expectativas en torno a la patrona. En el prólogo, la criada primero se coloca a sí misma como objeto de observación y luego va conduciendo la visión del espectador hacia la casa y la exposición artística, recorrido que finalmente concluirá —junto con el prólogo— cuando el público ingrese en el dormitorio de la Señora. A partir de entonces la patrona acaparará por completo la atención de los asistentes. La presentación de la Señora, que la Empleada realiza antes de que el público logre verla en escena, intenta traducir en el sistema de referencias afectivas del espectador —regido por el principio del decoro (moderación, adecuación e inhibición)— el comportamiento de la patrona, caracterizado por la *hýbris* o exceso pasional, propio de la tragedia clásica antigua.

La Empleada en su discurso informa que la Señora ha sido abandonada por su consorte y que sufre en demasía por ello: “El marido de la señora se fue con otra, la abandonó, y ella quedó desarmada y ahora todo el día está encerrada en la habitación y llora, llora, llora” (Katz, Medina y Valenzuela, 2013). Luego, en la misma clave pasional, establece una analogía entre una foto de la exposición y el rostro de la Señora:

Esta foto tiene, si uno la mira, la cara de la señora. La cara de ella. Es como un grito, como que le pasó algo terrible a la señora, muy terrible y quedó así. Es el grito del dolor. Los ojos y las lágrimas me hacen acordar a la mirada de ella. Ella es muy violenta y tiene la mirada como de un toro furioso (Katz, Medina y Valenzuela, 2013).

Estas referencias intentan advertir al espectador sobre la atmósfera afectiva del inminente encuentro con la Señora: “Yo les comento [esto] para que más o menos ustedes vean con lo que se van a encontrar ahí adentro” (Katz, Medina y Valenzuela, 2013). En esta dirección apunta el comentario de José Luis Valenzuela sobre *Museo Medea*: “lo que se propone esta versión del viejo mito es más bien mostrarnos una mujer de la que podríamos esperar cualquier cosa, incluso que, como desprevenidos espectadores, nos convierta en víctimas de sus impulsos” (2013: 153).

Sin embargo, a pesar de la instalación de esta suerte de alarma sobre los excesos pasionales de la mujer, el trabajo de la Empleada consiste en acercar el drama de la Señora —en apariencia muy distanciado de los hábitos afectivos actuales— a las experiencias vitales del espectador, haciendo hincapié en el tópico del abandono, como acontecimiento compartido: “A quién de los que están acá, por ejemplo, no lo han dejado alguna vez, no le han dicho: ‘No, ya no tengo ganas de estar con vos’. A mucha gente. Pero ella no entiende” (Katz, Medina y Valenzuela, 2013).

El prólogo, en la misma medida en que advierte al espectador sobre un desfasaje pasional, promueve en el conjunto un clima de empatía, que busca —de antemano y sin que aún podamos ver a la Señora— la compasión para valorar su conducta en el marco de una situación adversa. En este sentido, el drama conseguiría actualizar en el nuevo

contexto la función pragmática que reconoce la crítica en el desempeño de la Nodriza eurípidea: buscar “que el público empatizara con Medea al presentarla como la víctima de la falta de Jasón” (Llagüerri Pubill, 2015: 69). Cuando aparece la patrona de *Museo Medea* en escena, cada uno de sus gestos y palabras devienen para el observador, que ya ha recibido una imagen más o menos acabada de ella, en síntomas de abandono, precariedad y sufrimiento. El espectador entonces, aunque pueda reconocer cierta extrañeza en la reacción emocional de la mujer, está habilitado —por efecto del discurso de la Empleada— para percibir como próxima la experiencia planteada (el abandono) y, en función de esta cercanía, puede comprender las formas de sentir (extremas y radicales) de la Señora.

Por último, el discurso de la Empleada ofrece un extenso relato acerca de “la noche en que el señor se fue de la casa” (Katz, Medina y Valenzuela, 2015: 7). El prólogo concluye con el descubrimiento de la carta de desalojo, que constituye un equivalente de la noticia sobre el destierro de Medea ofrecida por el Pedagogo (Eurípides, 1991: 216), e inmediatamente cierra con una reformulación de la sentencia de la Nodriza (Eurípides, 1991: 216) atenta al porvenir del ama: “Lamentablemente nuestra desdicha no hace más que empezar. Pero bueno, mejor no vamos a sumar nuevos males al primero. Así que pasen” (Katz, Medina y Valenzuela, 2015: 9). El contenido del mensaje será revelado al final del drama y la noticia precipitará la catástrofe.

5. EL RITUAL DE LA SEÑORA

Como señala la crítica académica reciente (Gambon, 2012 y 2014; Delbueno, 2020; Fradinger, 2020), con frecuencia las reescrituras sobre Medea, tales como *Medea de Moquehua* de Luis M. Salvaneschi o *La hechicera* de José L. Alves, receptan la tragedia de Eurípides inclinándose sobre todo por un componente de alteridad asociado a la protagonista, ya sea su faceta mágica o su condición extranjera. Por el contrario, *Museo Medea* olvida este imaginario de otredad y actualiza durante el proceso otro conflicto presentado por el poeta trágico griego: la cuestión del matrimonio como vínculo creador de obligaciones recíprocas. Gambon señala al respecto que la *Medea* de Eurípides “sobreenfatiza la problemática familiar, [...] ahondando en el debate sobre aspectos nodales del matrimonio y articulando en torno al *oikos*⁸ la imagen de una crisis” (2009: 109), “una crisis que nace y se profundiza a partir del quiebre de la reciprocidad debida entre quienes son *philoí*” (2009: 52). La apropiación a cargo de Katz, Medina y Valenzuela recupera en el planteo la disrupción del *oikos*, causada por el abandono del *kýrios* —varón adulto libre, cabeza y garante de la institución familiar— identificable en este caso con el Señor, símil de Jasón. Recordemos que el *oikos*, a través de la institución

⁸ El *oikos*, entendido en su complejidad semántica como *familia* (red de filiaciones) y *casa* (bienes muebles e inmuebles), constituye la unidad social-política-económica básica del imaginario griego antiguo y está fundado en relaciones jerárquicas y obligaciones recíprocas (Gambon, 2009: 27-34).

matrimonial, establecía entre los esposos una red de relaciones jerárquicas y deberes mutuos. *Museo Medea* trabaja especialmente sobre esta trama vincular rota.

En el caso de la Señora, la crisis del espacio doméstico conlleva, en principio, un cuestionamiento a la fidelidad del marido: “Mi marido es el peor de todos. Me lastimó sin que haya recibido de mí ningún mal. Yo que era amada antes, hoy soy despreciada. Encontró a otra mujer. Está enamorado, dicen, y ya no me es fiel. Estoy perdida” (Katz, Medina y Valenzuela, 2015: 11-12). Los motivos sentimentales que llevan al Señor a abandonar a la mujer son distintos de los que mueven el comportamiento de Jasón, que —alejado de cualquier tipo de afectividad por la hija de Creonte— procede en términos de “negocios”, es decir, “se apresta con la nueva boda a un acuerdo más ventajoso” (Gambon, 2009: 85-86). El motivo del *amor no correspondido* vuelve a intervenir en la reescritura del material clásico y actualizar, por la vía del afecto, las relaciones del texto antiguo en el nuevo contexto.

La disrupción del *oikos* en la propuesta de *Museo Medea* también va asociada a una preocupación por el futuro económico de la patrona, antes solventado por el cónyuge. El repudio del Señor, en tanto garante del mantenimiento familiar, conduce a la mujer a una situación de extrema vulnerabilidad económica. Como resultado de esta precariedad, el drama nos informa, conforme avanza la acción, que tiene negado el crédito en el negocio del barrio: “el señor del almacén me ha dicho que es la última vez que nos fía” (Katz, Medina y Valenzuela, 2015: 14), y que adeuda dinero a la Empleada: “¿Qué sueldo señora? Si no me paga. [...] Hace como un mes que no me paga” (2015: 15). A través de esta contextualización sentimental y económica, que da cuenta de la posición de la mujer en el mundo laboral y la esfera familiar, la fábula del hipotexto trágico adquiere actualidad.

Como señala Gambon, en una afirmación sobre la *Medea* de Eurípides que podemos aplicar a *Museo Medea*, “con el abandono del marido es evidente que el *oikos* ha perdido identidad” (2009: 59) y, por lo tanto, el rol de la esposa, en nuestro caso, la Señora, se desdibuja dentro de la casa. La patrona, ante la imposibilidad de asumir la pérdida del esposo y su destitución en favor de otra mujer, sostiene rituales con el propósito de disimular esa cotidianeidad interrumpida y restituir a través del simulacro la perdida concordia matrimonial. En la obra, luego del recorrido por las inmediaciones de la casa, el público arriba al dormitorio de la Señora y allí accede a la preparación del cumpleaños del consorte. La ceremonia constituye un gesto completamente inútil porque el marido no aparecerá.

La mujer, en paralelo con Medea, carece de vínculos familiares que puedan compensar la soledad producida por el abandono: “Abandonada, a - ban - do - na - da. [...]. Y no tengo ni madre ni hermano ni pariente que me sirva de contención en esta tempestad” (Katz, Medina y Valenzuela, 2015: 12). La Señora recupera entonces, en el nuevo planteo dramático, la vulnerabilidad que reconoce la crítica en el personaje de Eurípides: “ella es la corporización de la absoluta marginalidad” (Gambon, 2009: 70). No obstante, a diferencia de la heroína clásica, que alcanza tal desamparo por la traición a su

padre Eetes y el asesinato de su hermano Apsirto, en relación con la patrona de *Museo Medea*, la dramaturgia no especifica las causas de tamaña orfandad, hecho que hace de su soledad una condición esencial y permanente en la caracterización del personaje.

La *hýbris*, como rasgo morfológico en la estructura del héroe trágico, configura el comportamiento y define el accionar de ambas mujeres. Esta tendencia pasional extrema, que podemos identificar en Medea con el sentimiento de ira, en la Señora está definida por una intensa paleta emocional, que oscila entre el amor, el odio, la depresión y la euforia. La Empleada, desde el prólogo, ha advertido al espectador sobre esta conducta exacerbada de la patrona: “Y ella se consume la vida en la habitación. Lloro, lloro, lloro” (Katz, Medina y Valenzuela, 2015: 6). En efecto, a lo largo del drama, la Señora asume un comportamiento inestable y contradictorio: busca y rechaza a la Empleada, ignora e interpela al público, arma y desarma los planes de fiesta. Enuncia primero su desgracia: “me quiero morir”, para inmediatamente afirmar lo contrario: “hoy me levanté bien” (Katz, Medina y Valenzuela, 2015: 12-13). En sintonía con este carácter, la resolución actoral, esto es, la composición del personaje adquiere una teatralidad más evidente, es decir, acentúa deliberadamente el artificio, en oposición a la cotidianeidad adoptada por su *partenaire*. En la apreciación de la actriz Guadalupe Valenzuela, encargada de interpretar el papel de la patrona, la actuación trágica exigía adoptar un registro más exagerado e, incluso, melodramático, como plataforma para transitar el complejo devenir emocional del personaje (comunicación personal, 16 de julio de 2019).

No obstante, en *Museo Medea*, la desmesura no deriva en los actos criminales perpetrados por la protagonista de Eurípides. En la tragedia antigua “la heroína, aunque provocada, sin duda alguna, va muy lejos en su respuesta al engaño de su compañero” y las acciones extremas que emprende para concretar su venganza —fundamentalmente, el filicidio— “contribuyen a convertirla en modelo literario nefasto” (Álvarez Espinosa, 2004: 77). La reescritura propuesta por Katz, Medina y Valenzuela inaugura en la cadena de la tradición una diferencia radical en relación con este suceso canonizado por la posteridad. En *Museo Medea*, no existe ninguna referencia a la maternidad de la Señora. El único bien compartido con el marido es la casa y bajo esta consideración —tras anoticiarse del desalojo— la mujer vuelca su ira intentando incendiar la propiedad como venganza:

LA SEÑORA.— Nadie se va a alegrar impunemente de mi dolor. Nadie me va a juzgar de débil e insensible. [...] Voy a desgarrar el corazón de mi marido. Le voy a hacer amargo mi destierro. Ya no puede ser de otra manera. [...]

La señora reaparece tirando combustible de un bidón por toda la habitación y en la cama. La empleada observa. La señora agarra la caja de fósforos (Katz, Medina y Valenzuela, 2015: 21-22).

Este proceder de la Señora ante la afrenta del cónyuge concreta una doble actualización de la tragedia clásica griega: 1) recupera la complejidad semántica del *oikos*, entendido simultáneamente como familia y propiedad, trabajando con la equivalencia

hijos-casa, y 2) sigue, en parte, el *modus operandi* de la venganza de Medea, que —entre otros actos extremos— atenta contra la rival enviándole obsequios envenenados que desatan el fuego y aniquilan el palacio de Creonte (Eurípides, 1991: 253-256). Sin embargo, en la reescritura del colectivo, el modo en que la patrona pretende vengarse carece de la perversidad del personaje ático. El intento de incendio —no se suministran datos de su fracaso o éxito— representa un arrebato coherente con su carácter pasional y la adversidad de la situación. Finalmente, en la serie de innovaciones que despliega esta propuesta, la dramaturgia troca la victoria final de Medea por la derrota absoluta de la Señora. Mientras la protagonista de Eurípides, por efecto del *deus ex machina*, ocupa un espacio de carácter irreal (divino) y alejado del recinto doméstico, la patrona está completamente identificada con el *oikos* y con su inminente destrucción. Esta dramaturgia opta por una sustitución del bien sacrificado, que atenúa el carácter del acto. En un nuevo movimiento de transvalorización, la Señora adquiere un estatuto más favorable, que impugna el estereotipo forjado alrededor de Medea por la tradición seguidora de Eurípides.

Esta diferencia que inaugura el trabajo respecto de la tradición suscitó una polémica sobre el estatuto hipertextual del espectáculo, hasta el punto de negarle el vínculo propuesto o reprocharle la expectativa generada en relación con la tragedia de Eurípides. Citamos, como ejemplo, el comentario realizado por Héctor Puyo, en el marco de la 28° Fiesta Nacional del Teatro: “La obra *Museo Medea* [...] poco tiene que ver con el texto de Eurípides [...], elude casi toda referencia al clásico griego y cuenta la historia de una mujer poderosa, abandonada por su marido” (2013: s. p.). En el mismo sentido, apunta la lectura de Matteo Bonfitto en el marco del 26° Festival Internacional de Teatro Universitario de Blumenau (Brasil):

No mito original, considerando as suas várias versões, somos colocados diante de um ser visceral, uma feiticeira com poderes mágicos e capaz de tudo para obter o que deseja, que despedaça o próprio irmão para conseguir fugir do pai com Jasão, que em seguida mata com um veneno a futura esposa de Jasão e por fim mata os próprios filhos, tidos com ele, para que ele experimente a dor que sentiu.

Como perceber os rastros desse ser devastador e visceral no espetáculo? A escolha pela situação da carta e da perda da casa nesse sentido parece reduzir ainda mais as tensões que poderiam ser mantidas no esforço dessa transposição (2013: 1-2).

En la opinión de Bonfitto y Puyo, basados en el estereotipo de feminidad negativo construido por Eurípides, la conexión con Medea solo puede considerarse a partir de la conservación de los rasgos de alteridad (hechicería, extranjería, etc.) y el accionar destructivo (asesinato del hermano, de la rival y, sobre todo, de los hijos). Estas lecturas desestiman otras posibilidades del hipotexto actualizados en *Museo Medea*, tales como la problemática del matrimonio, la filiación señora-criada o el deseo de venganza, independientemente de los actos que este furor conlleve.

En términos de Miranda Cancela, esta distancia respecto del hipotexto clásico griego se produce “no como negación de Eurípides, sino como reacción más bien contra el canon

establecido por la tradición europea dentro de las expectativas del público y la crítica” (2005: 87). En el caso de *Museo Medea*, esta transformación está determinada por el devenir del trabajo colectivo y la libertad del procedimiento creativo, desinteresado por la letra del hipotexto y concentrado en los desafíos de la escena. Guadalupe Valenzuela, en la entrevista realizada, advierte: “el peso de la tragedia se fue corriendo del proceso y el trabajo fue centrándose en la historia de estas dos mujeres que se quedan solas” (comunicación personal, 16 de julio de 2019). La obra de Eurípides en esta práctica no constituye un *modelo* a imitar y respetar, sino que, por el contrario, es reducida a una consideración puramente *material*, en calidad de estímulo o disparador textual para la creación.

6. CONCLUSIONES

Museo Medea revela el singular y complejo funcionamiento de la cultura de la Antigüedad clásica en la esfera escénica reciente. El espectáculo se inscribe en la tradición a partir de la actualización y apropiación de la tragedia de Eurípides.

La productividad deriva de una especial inclinación semántica: una lectura del conflicto en clave amorosa y la selección del abandono como tópico. No obstante, el trabajo se desinteresa por la letra y evita una reproducción de la fábula. Por esta vía, el hipotexto pierde entidad y subsiste en motivos generales o en alusiones de detalle. Lo clásico, aun cuando pueda constituir un estímulo relevante, funciona como un material, es decir, como un disparador o puntapié inicial, que la nueva creación consigue absorber, transformar y disolver en el espectáculo final.

Los hacedores de *Museo Medea* se alejan de los temas canónicos y explotan aspectos olvidados de la tragedia, como la crisis de la institución matrimonial o la ruptura del espacio doméstico. De acuerdo con esto, el hipotexto clásico experimenta en el proceso una transformación integral y profunda: cambios de identidad, de contexto y de valores en el tratamiento de los personajes y los espacios.

La reescritura también está condicionada por la búsqueda de una nueva forma de relación con el público. En este marco, la Empleada modifica la habitual distancia entre escena/sala e integra en la ficción al espectador, que es dramatizado como observador y convocado a la actividad. Esta mediación condiciona al público para empatizar posteriormente con la desmesura de la Señora, símil de Medea.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁLVAREZ ESPINOSA, N. (2004). “Medea, la mujer transgresora de la Cólquide”. *Kañina* 28.2, 75-86. Disponible en línea: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/kanina/article/download/4723/4537/> [18/01/2023].

- BONFITTO, M. (2013). “*Museo Medea*”. Blumenau, Brasil: Manuscrito inédito.
- CASTILLA DEL PINO, C. (1988). “Público, privado, íntimo”. *El País*, s. p. Disponible en línea: https://elpais.com/diario/1988/08/01/opinion/586389610_850215.html [18/01/2023].
- DANAN, J. (2012). *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*, V. Viviescas (trad.). Ciudad de México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas Paso de Gato.
- DELBUENO, M. S. (2020). *Medea en obras argentinas contemporáneas. Violencia y territorio en la argentinización de un mito*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Disponible en línea: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1874/te.1874.pdf> [18/01/2023].
- DUBATTI, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales*. Buenos Aires: Atuel.
- EURÍPIDES (1991). *Tragedias I*, A. Medina González y J. A. López Férez (trads.). Madrid: Gredos.
- FRADINGER, M. (2020). “Medea in Argentina”. En *Brill’s Companion to Euripides*, vol. 2. A. Markantonatos (ed.), 1109-1133. Leiden / Boston: Brill.
- GAMBON, L. (2009). *La institución imaginaria del oikos en la tragedia de Eurípides*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur.
- ____ (2012). “Acerca de los imaginarios trágicos de alteridad y su pervivencia en el teatro argentino actual: Antígona(s) y Medea(s)”. En *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*, A. López, A. Pociña y M. F. Silva (coords.), 217-226. Coímbra: Universidade de Coímbra.
- ____ (2014). “Nuestras y ‘otras’. Mujeres trágicas en el teatro argentino actual”. *Aletria* 24.1, 109-122. Disponible en línea: <https://doi.org/10.17851/2317-2096.24.1.109-122> [18/01/2023].
- GARCÍA BARRIENTOS, J. L. (2001). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis.
- GARCÍA JURADO, F. (2015). “La metamorfosis de la Tradición Clásica, ayer y hoy”. En *Studia Classica Caesaraugustana: vigencia y presencia del mundo clásico hoy*, J. Vela Tejada, J. F. Fraile Vicente y C. Sánchez Mañas (eds.), 69-109. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- GENET, J. (2007). *El balcón. Severa vigilancia. Las sirvientas*, L. Moreau-Arrabal (trad.). Buenos Aires: Losada.
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, C. Fernández Prieto, (trad.). Madrid: Taurus.
- GRIMM, G. (1993). “Campos especiales de la historia de la recepción”. En *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, D. Rall (comp.), 291-311. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- IRAZÁBAL, F. (2009). “De la reacción a la técnica”. *Revista Picadero* 23, 6-8.
- KATZ, G. (2012). *Museo Medea* [bosquejo dramático inicial]. Tucumán: Manuscrito inédito.

- ____ (2013). “Cuando la mentira es la verdad”. *Revista Picadero* 31, 20-21.
- KATZ, G.; MEDINA, M. J. Y VALENZUELA, G. (2013). *Museo Medea* [audiovisual]. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=asQnLAvO85U> [18/10/2019]
- ____ (2015). *Museo Medea*. Buenos Aires: Inteatro.
- LÁBATTE, B. (2017). *Racionalidad técnica y cuerpo danzante*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1995). *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós.
- LLAGÜERRI PUBILL, N. (2015). *Nodrizas de tragedia. Mujeres al servicio del teatro griego*. Valencia: JPM Ediciones.
- LOTMAN, I. (1996). *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*, D. Navarro (trad.). Madrid: Frónesis / Cátedra / Universitat de Valencia.
- ____ (2000). *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*, D. Navarro (trad.). Madrid: Frónesis / Cátedra / Universitat de Valencia.
- MIRANDA CANCELA, E. (2005). “Medea y la voz del otro en el teatro latinoamericano contemporáneo”. *La ventana* 22, 69-90. Disponible en línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5202326> [18/01/2023].
- PAVIS, P. (1998). *Diccionario del teatro*, J. Melendres (trad.). Barcelona: Paidós.
- POCIÑA, A. (2002). “El amor de Medea visto por Eurípides y Séneca”. En *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, A. López y A. Pociña (eds.), vol. I, 233-254. Granada: Universidad de Granada.
- PUYO, H. (2013). “Una Medea ausente pero valiosa en la Fiesta Nacional del Teatro”. *El comercial*, 15 de mayo de, s. p.
- SURGERS, A. (2004). *Escenografías del teatro occidental*, M. Arnoux (trad.). Buenos Aires: Artes del Sur.
- URDAPILLETA, A. (2008). *Vagones transportan humo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- VALENZUELA, J. L. (2013). *Hacia un teatro situado. Escenas en el noroeste argentino II*. Jujuy: Instituto Nacional del Teatro.



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: 18/01/2023

Fecha de aceptación: 02/10/2023

**EL SIGNO IDEOLÓGICO EN EL DISCURSO HISTORIOGRÁFICO:
EL CASO DE LA *STORIA DELLA LETTERATURA SPAGNOLA* (1941),
DE CARLO BOSELLI Y CESCO VIAN¹**

THE IDEOLOGICAL SIGN IN HISTORIOGRAPHICAL DISCOURSE:
THE CASE OF CARLO BOSELLI AND CESCO VIAN'S
STORIA DELLA LETTERATURA SPAGNOLA (1941)

Alberto ROCA BLAYA
Universidad de Murcia
alberto.roca@um.es

Resumen: Este artículo se propone como un análisis del componente ideológico en la construcción de la *Storia della letteratura spagnola* de Carlo Boselli y Cesco Vian, vinculada al imaginario fascista, publicada por primera vez en 1941; más concretamente, de la forma en que la ideología se convierte en el criterio rector de la selección y la valoración de los autores contemplados en este manual. Al vincularse tan claramente con una ideología, la capacidad performativa de la *Storia* queda estrechamente ligada a la suerte de un movimiento político. Al perder este su hegemonía, se desmorona la realidad que la narración de Boselli y Vian construye.

Palabras clave: *Storia della letteratura spagnola*. Ideología. Historiografía literaria. Historia de la literatura. Hispanismo.

Abstract: This article proposes an analysis of the ideological component in the construction of Carlo Boselli and Cesco Vian's *Storia della letteratura spagnola*, linked to the fascist imaginary, first published in 1941; more specifically, of the way in which ideology becomes the guiding criterion for the selection and evaluation of the authors covered in this handbook. By linking itself so clearly to an ideology, the performative capacity of the *Storia* is closely tied to the fate of a political movement. As the latter loses its hegemony, the reality that Boselli and Vian's narrative constructs falls apart.

Keywords: *Storia della letteratura spagnola*. Ideology. Literary Historiography. History of Literature. Hispanism.

¹ Este artículo es resultado del Proyecto de investigación "Historiografía literaria e hispanismo extranjero" (PID2020-114452GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

1. HISTORIA LITERARIA Y PROYECTO NACIONAL

Si hace ahora veinte años Romero Tobar se lamentaba de la “casi inexistente reflexión hispanística sobre la historia literaria” (Romero Tobar, 2004: 69), lo cierto es que, de un tiempo a esta parte, la historiografía se ha convertido en una disciplina pujante en los estudios literarios españoles. Esta revitalización del campo queda sobradamente atestiguada por la gran cantidad de trabajos publicados en los últimos años —cabe destacar los debidos al equipo de trabajo de la universidad de Zaragoza (Beltrán y Escrig, 2005; Romero Tobar, 2008), o los debidos a Cabo, Abuín y Domínguez (2010), Domínguez, Abuín y Sapega (2016) o Pozuelo Yvancos, Ballart, Lama López y Otaegi Imaz (2022)—, que han abordado la historia de la literatura española, o peninsular, desde múltiples perspectivas y posturas teóricas: análisis de obras concretas (Pozuelo Yvancos, 2000a; Martín Ezpeleta, 2007), estudios de la recepción de autores en el discurso historiográfico (Rodríguez Alonso, 2022), trabajos sobre las relaciones de la historiografía con otras áreas de los estudios literarios (Pozuelo Yvancos, 2006; Romero Tobar, 2016), o enfoques comparativos de distintas tradiciones historiográficas (Pérez Isasi y Fernandes, 2013), entre otros.

Este artículo se propone como un análisis del componente ideológico en la construcción de la *Storia della letteratura spagnola* de Carlo Boselli y Cesco Vian, publicada por primera vez en 1941; más concretamente, de la forma en que la ideología se convierte en el criterio rector de la selección y la valoración de los autores contemplados en este manual. Como es sabido, el origen de la moderna historia de la literatura coincide con el nacimiento del concepto de estado-nación auspiciado por un nacionalismo de corte romántico (Martín Ezpeleta, 2015: 434-437). Desde este momento, la historia de la literatura queda, si no directamente vinculada, al menos sí condicionada por un proyecto de índole ideológico-política, que pasa por la descripción —muchas veces, prescriptiva (Martín Ezpeleta, 2015: 460)— de una literatura que se concibe como la emanación del espíritu de una nación o *Volksgeist*. La pertinencia del concepto de literatura nacional ha sido objeto de crítica por parte de numerosos autores (Pozuelo Yvancos, 2006: 105). Es el caso de Claudio Guillén, quien consideraba que “la literatura nacional es una institución, las más de las veces, desde un punto de vista histórico-literario, no ya insuficiente [...] sino espúrea y fraudulenta” (Guillén, 1989: 235), en tanto que crea conceptos sin referente real como puede ser el de literatura medieval española. Por su parte, Mainer se refiere a la idea herderiana de *Volksgeist* como una “superchería” (Mainer, 1992: 32) que sustenta valoraciones inmotivadas y preferencias que no están respaldadas por la razón histórica. Cabe señalar que, con esto, estos autores no critican tanto los criterios lingüísticos y políticos que suelen informar una literatura nacional, como la asunción acrítica de estos como si de hechos naturales —*faits accomplis*— se tratara (Guillén, 1989: 363).

Estudios como los de Pérez Isasi (2009), Martín Ezpeleta (2015) o Comellas (2021) han analizado el carácter nuclear que el concepto de nación adquiere en la configuración

del discurso historiográfico, o en la construcción del canon literario; atendiendo, para ello, a la estructura semántica temporal (Koselleck, 2012: 45-49) de aquel concepto en un corpus de textos historiográficos². De estos trabajos se deduce que la idea de nación, o de identidad nacional, lejos de tener un referente claro y unívoco, es una noción cambiante que se actualiza con cada uso, en función del contexto de enunciación en que esta se emplea. En el mismo sentido había señalado Pozuelo que “toda consideración sobre un esquema canónico lo es en momentos socio-históricos concretos y en contextos determinados” (Pozuelo Yvancos y Aradra, 2000: 82). Afrontar el estudio de la historia literaria desde esta perspectiva permite comprender la intervención de la ideología en el proceso significativo que informa el discurso historiográfico desde una perspectiva dinámica; o, dicho de otro modo, comprender la dinámica significativa de ciertos conceptos extraliterarios en la construcción de un discurso histórico-crítico. Para ello, se hace necesario atender a la forma que adopta el discurso historiográfico, a los signos de los que se sirve, como veremos en el apartado siguiente.

Frow (1986: 61-63) planteaba como uno de los requisitos básicos para la elaboración de una teoría de la ideología el no limitar el alcance del discurso crítico a la cuestión de la veracidad o falsedad, lo que resultaría en una ontologización o esencialización de los conceptos analizados. En su defecto, se hace necesario que esta teoría atienda “rather the production and the conditions of production of categories and entities within the field of discourse” (Frow, 1986: 61). Esto es, además de describir el éxito de la relación significativa, se ha de prestar atención también al propio proceso de significación, y a las condiciones que hacen posible que este se produzca y se establezca en el tiempo. Si retomamos el ejemplo propuesto por Claudio Guillén, no solo se trata de comprobar si existe un referente al concepto de *literatura española medieval*, sino de analizar de qué modo y en qué contexto enunciativo se puede proponer tal concepto. Si bien esta postura teórica abre nuevos caminos para el estudio de la historia literaria, cabe señalar el riesgo que entraña el abocar el estudio del discurso historiográfico al trazado de genealogías de conceptos extra- o paraliterarios (Foucault, 1979: 33-34) que no producen conocimiento acerca del objeto de estudio de la disciplina. En este sentido, creemos necesario delimitar correctamente lo que ha de ser estudiado por la historiografía literaria —cambios discursivos, valoración crítica, procesos de canonización— de lo que corresponde a otras disciplinas como pueden ser la historia de las mentalidades, la historia política o la imagología.

Desde estos presupuestos estudia Lourido (2022) la contribución de Carvalho Calero a la historia de la literatura gallega analizando la posición del autor en el sistema literario de la época. Precisamente la posición central de este autor en un determinado momento hará que su recepción varíe con los cambios que experimenta el campo académico y literario gallego a lo largo del tiempo. Otros trabajos recientes que centran su atención en la producción del discurso historiográfico atendiendo al componente ideológico son los

² Entre los textos estudiados por Pérez Isasi (2009) y Martín Ezpeleta (2015) se encuentran las historias de Bouterwek, Sismondi, Ticknor, Fitzmaurice-Kelly, Cejador y Frauca, Amador de los Ríos o Valbuena Prat.

de García-Rodríguez (2022), que aborda la recepción histórico-literaria de la Guerra Civil desde la encrucijada ideológica, ética y estética que supone historiar un hecho de memoria reciente; o el de Bijuesca Basterrechea (2022), que estudia obras que adoptan un modelo historiográfico, el posnacional, en el que la cuestión de la identidad nacional pierde su centralidad y se presenta como un vector identitario más, redibujando los equilibrios de poder en el seno del discurso historiográfico.

En el caso de nuestro objeto de estudio, estas consideraciones acerca de la relación establecida entre historia de la literatura y proyecto nacional, el contexto de enunciación en que se usa el concepto de nación, o la dimensión ideológica que sustenta y concreta ambas cosas, se problematiza aún más por el hecho de que los autores sean hispanistas extranjeros (Cabo, 2010). La lejanía (Botti, 2000: 150-151) que media entre el hispanista y su objeto de estudio puede suponer que intervengan en el proceso de análisis lo que Botti llama esquemas foráneos, que ponen en una relación dialéctica las tradiciones interpretativas autóctona y extranjera, con la consiguiente adaptación conceptual o terminológica —por poner un ejemplo, la conceptualización de *realismo* en la tradición española contrapuesta a la de *verismo*, en la italiana—. Si bien estos esquemas o modelos foráneos pueden suponer una desautomatización de elementos naturalizados en una determinada tradición interpretativa, lo que puede aportar un nuevo enfoque; también puede darse el caso de que condicionen las conclusiones del análisis para que sean comprensibles para un lector modelo, con quien el autor comparte un conjunto de referencias socioculturales. En este sentido, se ha de atender a las relaciones que se establecen entre los imaginarios políticos e ideológicos confrontados, que asumirán la posición de hegemónico o subalterno en función de la correlación de poderes (Frow, 1986: 62-63).

2. SEMIÓTICA E IDEOLOGÍA: EL SIGNO IDEOLÓGICO

Antes de pasar al análisis de nuestro objeto de estudio, nos gustaría hacer algunas consideraciones acerca del sentido con que empleamos la noción de ideología en este trabajo, y las unidades de análisis que utilizaremos. Decíamos más arriba que para entender el proceso signifiante en el discurso historiográfico-literario hay que atender a la intervención que en él tienen conceptos extraliterarios, sin olvidar, eso sí, la especificidad de la historia literaria.

Es una obviedad, pero no está de más recordar que el de ideología es un concepto polivalente. Al inicio de su *Ideología. Una introducción*, Eagleton recopila un total de dieciséis definiciones posibles para el concepto (Eagleton, 1997:19-20), en muchos casos excluyentes entre sí. No es nuestro cometido trazar la genealogía de la noción de ideología, pues esto nos llevaría a lugares muy alejados de los objetivos de este estudio. Partimos, por tanto, de una conceptualización de la ideología como “un sistema de representaciones compartidas” (Escudero Chauvel, 2017: 12) por una colectividad, sea esta una clase social, un movimiento político o cualquier otro grupo de personas. Pensar

la ideología desde la idea de *representación* aboca a entender lo ideológico como un fenómeno semiótico³.

Ya en 1929, Valentin Volóshinov apuntaba que “todo producto ideológico posee una significación” en tanto que “representa, reproduce, sustituye algo que se encuentra fuera de él, esto es, aparece como signo” (2009 [1929]: 26). El teórico ruso afirma que

El signo no sólo existe como parte de la naturaleza, sino que refleja y refracta esta otra realidad, y por lo mismo puede distorsionarla o serle fiel, percibirla bajo un determinado ángulo de visión, etc. A todo signo pueden aplicársele criterios de una valoración ideológica (mentira, verdad, corrección, justicia, bien, etc.). El área de la ideología coincide con la de los signos. Entre ellos se puede poner un signo de igualdad. Donde hay un signo, hay ideología. Todo lo ideológico posee una significación símica (Volóshinov, 2009 [1929]: 27-28).

La idea de refracción permite no limitar la relación que se establece entre representamen y objeto a la mera referencia, abriendo el camino para entender la semiosis desde el paradigma de la intencionalidad y comprender la distorsión de lo representado en función del *ángulo de visión* que se adopta, como veremos a lo largo del análisis de la obra de Boselli y Vian. La adopción de determinadas posiciones político-ideológicas explica que en la *Storia* de estos autores conceptos como el de *pureza*, *paz* o *renacimiento* adquieran un significado concreto, resultado de la mediación de aquellos postulados. En su propuesta, el lingüista ruso propone una teoría materialista de la ideología que tiene como elemento central la palabra, “el fenómeno ideológico por excelencia” (Volóshinov, 2009 [1929]: 33). El estudio del cambio ideológico ha de ser efectuado a través del análisis de las modificaciones de los usos lingüísticos. Esta postura, no exenta de críticas (Frow, 1981: 63-65; Eagleton, 1997: 244-246), hace de Volóshinov un pionero en el campo del análisis del discurso, práctica hermenéutica desde la que puede “rastrearse la huella del poder social en las estructuras léxicas, sintácticas y gramaticales” (Eagleton, 1997: 246-247), esto es, la manera en que el posicionamiento ideológico, o la asunción de postulados ideológicos, afecta al proceso semiótico.

De entre las contribuciones a esta disciplina, nos parece especialmente interesante la que desde la sociocrítica realiza Edmond Cros (2003). A través de conceptos crosianos como los de *ideosema* o *ideologema*, se pueden analizar las relaciones que se establecen entre ideología, cultura y lengua (Ávila Martín y Linares Alés, 2010: 95). Acuñado por Kristeva, el concepto de ideologema es en nuestra opinión el más adecuado para abordar la plasmación lingüística de la ideología. Cros lo define como

³ Esta es una postura con una tradición larga. En “Semiótica e ideología: modelos, remociones y perspectivas”, Cinzia Bianchi (2017) traza la historia de esta línea de pensamiento y hace un recorrido por algunas de las contribuciones más destacadas que desde la semiótica se han hecho al estudio de la ideología, atendiendo a trabajos como los de Voloshinov, Greimas, Landowski, Hodge y Kress o Rossi-Landi, en quien se detiene especialmente.

un microsistema semiótico-ideológico subyacente en una unidad funcional y significativa del discurso [la palabra]. Esta se impone en un momento dado en el discurso social con una recurrencia excepcionalmente alta. El microsistema que se va instituyendo de esta forma se organiza en torno a unas dominantes semánticas y a una serie de valores que fluctúan según las circunstancias históricas (Cros, 2003: 112).

De este modo, el de ideologema se nos presenta como un concepto performativo y fluctuante, a través del cual se hace posible trazar la evolución de las relaciones entre ideología y discurso desde una perspectiva dinámica, esto es, entendiéndolas en su dimensión histórica y atendiendo a las condiciones de producción de estos signos (Frow, 1986: 61). Ávila Martín y Linares Alés sitúan el concepto de ideologema en la obra de Cros y apuntan cómo este se relaciona con otras nociones del sociocrítico. En sus palabras:

La noción de ideologema es utilizada por Cros cuando desarrolla la teoría del *texto cultural* y de la cultura, y corre pareja con otra noción de nuevo cuño cual es la de *sujeto cultural*. Uno y otro —más claramente en el caso del ideologema, en cuya misma denominación se indica su carácter ideológico— son signos ideológicos a través de los cuales el sujeto suscribe, (se) produce y (se) reproduce su adscripción cultural y social (Ávila Martín y Linares Alés, 2010: 109).

De esta forma, destacan el papel del emisor, del sujeto, a la hora de imbricar ideología y discurso. A través de esa producción y reproducción, se asienta la posición ideológica del sujeto, lo que llamábamos antes su *ángulo de visión*. A lo largo del análisis de la *Storia* de Boselli y Vian queda patente el modo como estos autores reproducen todo un imaginario y un discurso con una clara intención; y cómo este proceso afecta a todos los niveles de la construcción de su obra: desde el concepto de literatura manejado por los autores hasta los criterios para valorar las obras literarias.

3. EL SIGNO IDEOLÓGICO EN LA *STORIA DELLA LETTERATURA SPAGNOLA* (1941), DE CARLO BOSELLI Y CESCO VIAN

La *Storia della letteratura spagnola* de Carlo Boselli y Cesco Vian aparece por primera vez en 1941⁴, en *Le lingue estere*, editorial estrechamente vinculada a una revista homónima que fue publicada desde 1934 hasta 1950⁵. *Le lingue estere* —en adelante, LLE— fue una revista especializada en lingüística y didáctica de la lengua cercana a los presupuestos ideológicos del régimen fascista italiano, como ha estudiado Valentina Russo (2013), quien ha remarcado la simpatía de la publicación por los gobiernos alemán

⁴ La primera edición se publica en Milán y tiene una extensión de más de 350 páginas. Blarzino (2016: 314, nota 742) apunta que la obra tuvo tres ediciones más entre 1941 y 1955: 1946, 1954 y 1955; no tiene en cuenta la edición de 1943 que manejamos en este artículo. La obra se divide en seis partes: “La Spagna antica”, “Il Medio Evo”, “El Siglo de Oro”, “Il Settecento”, “L’Ottocento” y “Il Novecento”.

⁵ La revista no desaparece en este momento, sino que se refunda y adopta el nombre de *Le lingue del mondo* (Ripa, 2019: 233).

y español de la época⁶. Pese a su interés eminentemente lingüístico, la revista publicó manuales de literatura de algunas lenguas europeas, entre ellas el español. Carlo Boselli, quien ya había participado en otras revistas como *I libri del giorno* (González y Reyero, 2013: 347-351) o *Critica fascista* (Blarzino, 2016: 70), fue colaborador frecuente de LLE y coordinador de su sección hispánica desde 1934 a 1946, año en que la propia revista da noticia de su muerte (Ripa, 2019: 238-240). Tras su desaparición lo sucedería en el cargo el otro autor de la *Storia*, Cesco Vian, quien estuvo vinculado en los años 40 a las universidades de Sevilla y Valencia.

El manual tuvo una buena acogida⁷, y en los años siguientes fue editado con pocas variaciones en al menos otras dos ocasiones. Los cambios más notables entre la edición de 1941 y la de 1943 son la incorporación de nuevas imágenes de autores y obras destacadas; la corrección de algunos capítulos⁸; y la adición de un último apartado con el que se pretende, como advierte una nota del editor, “dar notizia adeguata della giovane letteratura del dopoguerra, cioè di quella che è la diretta espressione della rinascita degli spiriti nella nazione spagnola d’oggi”⁹ (Boselli y Vian, 1943: 5). Ya en este texto inicial encontramos algunos de esos ideogramas que mencionábamos antes y que se harán frecuentes a lo largo de toda la obra, a saber, *rinascita* y *nazione*, que se asumen con todas las connotaciones que estos términos tienen en el imaginario fascista. A la advertencia del editor hay que sumarle otro paratexto, la imagen que la editorial pone a modo de incipit de la *Storia*: un dibujo de Giorgio Dabovich en el que se ve la figura del Cid —“El Cid Campeador, eroe nazionale spagnolo” (Boselli y Vian, 1941: s. p.)—. Esta imagen será sustituida, no obstante, en la edición de 1943 por un dibujo de Calderón, Quevedo y Lope de Vega, obra de Bagaría.

Es en los capítulos con los que concluyen ambas ediciones de la *Storia* en los que más claramente vemos cómo los presupuestos ideológicos del régimen fascista han sido incorporados al discurso. La edición de 1941 concluye con una breve nota sobre la literatura del último decenio (Boselli y Vian, 1941: 350-351) que no constituye un apartado diferenciado, sino una continuación del dedicado a la novela, el teatro y la lírica del XX (Boselli y Vian, 1941: 331-350). En este breve apartado los autores se lamentan de que el “promettente rinascimento del romanzo spagnolo annunziatosi nella seconda metà dell’800” (Boselli y Vian, 1941: 350) se viera interrumpido por la proclamación de la Segunda República, que supondrá “un colpo di grazia alla letteratura, che finì per trovarsi come disorientata, iniziando quella crisi che perdura tuttora” (Boselli y Vian,

⁶ Esta simpatía ha sido señalada también por Ripa (2019: 245, nota 17), quien apunta que la revista publicó el programa político-social de Falange en 1937, o anuncios editoriales de textos como *I Falangisti spagnoli, cosa vogliono, perché si battono*.

⁷ La nota del editor refiere que la primera edición se agotó en pocos meses (Boselli y Vian, 1943: 5). Ripa (2019: 234), por su parte, se refiere al texto como “la afortunada *Storia* [...] del mismo Boselli y de Cesco Vian”. Ya hemos señalado que hubo al menos otras tres ediciones más en los años siguientes.

⁸ Se trata de los capítulos 24, “Góngora e il gongorismo”; 49, “La lirica dagli ultimi barocchi ai neoclassici”; 65, “Erudizione, critica e storia letteraria”; y 66, “Il romanzo — Il teatro — La lirica”. Estos dos últimos capítulos están dedicados al siglo XX.

⁹ Las cursivas son nuestras.

1941: 350). En el manual, la república es presentada como un gobierno ilegítimo, inestable y que orquesta una revolución cultural que socava los cimientos de la identidad nacional. Más adelante, en ese mismo capítulo, podemos leer el siguiente pasaje:

La produzione di quel periodo di funesta memoria che va dal 1931 al 1936, abbondante in quantità, fu pietosamente povera in qualità: non la rivelazione di un autore, non la scoperta di una personalità nuova; diserzione pressochè totale delle figure maggiori della letteratura; opere letterarie nel vero senso della parola, pochissime; molte invece quelle ispirate alle vicende politiche e storie romanizzate della rivoluzione, e pubblicazioni esaltanti l'ateismo, il libero amore, l'anarchia, il comunismo. Nel luglio '36, scoppiata la controrivoluzione nazionale, la produzione libraria subì naturalmente una paralisi repentina (Boselli y Vian, 1941: 351).

La valoración política del periodo republicano se proyecta a su producción literaria, que, en opinión de los autores, difícilmente puede ser considerada como tal, puesto que la verdadera literatura es, como se dice más adelante, aquella “puramente artística, creativa” (Boselli y Vian, 1941: 351). El concepto de literatura que maneja la *Storia* de Boselli y Vian, variable a lo largo del texto, es un claro ejemplo de la mediación de la postura ideológica de los autores. Lo que *literatura* significa, o, dicho de otro modo, la delimitación de lo literario se efectúa en función de los textos y autores que se están valorando. Si en este fragmento se pone en duda la literariedad de los textos de la época republicana —hasta el punto de no citar ningún título ni autor— por su falta de creatividad o su apego a la realidad política del momento, estos no serán criterios operantes al hablar de los ensayistas afines o reivindicados por el régimen como pueden ser Ledesma Ramos, Serrano Súñer o Laín Entralgo (Boselli y Vian, 1943: 257); de igual manera que no lo eran a la hora de enjuiciar la literatura realista española (Boselli y Vian, 1943: 184-209).

Pero, volviendo al fragmento anterior, frente a la revolución republicana, la *controrivoluzione nazionale* se presenta en la *Storia* como un movimiento que pretende restaurar la paz y devolver a la literatura nacional al estado de cosas previo a la república, o a uno aún más avanzado, de mayor solidez. En la versión de 1941, este proyecto de restitución es presentado como un proceso *in fieri* —“solo quando l'attuale fase di reorganizzazione sarà superata e la nuova Spagna si sarà affermata e consolidata politicamente, solo allora sarà possibile vedere se e quali nuovi aspetti e forme assumerà la sua letteratura” (Boselli y Vian, 1941: 350)—. Sin embargo, en el capítulo que la edición de 1943 dedica al *dopoguerra* (Boselli y Vian, 1943: 255-259) encontramos un pasaje en el que se da noticia del progreso y los resultados de este proyecto:

Ma con la vittoria e la pace (1° aprile 1939), anche per la letteratura si inizia in Spagna un movimento —comprensibilmente lento, ma sicuro— di rinascita, durante il quale ai “vecchi” superstiti vanno affiancandosi, si può dire giorno per giorno, giovani di indiscutibili dote e di sicuro avvenire, parecchi dei quali sono oggi molto più che semplici promesse. Tale rinascita è particolarmente chiara e decisa per quanto riguarda la poesia, la biografia e il saggio: assai meno, invece, nella narrativa e nel teatro, “generi” forse più

lentamente rinnovabili e che, del resto, già nel quinquennio anteriore avevano dato evidenti segni di esaurimento (Boselli y Vian, 1943: 255).

Además de contradecir esa idea del “promettente rinascimento del romanzo spagnolo” (Boselli y Vian, 1941: 350) interrumpido por la república que señalábamos antes, en este fragmento vemos claramente enunciada la contraposición semántica entre la república y el régimen franquista, contraposición que se organiza en torno a sendas isotopías o conjuntos de semas dominantes —*disorientata, funesta, anarchia, comunismo*, en el caso de la república; *chiara e decisa, controrivoluzione nazionale, pace e vittoria, rinascita*, en el del régimen—. La incorporación del proyecto cultural de la dictadura queda explícitamente apuntada en el párrafo con el que concluye la versión de 1943, a saber:

In conclusione, tenuto conto della devastazione non meno spirituale che materiale causata dalla guerra civile, e dei momento difficili che la Spagna (e non solo la Spagna) attraversa, si può considerare la sua produzione letteraria con sereno ottimismo e ripetere le parole, piene di fede giovanile, che chiudono l’inno falangista: *en España empieza a amanecer* (Boselli y Vian, 1943: 259).

Si bien el criterio de selección de los autores es el tradicional de las literaturas nacionales —procedencia y lengua de expresión, como veremos más adelante—, la valoración de los escritores se verá supeditada al componente ideológico. Uno de los ejemplos más claros es el tratamiento diferenciado del que son objeto los hermanos Machado. Manuel Machado (Boselli y Vian, 1943: 250), a quien casi no se dedica espacio en el texto, es presentado como el “patriarca della poesia spagnola” del momento y se destaca su “stilizzazione di motivi storici nazionali e [...] adattamento di ritmi popolari”. Por el contrario, de Antonio Machado se dirá que es uno de los poetas “fra i più grandi che abbia mai avuto la Spagna” (Boselli y Vian, 1943: 251), junto a Juan Ramón Jiménez. A pesar de esto, al enjuiciar su obra, se le reducirá a “poeta di un solo libro” (Boselli y Vian, 1943: 251) —libro, eso sí, de una *dolcezza melodica* solo comparable a la de Garcilaso, fray Luis de León o san Juan de la Cruz—. Los autores citarán y comentarán algunos textos y señalarán sus relaciones con otros autores como Unamuno. Sin embargo, a la hora de ofrecer una valoración de su obra a modo de conclusión, el criterio ideológico se impondrá y se dirá de él lo siguiente:

Povero don Antonio, la sua fine fu triste come la sua vita e la sua poesia: morì in un campo di concentramento, in Francia, travolto nella marea dei fuggiaschi Rossi. Non aveva compreso che il 18 luglio del '36 era nata una Spagna nuova. Ma oggi un poeta falangista, Dioniso Ridruejo, proprio in nome della Spagna nuova, lo assolve e lo riscatta (Boselli y Vian, 1943: 251).

Se da así la paradójica situación de que aquel de los dos hermanos al que se atribuye una mayor calidad literaria es colocado en una posición inferior en la jerarquía del canon propuesto por Boselli y Vian. De hecho, su inclusión en el canon no viene dada por la riqueza de su literatura, sino por la intervención de un poeta del régimen como Dionisio

Ridruejo que, “in nome della Spagna nuova” (Boselli y Vian, 1943: 251), absuelve al autor de *Campos de Castilla* del pecado de ser uno más de los “fuggiaschi Rossi”. Algo parecido ocurre con Juan Ramón Jiménez. Como en el caso de Antonio Machado, se dedica mucho espacio al enjuiciamiento, muy positivo, de su producción literaria. Sin embargo, su condición de exiliado lo coloca si no fuera, al menos sí en los márgenes de la literatura española. A falta de un redentor como Ridruejo, en palabras de los propios autores, “oggi, purtroppo, pur non essendo morto, non appartiene più alla Spagna” (Boselli y Vian, 1943: 251).

Al estudiar la configuración del canon teatral español, Pozuelo Yvancos (2000b) señala que las polémicas sobre la configuración de este se inscribieron en un doble marco categorial en que confrontaban dos binomios conceptuales dicotómicos —genuino frente a foráneo, y culto frente a popular—, que pueden ser entendidos como ideologemas en los términos en que venimos usando este concepto. De igual manera, la *Storia* de Boselli y Vian propone una contraposición entre lo español o nacional y su contrario, identificado normalmente con lo republicano o lo antiespañol, pero sin una enunciación fija a lo largo del texto. Esta oposición se convierte en una norma que explica el lugar que ocupan en el canon distintos autores. Ahora bien, aunque en virtud de esta oposición estos autores asuman una posición subalterna en la jerarquía canónica, el componente ideológico no es constitutivo de un discurso fuerte que pueda justificar su exclusión de la historia literaria. En esta aparente contradicción —la de incluir autores que no se consideran españoles en una historia de la literatura española— se entrevé la inoperancia de un criterio puramente ideológico para valorar hechos literarios.

El criterio de afinidad o pureza ideológica se impone al de nacionalidad o procedencia, pero no llega a ser motivo suficiente para justificar la expulsión de un autor canónico del repertorio de la *Storia*. Esto es, en parte, así porque la historia de la literatura como forma académica es especialmente reacia a la incorporación de cambios (Guillén, 1989: 363; Pozuelo, 2006: 106-107). Frente a este criterio valorativo, encontramos el lingüístico como principal criterio selectivo. Es común a las historias de la literatura nacional el construirse sobre una idea de lengua única (Cabo, 2010: 14-15; Gies, 2004: 279-280). Es lo que ocurre en otras historias de la literatura española italianas como las de Cappelletti (1882), Sanvisenti (1907) o Finardi (1941), que comienzan con capítulos en los que trazan historias de la lengua española y la erigen como única lengua cuya literatura ha de estudiarse.

Ya en la primera página de la obra, Boselli y Vian colocan a modo de apertura de su texto la siguiente advertencia:

Ci preme dichiarare, a scampo di equivoci, che questa nostra *Storia della Letteratura spagnola* tratta —come del resto è implicito nel titolo stesso— della letteratura spagnola propriamente detta, cioè degli scrittori di nazionalità e di lingua spagnola. Non vi abbiamo quindi compreso gli ispano-americani, salvo qualche rarissima giustificata eccezione, come per Rubén Darío; e neppure gli scrittori spagnoli esclusivamente regionali, quelli

ciò che come Verdaguer, Llorente o Rosalía de Castro hanno scritto soltanto in catalano, valenzano, gagliogo e via dicendo (Boselli y Vian, 1941: 5; 1943: 7).

Si, como hemos visto más arriba, Boselli y Vian se muestran flexibles a la hora de incorporar al canon a autores que, no siendo españoles, hayan ocupado una posición destacada en el campo literario español —además de Rubén Darío (Boselli y Vian, 1941: 346-347), son así tratados autores como Gil Vicente (Boselli y Vian, 1941: 93-94), el Inca Garcilaso de la Vega (Boselli y Vian, 1941: 166), Ruiz de Alarcón (Boselli y Vian, 1941: 114-116) o Juan Nicolás Böhl de Faber (Boselli y Vian, 1941: 227)¹⁰—, no aceptan, en cambio, excepciones en lo que se refiere al criterio lingüístico. Este se convertirá en el criterio rector de la selección, mientras que el de afinidad ideológica lo será de la valoración. En este sentido, no se puede proponer otro binomio dicotómico —como el de nacional frente a antiespañol—, puesto que se trata de criterios que actúan a dos niveles discursivos distintos y claramente diferenciados.

El uso de “nazionalità” (Boselli y Vian, 1941: 5; 1943: 7) en el fragmento anterior implica la idea de que la nación española existía ya antes de la consolidación del estado español. La *Storia* de Boselli y Vian comienza con un capítulo que tiene por título “La Spagna e Roma” (Boselli y Vian, 1941: 7-8)¹¹. Lo que fuera de este contexto es un anacronismo, sirve aquí para delimitar el alcance temporal de la nación española en el imaginario de los autores; delimitación que se ha de entender desde la lógica de producción y reproducción de la adscripción cultural que señalábamos con Ávila Martín y Linares Alés (2010: 109). La española es descrita como una identidad nacional milenaria, una continuidad discursiva que solo ha sido interrumpida brevemente, como hemos visto antes, por la proclamación de la república —no así, por ejemplo, por la guerra de la Independencia (Boselli y Vian, 1941: 221-223), a la que apenas sí se alude en la obra—.

Boselli y Vian tratarán de definir los caracteres generales de la literatura española y las relaciones de esta con otras literaturas o culturas. Para esta primera tarea, los autores optan por una postura conservadora reproduciendo ciertos lugares comunes a la hora de describir las características de la literatura española como pueden ser su realismo (Boselli y Vian, 1941: 259) o su tendencia al dramatismo (Boselli y Vian, 1941: 255), entre otras. A estos suman una nueva característica que toman prestada del imaginario político: la de la unidad. Al hablar de las variaciones regionales de la literatura española, los autores apuntan lo siguiente:

¹⁰ Se puede sostener que en el caso de todos estos autores se produce un proceso de aculturación por el que estos rechazan su identidad en favor de la española. En este proceso interviene la mayoría de las veces un componente colonial, que permite trazar más fácilmente la incorporación al acervo español de estos autores (Pérez Brignoli, 2017).

¹¹ Vemos aquí una cierta distancia entre el imaginario del fascismo italiano y el español, pues, este último prima la impronta de lo medieval —la Reconquista, los Reyes Católicos— en la identidad nacional frente a la tradición latina, claramente reivindicada por el italiano.

Benchè il gaudente e garrulo andaluso, tipico erede del fatalismo arabo, sia così diverso del basco forte e taciturno o dall'industre serio catalano, tuttavia fra gli scrittori spagnoli c'è una parentela intellettuale evidente, indice di una ben definita unità nazionale, poichè infine è fuor di dubbio che attraverso le varietà di razze regionali e di passioni vibra la comune anima spagnola (Boselli y Vian, 1941: 256).

Esta unidad de los españoles en torno a una sola identidad tiene como elementos neurálgicos un sistema de valores compartidos —la “comune anima spagnola” (Boselli y Vian, 1941: 256), enunciación que remite al concepto de *Volkgeist* del que hablábamos más arriba—, que son proyectados en los rasgos a los que aludíamos antes, y una lengua (Gies, 2004: 279-280). Al colocar la unidad como característica general de la literatura española, se apunta a una homogeneización de las manifestaciones culturales en favor de la hegemónica, la castellana. Esta se concretará en una serie de rasgos o caracteres propios del pueblo español proyectados a la literatura española.

A la hora de describir las relaciones que la española mantiene con otras literaturas, Boselli y Vian destacarán la autonomía —o la autarquía— que caracteriza a su objeto de estudio. A lo largo del manual, los autores minimizan las influencias de otras literaturas o culturas, presentando la literatura española como un discurso autosuficiente. Así, analizando la impronta de la cultura árabe en la civilización española dirán que:

E' noto che la civiltà araba in Spagna ebbe momenti di grande splendore, come testimoniano i monumenti da essa lasciati nel sud della Castiglia e soprattutto in Andalusia, e la ricca letteratura poetica, storica, mistica e scientifica fiorita nelle regioni più lungamente occupate, della quale converrà far cenno. Tuttavia non si deve credere che i sette e più secoli di dominio arabo in Spagna abbiano lasciato tracce molte profonde nel costume, nel pensiero e nel linguaggio dei nativi. Sentimento nazionale e sentimento religioso si erano talmente fusi insieme nell'animo dei latini di Spagna, da impedire ogni durevole, profunda intimità col nemico, e da mantenere netta la separazione —anche nei periodi di pace, talora lunghi— delle due religioni, delle due razze, delle due civiltà (Boselli y Vian, 1941: 13-14).

Más adelante se negará también la influencia árabe en la literatura española —“per quel che riguarda la letteratura, gli arabi dettero ben poco alla Spagna” (Boselli y Vian, 1941: 14)—, más allá de algunos materiales o formas de expresión. La cuestión de la influencia árabe es un punto de debate en el discurso historiográfico sobre la literatura española, no solo en su vertiente italiana. En la misma línea que Boselli y Vian, Sanvisenti (1907: 2) afirmaba “che la penisola iberica non sarebbe stata troppo proclive ad accettare un'arte e una scienza islamitiche”. En cambio, la *Storia* de Finardi (1941: 10) apunta que “la produzione letteraria di origine araba ed ebraica, che se non raggiunse l'importanza delle opere scientifiche e di filosofia, influi non poco sulla succesiva letteratura castigliana”, retomando esta concepción orientalizante de la literatura española que tiene representantes en la tradición historiográfica del hispanismo europeo. Pero volviendo a la obra de Boselli y Vian, hay que señalar que la autonomía de la literatura española se pone al servicio de una ideología y se convierte en demostración de la pureza de la *raza*

española. Bajo este prisma, toda influencia, árabe u otra, compromete esa pureza. Una de las pocas excepciones será la de la relación de la nación española con la italiana. A lo largo de su *Storia*, los autores glosan las contribuciones italianas a la formación y al estudio de la literatura española, vehiculadas, en este último caso, por figuras como pueden ser las de Arturo Farinelli (Boselli y Vian, 1941: 226, 249) o Mario Cassella (Boselli y Vian, 1941: 305)¹². Podemos encontrar un claro ejemplo de este discurso en un capítulo dedicado a los “caratteri del secolo” XVIII (Boselli y Vian, 1941: 177-180), en que los autores criticarán la idea historiográficamente aceptada de que España e Italia sean durante este periodo una especie de estado vasallo de la Francia ilustrada:

In verità, in paesi come la Spagna o l'Italia, di fortissima tradizione propria, gli infussi illuministici e francesi non potevano avere che un'efficacia molto limitata e superficiale, atta solamente ad arricchire, sotto certi punti di vista, il patrimonio culturale e a dare nuovi stimoli allo spirito nazionale [...]. Ma l'essenza dello spirito francese, cartesiano e volteriano, doveva rimanere e rimase completamente estranea al vero Settecento spagnolo, come a quello italiano, che si devono considerare —nonostante qualche apparenza contraria— originali e fervidi secoli di transizione e di preparazione al Risorgimento (Boselli y Vian, 1941: 178)

La hermandad de estas dos literaturas no viene dada tanto por su influencia mutua como por la vocación de autosuficiencia que los autores atribuyen a ambas. Cabe señalar, no obstante, que estas relaciones no siempre son simétricas, sino que lo italiano aparece en algunas ocasiones como superior a lo español, en tanto que es capaz de influenciar la literatura española. Podemos observar esta asimetría en el siguiente fragmento:

Per anni, per secoli, gli spagnoli hanno subito l'influsso italiano nella letteratura come nella pittura, influsso mescolato al gusto arabo per l'enfasi, per l'iperbole, pei racconti meravigliosi. Ma dall'ottocento in poi la vera sorgente di ispirazione per gli spagnoli è in loro stessi, presso di loro e presso i loro grandi classici del passato. Così cercheresti invano o quasi gli influssi stranieri negli scrittori spagnoli moderni, tranne l'influsso verista di autori francesi e russi, le cui impronte sono evidenti in alcuni di essi. Dei nostri scrittori nulla o quasi nulla, salvo le analogie naturali in due popoli tanto affini come l'italiano e lo spagnolo. Dei pensatori nordici, nulla: le brume artiche, salvo rarissime eccezioni, non hanno appannato il bel sole della Spagna (Boselli y Vian, 1941: 255).

El desarrollo, en primer lugar, de una literatura costumbrista que desembocará, más adelante, en una realista constata, para los autores, la autosuficiencia de la literatura española, que a partir del siglo XIX ya solo tiene “una sorgente di ispirazione” (Boselli y Vian, 1941: 255): su propia realidad y su tradición literaria. La importancia conferida a la autonomía de la literatura española lleva a que una autora como Cecilia Böhl de Faber,

¹² Esto nos permite trazar las fuentes de las que se sirve la *Storia* para sostener sus valoraciones. Además de la gran afluencia de críticos italianos, algunas de las figuras españolas a las que se alude serán las de Menéndez Pelayo (Boselli y Vian, 1941: 299-302), Maeztu (Boselli y Vian, 1941: 50, 320-321) o Menéndez Pidal (Boselli y Vian, 1941: 324-326). Estos autores serán estudiados también como escritores de ensayo, por lo que forman parte del canon español.

en tanto que pionera del costumbrismo (Boselli y Vian, 1941: 257-259), sea encumbrada a una posición central en el canon propuesto por la *Storia*: más concretamente, será considerada la “creatrice, intorno al 1850, del romanzo spagnolo moderno” (Boselli y Vian, 1941: 257). Cabe señalar que Böhl de Faber es una de las pocas mujeres¹³ —junto a santa Teresa (Boselli y Vian, 1941: 154-158) y Emilia Pardo Bazán¹⁴ (Boselli y Vian, 1941: 276-277)— elevadas a los más altos niveles de la jerarquía canónica. Emparentándola con la renovación del género que supuso la obra de Cervantes (Boselli y Vian, 1941: 259), esta nueva corriente es presentada como un “promettente rinascimento del romanzo spagnolo annunziatosi nella seconda metà dell’800” (Boselli y Vian, 1941: 350), como señalábamos más arriba.

A lo largo de este capítulo hemos analizado algunos de los aspectos en los que más ostensible se hace la impronta ideológica en la *Storia* de Boselli y Vian: los criterios de selección y valoración de obras y autores, el concepto de literatura que se propone y la presentación de las relaciones que la literatura española mantiene con otras. Se trata de cuestiones que están en la base de la narración histórica que propone este manual, que informan el proyecto ideológico (Macherey, 2014: 104) que los autores plantean; proyecto en buena parte frustrado por los condicionantes genéricos de la historia de la literatura como forma académica.

4. CONCLUSIONES

Al centrar el análisis de nuestro objeto de estudio en el componente ideológico que lo informa, se corre el riesgo de presentar la *Storia della letteratura spagnola* de Boselli y Vian como un texto *más ideológico o ideologizado* —si es que esto es posible— que otros, como un texto que constituye una anomalía entre los de su mismo género. Al pensar la historia desde el modelo de la narración, White apunta que las explicaciones históricas son siempre “verbal fictions, the contents of which are as much invented as found, and the forms of which have more in common with their counterparts in literature than they have with those in the sciences” (White, 1978: 82). La *Storia* de Boselli y Vian *funciona* como cualquier otra historia literaria; son sus conclusiones las que no coinciden con la forma actual de entender la literatura española en su vertiente histórica.

A modo de conclusión, nos gustaría recuperar un fragmento de un trabajo que Pozuelo Yvancos dedica a las relaciones entre historiografía literaria y canon. Al considerar el carácter performativo de la historia literaria, apunta que

¹³ Antes de hablar de ella, los autores hacen un repaso de *donne letterarie* españolas o escritoras canónicas. La lista de nombres incluye los de santa Teresa, sor María de Jesús de Agreda, sor Juana Inés de la Cruz, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Concepción Arenal, Fernán Caballero, Pardo Bazán y Concha Espina. De entre estas, “due sono considerate come capiscuola: Santa Teresa [...], e la Fernán Caballero” (Boselli y Vian, 1941: 257).

¹⁴ En consonancia con la idea de autonomía de la literatura española, se dirá de Pardo Bazán que esta alcanza su más alto grado de calidad literaria al deshacerse “dalle scorie materialistiche” del naturalismo de Zola (Boselli y Vian, 1941: 276).

la narración de una Historia es no solamente la elección de un pasado, también es la elección de un futuro posible. Este fenómeno, común al trazado de toda historia y por la cual esta se vive *in fieri*, como actividad en tensión, es especialmente importante cuando se trata de hacer una historia literaria, cuya selección de datos se integra en una estructura más amplia, que contempla su futuro, su proyección sobre un devenir según el éxito que las obras han tenido en épocas sucesivas. Es más, podría decirse que el “sentido” de una historia literaria, el quicio que marca su oportunidad está en la capacidad que esa historia tenga de establecer un puente entre “lo que fue” (el registro de lo pasado) y lo “lo que será”, pues toda historia literaria, si realmente quiere serlo, tiene que trascender el modelo positivista del simple registro documental del pasado, para abrazar otro modelo, diríamos que predictivo, por el cual el dato se convierte en suceso, en acontecimiento, en una estructura narrativa de continuidad que se proyecta hacia el futuro, y puede por tanto actuar como lo que Claudio Guillén llama, sintetizando en una fórmula feliz toda esta teoría, “profecía desde el pasado” (Pozuelo, 2006: 107).

Al vincularse tan claramente con una ideología, la capacidad performativa de la *Storia* queda estrechamente ligada a la suerte de un movimiento político. Al perder este su hegemonía, se desmorona la realidad que el texto de Boselli y Vian construye narrativamente. Es en este sentido en el que podemos pensar la *Storia della letteratura spagnola* de Carlo Boselli y Cesco Vian como una *profecía errada*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁVILA MARTÍN, C. Y LINARES ALÉS, F. (2010). “Algunas nociones sociocríticas y la dimensión cultural de las palabras”. *Sociocriticism* XXV.1-2, 93-118.
- BELTRÁN, L. Y ESCRIG, J. A. (2005). *Teorías de la historia literaria*. Madrid: Arco / Libros.
- BIANCHI, C. (2017). “Semiótica e ideología: modelos, remociones y perspectivas”. *DeSignis* 26, 21-31.
- BIJUESCA BASTERRECHEA, K. J. (2022) “Últimas propuestas en historiografía literaria vasca: la historia posnacional”. En *Ensayos de historiografía literaria*, J. M. Pozuelo Yvancos, P. Ballart, M. X. Lama López, L. Otaegi Imaz (eds.), 507-543. Barcelona: Gredos.
- BLARZINO, A (2016). *El hispanismo italiano y la poesía española del primer tercio del siglo XX*. Tesis doctoral dirigida por M. A. García García, en la Universidad de Granada. Disponible en línea: <https://digibug.ugr.es/handle/10481/42418> [12/03/2023].
- BOSELLI, C. E VIAN, C. (1941). *Storia della letteratura spagnola*. Milán: Edizioni Le lingue estere.
- ____ (1943). *Storia della letteratura spagnola*. Milán: Edizioni Le lingue estere.
- BOTTI, A. (2000). “Apología del mirar desde lejos con algunas divagaciones alrededor del hispanismo”. *Historia Contemporánea* 20, 149-159.

- CABO, F. (2010). "The European horizon of Peninsular literary historiographical discourses". En *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula. Vol. I.*, F. Cabo, A. Abuín y C. Domínguez (coord.), 1-52. Amsterdam / Filadelfia: John Benjamins.
- CABO, F.; ABUÍN, A. Y DOMÍNGUEZ, C. (coords.) (2010). *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula. Vol. I.* Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.
- COMELLAS, M. (2021). "La 'Escuela propiamente española'. La polémica sobre el lenguaje poético y la idea de nación". *Dieciocho: Hispanic Enlightenment* 44.8, 247-280.
- DOMÍNGUEZ, C.; ABUÍN, A. Y SAPEGA, E. (coords.) (2016). *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula. Vol. II.* Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.
- CAPPELLETTI, L. (1882). *Letteratura spagnuola*. Milano: Edizioni Hoepli.
- CROS, E. (2003). *El sujeto cultural: sociocrítica y psicoanálisis*. Medellín: Universidad EAFIT.
- EAGLETON, T. (1997). *Ideología. Una introducción*. Barcelona: Paidós.
- ESCUDERO CHAUVEL, L. (2017). "El regreso de un concepto controvertido". *DeSignis* 26, 11-14.
- FINARDI, G. (1941). *Storia della Letteratura Spagnola*. Cisano Bergamasco: Pozzoni.
- FOUCAULT, M. (1979). *La arqueología del saber*. México: Siglo Veintiuno.
- FROW, J. (1986). *Marxism and Literary History*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- GARCÍA-RODRÍGUEZ, M. J. (2022). "Desafíos de la mirada historiográfica sobre la Guerra Civil". En *Ensayos de historiografía literaria*, J. M. Pozuelo Yvancos, P. Ballart, M. X. Lama López y L. Otaegi Imaz (eds.), 95-120. Barcelona: Gredos.
- GIES, D. T. (2004). "El reto imposible de la historia literaria: el caso Cambridge". En *Historia literaria / Historia de la literatura*, L. Romero Tobar (ed.), 273-284. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- GONZÁLEZ Y REYERO, I. (2013). "Emilio Pardo Bazán en la prensa italiana de principios del siglo XX". *La Tribuna: Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán* 9, 341-354.
- GUILLÉN, C. (1989). *Teorías de la Historia Literaria*. Madrid: Espasa Calpe.
- KOSELLECK, R. (2012). *Historias de conceptos. Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social*. Madrid: Trotta.
- LOURIDO, I. (2022). "La *Historia da literatura galega contemporánea* de Carvalho Calero en sus coordenadas sistémicas e historiográficas". En *Ensayos de historiografía literaria*, J. M. Pozuelo Yvancos, P. Ballart; M. X. Lama López y L. Otaegi Imaz (eds.), 339-374. Barcelona: Gredos.

- MACHEREY, P. (2014). *Pour une théorie de la production littéraire*. Lyon: ENS Éditions.
 Disponible en línea: <https://books.openedition.org/enseditions/628?lang=es> [28/12/2022].
- MAINER, J. C. (1992). “Historia e Historia Literaria”. En *Historie de la littérature espagnole contemporaine*, S. Salaün et C. Serrano (eds.), 25-34. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- MARTÍN EZPELETA, A. (2007). “El planteamiento teórico-metodológico en la *Historia de la Literatura española* de Ángel Valbuena Prat”. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 83, 307-334.
- ____ (2015). “El concepto de *nación* en la historiografía literaria española”. En *Literatura y nación. La emergencia de las literaturas nacionales*, L. Romero Tobar (ed.), 433-465. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- PÉREZ ISASI, S. (2009). *Identidad nacional e historia de la literatura española (1800-1939)*. Tesis doctoral dirigida por J. M. Pozuelo Yvancos y M. E. Artaza Álvarez, en la Universidad de Deusto. Disponible en línea: <https://dkh.deusto.es/en/community/thesis/search/tag/1800-1939> [02/01/2023]
- PÉREZ ISASI, S. Y FERNANDES, Â., eds. (2013). *Looking at Iberia. A Comparative European Perspective*. Oxford: Peter Lang.
- PÉREZ-BRIGNOLI, H. (2017). “Aculturación, transculturación, mestizaje: metáforas y espejos en la historiografía latinoamericana”. *Cuadernos de literatura* 41, 96-113.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (2000a). “Ángel Valbuena: la renovación de la historiografía literaria española”. *Monteagudo*, 5, 51-70.
- ____ (2000b). “Popular / culto, genuino / foráneo: canon y teatro nacional español”. *Theatralia* 3, 235-260.
- ____ (2006). “Canon e historiografía literaria”. *Iberoamericana* VI.22, 99-108.
- POZUELO YVANCOS, J. M. Y ARADRA, R. M. (2000). *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Cátedra.
- POZUELO YVANCOS, J. M.; BALLART, P.; LAMA LÓPEZ, M. X. Y OTAEGI IMAZ, L. (2022). *Ensayos de historiografía literaria*. Barcelona: Gredos.
- RIPA, V. (2019). “La aportación de Carlo Boselli a la revista *Le lingue estere*”. *Quaderni del CIRSIL* 12, 231-251.
- RODRÍGUEZ ALONSO, M. (2022). “El teatro de Valle-Inclán desde cuatro calas de la historiografía literaria: Hurtado y González Palencia, Valbuena, Ángel del Río y Max Aub”. En *Ensayos de historiografía literaria*, J. M. Pozuelo Yvancos, P. Ballart, M. X. Lama López y L. Otaegi Imaz (eds.), 95-120. Barcelona: Gredos.
- ROMERO TOBAR, L. (2004). “La historia literaria, toda problemas”. En *Historia literaria / Historia de la literatura*, L. Romero Tobar (ed.), 67-85. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- ____ (2016). “Historias de la literatura y educación literaria”. *Lenguaje y Textos* 43, 61-70.

- RUSO, V. (2013). *Le lingue estere: storia, linguistica e ideologia nell'Italia fascista*. Roma: Aracne.
- SANVISENTI, B (1907). *Manuale di letteratura spagnuola*. Milano: Edizioni Hoepli.
- VOLÓSHINOV, V. N. (2009 [1929]). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, T. Bubnova (trad.). Buenos Aires: Godot.
- WHITE, H. (1978). *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore, Londres: Johns Hopkins University Press.



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

Fecha de recepción: 19/01/2023

Fecha de aceptación: 12/04/2023

ADENDA

POESÍA Y TEATRO. ERATÓ Y CALÍOPE EN LA CASA DE MELPÓMENE Y TALÍA¹

POETRY AND THEATER. ERATO AND CALLIOPE
IN THE HOUSE OF MELPOMENE AND THALIA

Jerónimo LÓPEZ MOZO

Autor de teatro

Resumen: El teatro y la poesía siempre han ido de la mano y juntos seguirán durante largo tiempo, aunque el matrimonio verso y teatro se ha roto, a la vista de la escasa presencia de aquél en los textos dramáticos actuales. En este trabajo, que se une a lo expuesto en el trigésimo seminario internacional del SELITEN@T, se realiza un panorama sobre las relaciones del teatro con la poesía en el siglo XX y especialmente en el XXI.

Palabras clave: Teatro. Poesía. España. Siglo XX. Siglo XXI.

Abstract: Theater and poetry have always gone in hand and will continue together for a long time, although the marriage of verse and theater has broken down, in view of its scarce presence in current dramatic texts. In this work, which joins what exposed in the thirtieth international seminar of SELITEN@T, an overview of the relations between theater and poetry in the 20th and particularly the 21st centuries.

Keywords: Theater. Poetry. Spain. 20th Century. 21st Century.

Estoy convencido de que poesía y teatro siempre han ido de la mano y de que juntos seguirán durante largo tiempo. También de que el matrimonio entre verso y teatro se ha roto, a la vista de la escasa presencia de aquél en los textos dramáticos actuales. ¿En qué

¹ NOTA EDITORIAL: Esta iba a ser la conferencia inaugural del XX Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@t), que se celebró en la sede central de la UNED del 28 al 30 de septiembre de 2021 y cuyos resultados fueron publicados por Rocío Santiago Nogales y Mario de la Torre-Espinosa (eds.), *Teatro y poesía en los inicios del siglo XXI. En reconocimiento a la labor del profesor José Romera Castillo* (Madrid: Verbum, 2022). Por problemas de salud, la conferencia de Jerónimo López Mozo no pudo ser impartida, pero se publica ahora —cuando el autor se ha recuperado— en la revista *Signa*, que edita el SELITEN@T, a modo de adenda del número 33 (2024), después de las secciones monográficas y de la sección de artículos, porque siempre son interesantes las reflexiones que aportan los/as creadores/as al análisis de la literatura, las artes y otras manifestaciones culturales.

momento se consumó el divorcio? Sin duda en el siglo pasado, aunque no de forma brusca, sino a lo largo de un proceso que tiene su origen en la irrupción, en el XIX, del teatro realista naturalista. En primera instancia, el paraguas que evitó el desastre se lo proporcionó, en opinión de Francisco Ruiz Ramón, la nueva estética modernista, aunque su verdadera tabla de salvación se la proporcionaría el drama romántico en su vertiente de teatro histórico y, en menor medida, en la del de ambiente rural. Así, en las tres primeras décadas del siglo XX se estrenaron numerosas obras en verso. Del que más, de Eduardo Marquina, entre ellas *Las hijas del Cid* (1908), *Doña María la Brava* (1909), *En Flandes se ha puesto el sol* (1910), *Las flores de Aragón* (1915), *El pobrecito carpintero* (1924) y *La ermita, la fuente y el río* (1927). De Francisco Villaespesa, *El alcázar de las perlas* (1911), *Aben Humeya* (1913), *Era él* (1914), *Judith* (1915) y *La maja de Goya* (1917). De Enrique Torres Alarcón, *La tizona* (1915), en colaboración con Ramón de Godoy, y *Romance Caballeresco* (1933), amén de una *Fuenteovejuna* republicana. De Luis Fernández Ardavín, *El doncel romántico* (1922), *La vidriera milagrosa* (1924), *La hija de la Dolores* (1927) y *La dama del armiño* (1922). Y aún encontraría un hueco en esta lista de autores, Pedro Muñoz Seca, el padre del astracán, quien, en 1918, estrenó su parodia en verso *La venganza de don Mendo*.

Un tan reducido como importante grupo de escritores pertenecientes a la generación del 27 que unía su vocación teatral a su condición de poetas tomó el relevo para mantener viva la llama del teatro en verso. Lo hizo sin solución de continuidad. Ya en 1920, tuvo lugar el estreno de *El maleficio de la mariposa*, de García Lorca, y cuatro años después Rafael Alberti daría a conocer el guirigay lírico-bufo-bailable *La pájara pinta*. Luego, en el breve periodo transcurrido hasta su muerte en la Guerra Civil, fue significativa la aportación a la escena nacional de dramas del poeta granadino plagados de versos y canciones, entre ellos *Mariana Pineda* (1927), *El retablillo de don Cristóbal* (1930), *Así que pasen cinco años* (1931), *Bodas de sangre* (1933) y *Doña Rosita, la soltera* (1935). Alberti, por su parte, ofrecería en esos mismos años *La pájara pinta* (1925), *Santa Casilda* (1930) y *Fermín Galán* (1931) y ya en el exilio la tragedia de vaqueros y toros bravos *La Gallarda* (1945). Forman parte del catálogo las siguientes piezas de los hermanos Machado: *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel* (1926), *Juan de Mañara* (1927), *Las adelfas* (1928), *La Lola se va a los puertos* (1929), *La prima Fernanda* (1931) y *La duquesa de Benamejí* (1932). Y lo cierran el auto sacramental *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de los que eras* (1933), *El torero más valiente* (1934), *El labrador de más aire* (1937) y *El pastor de la muerte* (1937), de Miguel Hernández. Otro escritor, el prolífico Jose María Pemán, heredero de Marquina en su faceta de dramaturgo poeta y en los antípodas de los autores citados por su declarado catolicismo y su militancia política antirrepublicana, contribuyó al sostén del teatro en verso con obras como *El divino impaciente* (1933), *Cuando las Cortes de Cádiz* (1934), *Cisneros* (1834), *La Santa Virreina* (1939), *Por la Virgen capitana* (1940) y *Metternich* (1942).

El desenlace de la Guerra Civil y la llegada del franquismo trajo consigo profundos cambios en la escena española. Muertos García Loca, Antonio Machado y Miguel

Hernández y en el exilio un nutrido grupo de dramaturgos y poetas, la creación teatral quedó en manos, por una parte, de comediógrafos que con distinta fortuna y talento abastecieron las demandas del teatro comercial, entre cuyo interés no estaba el teatro en verso. Por otra, del grupo llamado realista, ninguno de sus miembros se adentró en el mundo de la poesía, excepto Alfonso Sastre y Buero Vallejo, que lo hicieron de forma ocasional. El primero, autor de media docena de poemarios, incluyó alguna balada en sus piezas dramáticas y Buero escribió en 1964 *Mito*, un libreto para una ópera. Las generaciones siguientes, es decir, la del Nuevo Teatro Español y la de la Transición, confirmaron el declive del teatro en verso. Raramente emplearon ese formato. Entre las excepciones, Alberto Miralles, que incluyó algún pasaje en verso en *Catarocolón. Versos de arte menor por un varón ilustre* (1968); Luis Riaza, quién hizo lo propio en piezas como *Representación de don Juan Tenorio a cargo del carro de las meretrices ambulantes* (1973), *El desván de los machos y el sótano de las hembras* (1974), *Antígona... ¡cerda!* (1983) y *Calcetines, máscaras, pelucas y paraguas* (1998), sobre la que señaló que se trataba de una antitragedia recosida con retazos de poetas muertos; José Luis Alonso de Santos, cuyas dos primeras obras, *¡Viva el Duque, nuestro dueño!* (1975) y *El combate de Don Carnal y Doña Cuaresma* (1977), reunían prosa y verso, a las que más adelante sumaría la escrita en verso *Besos para la bella durmiente* (1994), destinada a un público juvenil; y Miguel Romero Esteo, que escribió en verso las monumentales obras: *Tartessos* (1983), *Liturgia de Gerión, rey de reyes* (1985) y *Liturgia de Gárgoris, rey de reyes* (1986).

En esos años, otros autores sin adscripción teatral o de difícil ubicación en las corrientes reconocidas por los estudiosos, también hicieron puntuales aportaciones a lo que ya era un lento goteo de teatro en verso, aunque fueran pocas las que llegaron a los escenarios. Juan Antonio Castro, que se inició en la escritura teatral con el auto sacramental *Bodas del pan y del vino*, incluyó versos en varias de sus obras, entre ellas, *Tauromaquia* (1975) y *La espera* (1978); Juan Antonio Hormigón escribió en verso su primera obra, *Judith contra Holofernes* (1973), y volvió a él años después con *Esto es amor y los demás...* (1992); José Bergamín sembró de poesía buena parte de las piezas teatrales escritas a lo largo de su vida, algunas recogidas en *La risa en los huesos* (1973) y en *Teatro de vanguardia* (2004); Jaume Vidal Alcover escribió en lengua catalana *Oratori per un home sobre la terra* (1969); Agustín García Calvo, añadió a sus versiones de los clásicos griegos, piezas originales, como *Illius Persis* (1976), *Féniz o la manceba de su padre* (1976) e *Ismena* (1980); Margarita Borja dio a conocer *Helénica* (1996); Jesús Riosalido escribió el libreto para una ópera rock *Afrodita Jean*; y Antonio Gala crearía otro titulado *Cristóbal Colón* (1984). Cabe citar también a Salvador Espriu, de quien, fruto del trabajo dramático de Ricard Salvat, se estrenó, en 1965, bajo el título de *Ronda de mort a Sinera*, una selección de sus textos narrativos y poéticos. Finalmente, dos escritores ajenos al mundo de la escena, el poeta Gerardo Diego y el novelista Camilo José Cela, contribuirían al tema, el primero, con su única pieza teatral, titulada *El cerezo y la palmera* (1964), y, el segundo, con el oratorio poético *María Sabina* (1965).

La escasa presencia en los escenarios durante la segunda mitad del pasado siglo de piezas en verso escritas por autores contemporáneos se vio compensada, en parte, por las puestas en escena del teatro del Siglo de Oro y, en menor medida, de otras épocas, tarea en la que fue pionero José Tamayo al frente de su compañía Lope de Vega, creada en 1946. Otros directores que frecuentaron el repertorio clásico fueron Luis Escobar, Cayetano Luca de Tena, Modesto Higuera, José Luis Alonso Máñez, Manuel Criado del Val, César Oliva, José Estruch, Manuel Canseco, Francisco Portes, Fernando Urdiales y Ana Zamora. Al cabo, los clásicos encontraron el acomodo que, a diferencia de los festivales de teatro clásico de Almagro, Olmedo o Niebla, aseguraba su presencia regular en los escenarios. Se lo proporcionó la creación, en 1986, de la CNTC (Compañía Nacional de Teatro Clásico). En otro orden de cosas, la proliferación de recitales escenificados y de espectáculos concebidos a partir de versos de grandes poetas también contribuyó a que el panorama pareciera otro. Sirvan de ejemplo las giras realizadas durante la transición por Nuria Espert y Rafael Alberti con el espectáculo *Aire y canto de la poesía*, en el que declamaban y cantaban poemas del Arcipreste de Hita, del Marqués de Santillana, Jorge Manrique, Fray Luis de León, Lope de Vega, Góngora, Neruda, García Lorca, Antonio Machado, Miguel Hernández y del propio Alberti; o *5 Lorcas 5*, que incluía *El retablillo de don Cristóbal* y la escenificación de cuatro textos no teatrales de Lorca, entre ellos los poemas *Diálogo del amargo* y *Escena del teniente coronel de la Guardia Civil*.

En el tránsito del siglo XX al actual se produjeron algunos hechos importantes, aunque tuvieran escaso eco fuera del ámbito de los estudiosos y especialistas. Es el caso de la aportación al teatro en verso llevada a cabo por Romeo Esreo “*Tragedia de los orígenes*”, iniciado años antes por Miguel Romero Esteo con la ya citada *Tartessos* y las liturgias de Gerión y Gárgolis. *Nórax, rey de reyes* (2000), *Omalaka* (2000), *Habbis, rey de reyes* (2001), *Argantonios, rey de reyes* (2002), *Crisaor y la espada de oro* (s/f) y *El gran Perseo* (s/f) fueron las nuevas entregas, las cuales permanecen inéditas. En este conjunto de piezas, su autor reivindica la civilización tartésica como verdadero origen de la europea y, por ende, de la andaluza, en oposición a quienes la sitúan en Levante y en la cuenca mediterránea. Para la escritura de lo que denominó gran poema épico inventó, a partir del estudio de las inscripciones halladas en lápidas y otros restos arqueológicos, una lengua silábico-alfabética a veces ininteligible, pero dotada de una rara musicalidad, que plasmó en forma de versos libres. Tampoco Agustín García Calvo logró el reconocimiento del público, ni siquiera después de obtener el Premio Nacional de Literatura Dramática en 1999 con su drama histórico *Baraja del rey don Pedro*² y de que al año siguiente fuera llevado a la escena por José Luis Gómez. A esta compleja obra sobre Pedro I el Cruel, quién, en vísperas de su muerte, reflexiona sobre el hombre y su destino, compuesta en anapestos, trímetros yámbicos y otros versos de métrica griega, los cuales deben ser declamados a medio camino entre la palabra y el canto, como las

² Agustín García Calvo, *Baraja del rey don Pedro* (Zamora: Lucina, 1998).

melopeyas, siguieron *Pasión* (2006), *La rana y el alacrán* (2007), *El otro hombre* (2008), *Diosas cosas* (2008) y *Loco de amor* (2010)³. Ninguna fue representada en vida del autor y solo una llegó a los escenarios. Sucedió en 2019, siete años después de su muerte. Se trata de *Pasión*, farsa trágica rica en hexámetros castellanos que da cuenta del fatal destino de un hombre que aspira a convertirse en héroe nacional practicando el arte de trepar por la cucaña.

Más allá de estos singulares casos, el teatro en verso se mueve, en la actualidad, entre la excepción de alguna muestra de versificación clásica y el empleo de fórmulas que van desde el verso libre hasta la prosa fragmentada disfrazada de verso o impregnada de un buscado aliento poético. Ejemplo de empleo de métricas habituales en siglos pasados es *Páncreas* (2013), de Patxo Telleria, pieza que se sirve de un texto escrito en verso para presentar una historia protagonizada por individuos de nuestro tiempo. En efecto, definida por su autor como una tragicomedia de vida y muerte, el argumento gira en torno a un hombre que necesita un trasplante de páncreas, un amigo que, no queriendo envejecer, ha decidido suicidarse en un futuro cercano y otro amigo que le sugiere que lo haga de inmediato y done la preciada glándula al primero. Lo sorprendente es que los tres se expresan con métrica propia del Siglo de Oro, con versos cortos para las escenas de acción y largos para aquellas en las que los personajes desvelan sus pensamientos o reflexionan en voz alta, resultando un homenaje nada velado al *Arte nuevo de hacer comedias*⁴. No menos curioso es el hecho de que Telleria escribiera de forma simultánea la misma obra en euskera, por lo que no cabe hablar de traducción de una lengua a otra, sino de dos versiones distintas. Nicolas Barrero también recurrió al verso del XVII en *Henchidos de desconcierto* (2013) para poner en solfa con humor los males de nuestra sociedad, desde el rechazo a los inmigrantes hasta el maltrato femenino, pasando por la corrupción y la fiebre consumista. En 2019, el dramaturgo y poeta Álvaro Tato, miembro de Ron Lalá y con numerosos trabajos para la Compañía Nacional de Teatro Clásico, autor de *Cervantina* (2016) y coautor de *Siglo de Oro, siglo de ahora (folia)* (2012) alumbraría la obra en verso a la manera de Lope, titulada *Todas hieren y una mata*, comedia barroca de capa y espada sembrada de escenas de amor, celos y duelos en la que se reivindica la lucha de la mujer por sus derechos⁵. Por último, en *Juan Tenorio* (2018), Javier Sahuquillo hizo una recreación de diversos Don Juanes, cuyo protagonista es un famoso futbolista homosexual, depravado y libertino, salpicada de quintillas, romances, décimas y sextinas, amén de sendos sonetos tomados prestados de Calderón y Lope.

A partir de ahí, sin el corsé de las rimas y métricas que no dejan lugar a dudas del vínculo entre poesía y teatro, se hace presente la dificultad para determinar si existe relación entre teatro y poesía en algunas propuestas. No la hay en buena parte de las de Angélica Liddell. En numerosas entrevistas ha declarado su amor por la poesía, llegando a decir que eligió la palabra como forma de expresión porque le ofrecía el privilegio del

³ Todas las obras figuran en el catálogo de Editorial Lucina, fundada por Agustín García Calvo en 1978.

⁴ Patxo Telleria, *Páncreas* (Madrid: INAEM, 2016).

⁵ Álvaro Tato, *Todas hieren, una mata* (Madrid: Ediciones Antígona, 2019).

verso. Y en sus textos dramáticos son reconocibles los rasgos de los versos recogidos en sus poemarios. Así sucede, entre otras obras, en *Y cómo no se pudo...*, *Blancanieves* (2005), *El año de Ricardo* (2005), *Mi relación con la comida* (2005), *Perro muerto en tintorería. Los fuertes* (2007), y *¿Qué hare yo con esta espada?* (2018)⁶. Estudiosos de su teatro y parte de la crítica avalan ese contenido poético. Itziar Pascual afirmó que su escritura, poderosa y personal, posee un gran alcance poético; Javier Vallejo, que su teatro, descarnado y colérico, traduce poéticamente la incomodidad del hombre en la silla a la que se amolda; Alberto Piquero se preguntaba si pertenece al mismo linaje teatral que Valle Inclán o Calderón; el portugués Alberto Augusto Miranda la situó en el de los grandes poetas, desde Sófocles a Shakespeare y la comparó con Emily Dickinson y Alejandra Pizarnik; Ana Vidal encontró en su obra, de la que destacaba su carácter soez, burdo, obscuro y violento, una poesía de la realidad brutal, una poesía en su estado más latente e impúdico; y a propósito del estreno de *¿Qué hare yo con esta espada?*, el titular de un artículo rezaba “canibalismo, poesía y esperma”.

No siempre los autores aluden a la condición poética de sus textos, ni quienes los analizan son tan explícitos. No hay que olvidar, por otra parte, que en el teatro lo poético no siempre reside en la palabra escrita. También en cómo se dice o en la estética de la puesta en escena. Un espectáculo de mimo o un silencio pueden contener más sustancia poética que un poema. Por ello, la breve relación que sigue debe ser acogida con reservas. Tan posible es que alguno de los textos incluidos en ella esté de más, como que falten otros que reúnan las condiciones para ser tenidos en cuenta.

Lola Blasco, en su *Pieza paisaje en un prólogo y un acto* (2009), inspirada en el complejo de culpabilidad que motivó la reclusión del oficial de las fuerzas aéreas estadounidenses que pilotó uno de los aviones que participaron en el lanzamiento de la bomba atómica sobre Hiroshima, recurrió al rap como forma de expresión del coro, sugiriendo que sea acompañado de ritmos al más puro estilo hip-hop⁷. Recientemente, ha escrito el libreto de la ópera *Marie* (2021, una tragedia sobre la mujer actual concebida a partir del *Woyzeck*, de Georg Büchner, y de la ópera del mismo título de Alan Berg. Otra aportación interesante es la realizada por Zo Brinviller (María Burgos) con su obra *El deseo de ser infierno* (2010), en la que unos jóvenes delincuentes reclusos en una colonia penitenciaria situada en una ciudad francesa, a la que acaba de llegar, desde Estados Unidos, el legendario Buffalo Bill al frente de su circo, aspiran a ser como Billy el Niño⁸. En obras de temática migratoria de autoras como María Velasco (*Nómadas o amados*,

⁶ Angélica Liddell, *Y cómo no se pudo...* *Blancanieves* (En *Trilogía. Actos de resistencia contra la muerte*. Madrid: Artezblai, 2007); *El año de Ricardo* (En *Trilogía. Actos de resistencia contra la muerte*. Madrid: Artezblai, 2007); *Mi relación con la comida* (Madrid: SGAE, 2005), *Perro muerto en tintorería. Los fuertes* (Madrid: Caos Editorial, 2009) y *¿Qué hare yo con esta espada?* (Segovia: Ediciones La Uña Rota, 2016).

⁷ Lola Blasco, *Pieza paisaje en un prólogo y un acto* (Guadalajara: Patronato de Cultura, 2010).

⁸ Zo Brinviller, *El deseo de ser infierno* (Madrid: Centro de Documentación Teatral, 2011).

2010)⁹, Gracia Morales (*Estar / Llegar / Quedarse*, 2016)¹⁰ y Vanesa Sotelo (*Los mares de Caronte*, 2016)¹¹ encuentro también ejemplos de prosa fragmentada.

Tienen cabida en estas páginas aquellos espectáculos que son refundición de obras en verso de uno o varios autores, así como aquellos contruidos con poemas que, no habiendo sido concebidos por sus creadores para tener vida escénica, la han conocido gracias a dramaturgias realizadas por profesionales de la escena. Esa especie de cajón de sastre contiene tanto trabajos excelentes como de escaso valor, unas veces por su condición de oportunistas, pues se percibía en ellos que los nombres de los poetas eran más un reclamo que homenaje, otras porque, siendo bienintencionados, no encontraron, para su traslado al escenario, los intérpretes adecuados. Los que cito a continuación pertenecen al primer grupo. No es, por razones de espacio, una relación exhaustiva, sino una reducida muestra que, en su exposición, sigue el orden cronológico en el que la materia prima empleada entró a formar parte de nuestra literatura.

En 2004, Daniel Pérez dio a conocer *El cerco de Zamora según el Romancero*, asunto que Agustín García Calvo retomaría en 2014 en *El cerco de Zamora* partiendo de las mismas fuentes y de pasajes recogidos de las Crónicas¹². El primero insistiría en el mismo episodio en 2018 con *Zamora cercada a vista de gigantes, títeres y cabezudos*. Manuel Canseco bebió en el teatro medieval para armar *Querellas ante el dios amor* (2005). Buceando en *Comedia Calamita*, de Torres Naharro, *Querella ante el dios del Amor*, del comendador Juan Escrivá, *Farsa o quasi comedia*, de Lucas Fernández, *Representación sobre el poder del Amor*, de Juan del Encina, y en el anónimo *Diálogos entre el Amor, el Viejo y la Mujer*, extrajo materiales que, ordenados y puestos en boca de dos juglares, ofrecieron un fresco de los juegos amorosos de la época. A la manera de un juglar actual y con su peculiar estilo interpretativo, Rafael Álvarez “El Brujo”, añadió a su repertorio de monólogos uno dedicado a la vida y obra de San Juan de la Cruz, titulado *La luz oscura de la fe* (2013), en el que el fraile transitaba desde el momento en que, siendo niño, salvó la vida tras caer a un pozo hasta su encarcelamiento por su empeño en reformar la orden carmelita. Bajo el subtítulo *Breve tratado sobre las ovejas domésticas*, Anna María Ricart ofreció una versión contemporánea calificada de gamberra de *Fuenteovejuna* (2020), en la que, a los versos de Lope de Vega, añadió comentarios puestos en boca de los vecinos del pueblo cordobés inspirados en la *Crónica de las tres órdenes y caballerías de Santiago, Calatrava y Alcántara*, de Francisco de Rades, en la que, por cierto, también había bebido el dramaturgo. Años antes, en 2005, Ignacio García May había acometido la tarea de reducir notablemente la larga cadena de tercetos que compuso Cervantes para narrar, en su *Viaje del Parnaso*, la alegórica batalla que le enfrentó, junto a los mejores poetas, a los que a su juicio no eran acreedores de ser tomados en consideración. Tras ello, transformó el material seleccionado en texto susceptible de ser representado. Arropado

⁹ María Velasco, *Nómadas no amados* (Madrid: *Primer Acto*, 2010).

¹⁰ Gracia Morales, *Estar / Llegar / Quedarse* (en *Los mares de Caronte*. Madrid: Fundamentos, 2016).

¹¹ Vanesa Sotelo, *Los mares de Caronte* (en *Los mares de Caronte*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2016).

¹² Agustín García Calvo, *El cerco de Zamora* (Zamora: Lucina, 2014).

por una puesta en escena imaginativa en la que intervenían actores y marionetas, el viaje al Parnaso en una nave pilotada por Mercurio derivó en fantástica aventura teatral¹³. A partir de una idea de la coreógrafa Rafaela Carrasco y del trabajo dramático de Álvaro Tato vio la luz *Nacida sombra* (2017), un homenaje del baile flamenco a Teresa de Jesús, sor Juana Inés de la Cruz, la novelista María de Zayas y la actriz María Calderón. Sus pensamientos, recogidos de poemas y escritos en prosa de las cuatro, se fundían con el baile y cante flamencos y con ráfagas de música barroca, como la folía, la chacona y el villancico para elaborar un relato sobre la soledad, los enredos del amor y las ansias de libertad. Inspirado en el juego de palabras denominado *Cadáver exquisito*¹⁴ surgió el texto de *Calderón Cadáver* (2015), en el que, tomando como punto de partida una escena de *La vida es sueño*, ocho autores (Carolina África, Blanca Doménech, Zo Brinviyer, Javier Vicedo, Emiliano Pastor, Víctor Iriarte, Antonio Rojano y Mar Gómez González) fueron añadiendo sucesivamente las suyas, dando lugar a un rompecabezas teatral que, a falta de argumento, recogía las reflexiones de los creadores sobre asuntos como el poder y la soledad.

El romanticismo tiene una discreta presencia en este tipo de espectáculos. En el pasado la garantizaban Zorrilla y su *Tenorio*, ya que era sagrada la cita anual del público con tan emblemática obra en torno al Día de Difuntos. En paralelo, se representaban parodias de la misma, las cuales estaban entre lo chusco y el disparate. No han cesado las primeras, aunque han dejado de ser de obligado cumplimiento. En cambio, las segundas han pasado a ser historia. No han bastado para suplir el vacío existente en torno al dramaturgo vallisoletano la teatralización de su poema *Margarita la tornera*, llevada a cabo por Daniel Pérez en 2007, ni el espectáculo de Carlos Jiménez y Daniel Migueláñez que, bajo el título *Noche de difuntos* (2020), recuperaba la figura del poeta y la de diversos vates coetáneos, viniendo a resultar un homenaje al movimiento literario del que formaban parte. Ambos autores presentaban a Caronte conduciendo a Zorrilla al reino de la Muerte, en el que se encontraba con algunos de sus colegas, lo que les daba pie a reunir fragmentos de poesías y textos en prosa del Duque de Rivas (*Don Álvaro o la fuerza del sino*), José de Espronceda (*El estudiante de Salamanca*), Mariano José de Larra (*El día de difuntos*), Gustavo Adolfo Bécquer (*El Miserere*) y del propio José Zorrilla (*Don Juan Tenorio*)¹⁵. De muy distinta factura era otra obra, está de Albert Boadella, titulada

¹³ Miguel de Cervantes / Ignacio Garcia May, *Viaje del Parnaso* (Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 2006).

¹⁴ *Cadáver exquisito* se refiere a la forma de escritura practicada a mediados de los años veinte del pasado siglo por algunos escritores surrealistas en la que cada uno de los participantes escribía su texto a partir de las últimas líneas del que le había precedido.

¹⁵ Carlos Jiménez y Daniel Migueláñez, como responsables de la empresa Arte Facto, ofrecieron en torno a 2013, en colaboración con el Teatro Fernán Gómez, de Madrid, el ciclo “Los martes milagro, poesía en escena”, cuya finalidad era promocionar la poesía desde el escenario. No se trataba de ofrecer recitales, sino de acercarse a lo que se entiende como una representación teatral con el auxilio de la música y de recursos audiovisuales. El censo de poetas seleccionados fue amplio. Entre ellos figuraron: Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz (*Mística y poder*), Sor Juana Inés de la Cruz (*La esclava del Señor*), Lope de Vega (*Ceniza de Fénix*), Félix María Samaniego (*El jardín de Venus*), Antonio Machado (*También la verdad se*

Ensayando Don Juan (2014). En ella presentaba a una joven directora que, en el trance de llevar *El Tenorio* a escena, no podía evitar la idea de que don Juan es el vivo retrato del violador que todo hombre lleva dentro.

Versos de Antonio Machado extraídos de *Campos de Castilla* entremezclados con textos que relatan el viaje del poeta a la Laguna Negra y el conocimiento que tuvo, por boca de un campesino, de un crimen acaecido en aquellos parajes sorianos, fueron los materiales literarios de que se sirvieron Abel Vitón y Jeannine Mestre para poner en pie el monólogo *Las tierras de Alvargonzález* (2009), que, según ellos mismos, era, más que teatro, “poema y leyenda”. De parecida factura era otro monólogo titulado *Como hace 3000 años* (2019), en el que, con acompañamiento de guitarra, Héctor Alterio, responsable de la dramaturgia, no recitaba, sino que interpretaba, poemas de León Felipe. Cuatro años antes, José Gabriel López Antuñano había hecho una dramatización sobre la obra poética de este mismo escritor. Bautizada como *Lágrimas sobre el viento* daba cuenta del itinerario recorrido desde su niñez en el pueblo zamorano de Tábara hasta sus años finales en el exilio mexicano¹⁶. A partir de sesenta y dos poemas de los menos conocidos de Rafael Alberti, Ernesto Caballero puso en pie *He visto dos veces el cometa Halley* (2003), un recorrido por los escenarios en los que transcurrió la vida del poeta y por los acontecimientos de los que fue testigo y, con frecuencia, actor¹⁷. Casi simultáneamente, en *Sonámbulo* (2004), Juan Mayorga imaginó al poeta en un momento de la escritura de *Sobre los ángeles*, en el que, vencido por el sueño, comparecen ante él diversas personas que le animan y señalan el camino a seguir. Nunca había merecido Juan Ramón Jiménez la atención del mundo del teatro hasta que, en 2009, José Luis Gómez puso voz al *Diario de un poeta recién casado*, en el que el relato íntimo en prosa y verso del viaje que llevó al poeta a Nueva York para contraer matrimonio con Zenobia y el de su regreso a España devino, en palabras del actor, en breve guía de amor por tierra, mar y cielo.

Pero de esa generación, el escritor más frecuentado para este tipo de trabajos es, sin duda, García Lorca. Por dos veces en las postrimerías del siglo pasado Lluís Pascual y Nuria Espert habían llevado a la escena su poesía. Fue con *Haciendo Lorca* y *La oscura raíz*. Casi dos décadas después, lo hicieron de nuevo con *Romancero gitano* (2018), en la que la actriz recorría buena parte del poemario, al tiempo que prestaba su voz a los pensamientos del poeta y desvelaba los suyos sobre su declarada admiración por el granadino y su obra. En torno a otro poemario, *Poeta en Nueva York*, gira *Esta noche Federico García Lorca, un poeta en NY* (2021), pieza en la que su autor, Pablo Corral Gómez, presentaba a Lorca ensayando en su casa la charla que solía dar como

inventa), García Lorca (*Si el silencio dijera... y Amor oscuro*), León Felipe (*9000 Km.*), Vicente Aleixandre (*Sombra del paraíso*), Luis Cernuda (*El diván de la memoria escondida*), Ángel González (*Palabra sobre palabra*), Luis Alberto de Cuenca (*Amor Fou*) y José Manuel Lucía Megías (*Voces en el silencio*).

¹⁶ José Gabriel López Antuñano, *Lágrimas sobre el viento* (*Nueva Revista de Política, Cultura y Arte* —UNIR— n.º 155, 2015).

¹⁷ El título alude a las dos únicas veces en que a lo largo de la vida de Alberti dicho cometa fue visible desde la tierra. Sucedió en 1910 y 1986.

introducción a los recitales públicos que ofrecía de aquellos versos nacidos en tierras americanas. De difícil clasificación es el espectáculo *Diálogo del Amargo* (2020), una dramaturgia de Manuel Tirado y Francisco Suárez en la que las muertes del Amargo y la de García Lorca, su creador, se funden y confunden para evocar, con desgarrado canto jondo, las de otros muchos que, perseguidos por sombras oscuras y fanáticas e indefensos ante su fuerza bruta, acabaron abandonados en fosas o tirados en las cunetas. El buceo por la correspondencia y la poesía de Lorca sirvieron a Irma Correa y Nando López para crear *Federico hacia Lorca* (2019), reconstrucción con afán didáctico siguiendo la técnica del *flashback* del viaje retrospectivo del poeta consagrado desde su cita con el pelotón de fusilamiento que truncó su vida hasta el mozalbete aspirante a poeta.

Más escasas han sido las aproximaciones a la obra de poetas contemporáneos. A la de Luis Cernuda, muerto casi cuatro décadas antes, lo hicieron en 2002 Carlos Aladro y Azucena López Cobo, quienes, en *Memoria de un olvido*, siguiendo el hilo de sus escritos, trazaron el retrato íntimo de quien, discreto y solitario, se confesó a través de sus versos. La actriz Ester Bellver, por su parte, que había sido alumna de ritmo y prosodia de Agustín García Calvo, respondiendo a su repetido ruego de que, si podía, hiciera algo por promocionar su obra, representó en 2012, diez días antes de la muerte del escritor, un monólogo titulado *Todas a la una*, el cual reunía fragmentos de sus textos narrativos, dramáticos y poéticos¹⁸. *Que trata de España*, libro de poemas de Blas de Otero¹⁹, fue el título elegido para un espectáculo calificado de fantasía poética concebido por el crítico y poeta Javier Villán, que fue estrenado en 2013. El objetivo era ofrecer una visión histórica y sentimental de España, en la que el flamenco jugaba un papel esencial. En coherencia con su idea, la selección de poemas incluía, además del conocido *Miré los muros de la patria mía*, de Quevedo, los titulados *Si mi voz muriera en tierra* (Rafael Alberti), *¿Dónde estás España?* (Max Aub), *Canto rabioso de amor a España* (Ángela Figuera Aymerich), *Elegía española* (Luis Cernuda), *La sangre de mi espíritu es mi lengua* (Miguel de Unamuno), *Yo, Gulliver Ferreiro, buen gallego* (Celso Emilio Ferreiro), *Oda a España* (Joan Maragall), *Defenderé la casa de mi padre* (Gabriel Aresti), *Aquí nació mi vida a la esperanza* (José Bergamín), *Pero ya no queremos llorar más* (Salvador Espriu), *Este es el tiempo de tender la mano* (Blas de Otero), *Fluir de España* (Leopoldo Panero), *El mañana efímero* (Antonio Machado), *Llamo al toro de España* (Miguel Hernández) y *España en marcha* (Gabriel Celaya). Dos años más tarde, Villán ofrecería, con ligeras variantes, una nueva versión de este trabajo titulada *Hablando de España*.

¹⁸ En los alrededores del teatro cabe situar algunas iniciativas culturales orientadas a poner voz a la palabra escrita. En 2014, con motivo del tercer centenario de su fundación, la Real Academia Española, en colaboración con el CDN, CNTC, Teatro Español y La Abadía, desarrolló el proyecto *Cómicos de la lengua*, consistente en la lectura a cargo de señalados actores de fragmentos de la mejor literatura española. Vinculadas con la poesía y con poetas fueron las sesiones *Cantar de Mio Cid*, *Libro del buen amor*, *Escrito por Teresa de Ávila*, *La vida es sueño* y *Duelo de plumas: Góngora-Quevedo*.

¹⁹ Escrito en 1964, siendo *Ardua patria* su título original, en España fue publicada ese mismo año con numerosos cortes impuestos por la censura y simultáneamente en Francia, en Ruedo Ibérico, en su versión íntegra.

Como he recordado más arriba, la recuperación de nuestro teatro clásico recibió un impulso definitivo con la creación de la CNTC a finales del siglo pasado. La buena acogida por parte del público contribuyó a que creciera y se consolidara su presencia en la cartelera teatral. Que sucediera así se debe tanto a la calidad de los montajes como a que, por lo general, se ofrecía una lectura contemporánea de sus contenidos. Tarea, esta última, que exige una revisión de los textos que vaya más allá de la habitual de sustituir palabras en desuso por otras actuales o de suprimir escenas o diálogos para reducir la duración de las representaciones. En esa labor de adaptador hemos encontrado a los autores y en menor medida a otros profesionales de la escena y a los estudiosos, terreno abonado para ampliar nuestra actividad creativa. Lo normal es que en los programas de mano y en las fichas técnicas de cada espectáculo, al nombre del autor de la obra siga el del responsable de la versión o adaptación y, en su caso, de la dramaturgia. De este modo se reconoce que lo que se ofrece al espectador es una recreación del texto original, el cual, a veces, es tan libre que desprende el aroma de una obra nueva. Es algo que podemos constatar en los casos de los textos que se representan con cierta frecuencia en puestas en escena distintas. Así sucede con el *Tenorio* de Zorrilla, del que en el breve periodo comprendido entre 2000 y 2003 conocimos versiones firmadas por Enrique Llovet, Yolanda Pallín, Alfonso Zurro, Maurizio Scaparro y Ángel Fernández Montesinos. Más adelante y más espaciados llegarían algunas más, entre las que destacaron la de Blanca Portillo y Juan Mayorga, en 2015, y las de Álvaro Tato de 2018 y 2019 ofrecidas en el marco de la cita anual *Don Juan en Alcalá*. De otra obra muy representada, *La vida es sueño*, de Calderón, hay versiones de Calixto Bieito (2000), Gabriel Garbisu (2006), Juan Mayorga (2012 y 2019), Carles Alfaro y Eva Alarte (2017) y Alfonso Plou (2018). Lo mismo sucede con *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega, y con *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina. De la primera obra hay adaptaciones de Daniel Pérez y José Pascual (2004), Lluís Pascual a partir de la edición de Francisco Rico (2014), Eduardo Galán (2013) y Eduardo Vasco (2018) y, de la segunda, de José Hierro (2003), Darío Facal (2015) y Borja Ortiz de Gondra (2018)²⁰.

Lejos de mí la intención de ofrecer un censo de las versiones de obras clásicas representadas en lo que llevamos de siglo, ya que superan el centenar. Sin embargo, para cerrar estas páginas, puede tener algún interés citar los nombres de aquellos dramaturgos que con mayor frecuencia han compaginado la escritura de textos propios con la revisión de otros pertenecientes al repertorio clásico y los de aquellos directores que ocasionalmente han asumido esa función literaria. De los autores, destacan Yolanda Pallín y Álvaro Tato. Ambos han añadido a sus respectivas versiones del *Tenorio*, ella, las de *Amar después de la muerte o El tuzaní de la Alpujarra* (2005), *El curioso impertinente* (2007), *La noche de San Juan* (2009), *La villana de Getafe* (2016), *Entre*

²⁰ No siempre resulta sencillo acceder a las distintas versiones de las piezas clásicas, pues muchas permanecen inéditas. La excepción se da con las representadas por la CNTC, ya que la mayoría son publicadas junto a diversos materiales relativos a la puesta en escena en la colección *Textos de Teatro Clásico* editada por el INAEM-Ministerio de Cultura.

bobos anda el juego (2019) y *El vergonzoso en palacio* (2020) y, Álvaro Tato, las de *El alcalde Zalamea* (2015), *El perro del hortelano* (2016), *La dama duende* (2017) y *El castigo sin venganza* (2018)²¹. En cuanto a los directores, cabe citar de nuevo a Daniel Pérez y Eduardo Vasco, así como a Rafael Pérez Sierra y Ana Zamora. El primero es autor, además de la versión de *El caballero de Olmedo*, de las de *Las almenas de Toro* (2005), *Tragicomedia de don Duardos* (2005), *El mágico prodigioso* (2006), *El galán fantasma* (2009), *La noche toledana* (2013) y *Las mocedades del Cid* (205). Eduardo Vasco lo es de las de no pocas de las que él mismo ha llevado a la escena, entre ellas *El castigo sin venganza* (2005), *Don Gil de las calzas verdes* (2006), *Las bizarrías de Belisa* (2007), *La estrella de Sevilla* (2009), *El alcalde de Zalamea* (2010) y *El perro del hortelano* (2011). De Rafael Pérez Sierra son las de *El castigo sin venganza* (2004), *El lindo don Diego* (2006) y *El pintor de su deshonra* (2008). Ana Zamora, por su parte, al frente de la compañía Nao d'Amores, ha contribuido de forma decisiva a la recuperación del teatro medieval y renacentista con puestas en escena concebidas a partir de una rigurosa investigación y que cuentan con la incorporación de títeres y música antigua. A lo largo de estos años ha ofrecido *Comedia llamada Metamofosea* (2001), de Joaquín Romero de Cepeda; *Auto de la Sibila Casandra* (2003), de Gil Vicente; *Auto de los cuatro tiempos* (2004), del mismo autor; *Tragicomedia de don Duardos* (2006), de Gil Vicente; *Misterio del Cristo de los Gascones* (2007); *Auto de los Reyes Magos* (2008); *Dança de la Muerte* (2010); *Farsas y églogas* (2012), de Lucas Fernández; *Triunfo del amor* (2016), sobre textos de Juan del Enzina; *Comedia Aquilana* (2018), de Bartolomé Torres Naharro; y *Nise, la tragedia de Inés de Castro* (2019), de Jerónimo Bermúdez²².

²¹ Algunos de estos autores han hecho versiones de obras que no he citado. Así sucede con Juan Mayorga, responsable de *La dama boba* (2002) y Alfonso Zorro, de la de *La estrella de Sevilla* (2015). Otros escritores que, sin prodigarse, también han realizado versiones de nuestros clásicos son: Bernardo Sánchez (*La celosa de sí misma*, 2003); Luis Landero (*La serrana de la Vera*, 2004); Ernesto Caballero (*Sainetes de don Ramón de la Cruz*, 2006; *Morir pensando matar*, 2007; *En la vida todo es verdad y todo es mentira*, 2012); Laila Ripoll (*Del rey abajo ninguno*, 2007; *La cortesía de España* 2014)); Domingo Miras (*No hay burlas con el amor*, 2008); Luis Alberto de Cuenca (*Numancia*, 2008); Antonio Arnel (*La ventana Rojas. Antología de comedias de Rojas Zorrilla*, 2008); Luis García-Araus (*Entremeses barrocos*, 2011); Ignacio García May (*La verdad sospechosa*, 2013); Jerónimo López Mozo (*Pedro de Urdemalas*, 2017); Alberto Conejero (*Fuenteovejuna*, 2017); Alfredo Sanzol (*La dama boba*, 2017); Antonio Álamo (*Fuenteovejuna*, 2017); Alberto Álvarez (*Don Gil de las calzas verdes*, 2017 y *El amor médico*, 2020); Benjamín Prado (*La hija del aire*, 2019); Carolina África (*El desdén con el desdén*, 2019); Julio Escalada (*La señora y la criada*, 2020); Lluïsa Cunillé (*La comedia de las maravillas*, 2020). No han faltado las aportaciones de investigadores y docentes: José María Díez Borque versionó *Peribáñez o el comendador de Ocaña* (2003); Bernardo Sánchez, *Un bobo hace ciento* (2011) y, José Gabriel López Antuñano, *Reinar después de morir* (2020). Otros participaron como coautores de las versiones. Fernando Doménech lo fue de *El arrogante español* (2006) y *Morir pensando matar* (2007); Alicia Mariño de *Numancia* (2008) y Alejandro García Reidy de *Mujeres y criados* (2015) con Rodrigo Arribas y Jesús Fuente.

²² Otros directores que han llevado a cabo versiones de obras clásicas son: Fernando Urdiales (*El mayor hechizo, amor*, 2000 y *Don Gil de las calzas verdes*, 2003); Amaya Curieses (*El condenado por desconfiado*, 2001 y *La mujer por la fuerza*, a partir de la adaptación de José María Ruano de la Haza, 2013); Manuel Canseco (*El escondido y la tapada*, 2002); Emilio del Valle (*Abre el ojo*, 2003); Miguel del Arco (*El astrólogo fingido*, 2005); Guillermo Heras (*El arrogante español*, 2006); Juan Dolores González Caballero (*Las gracias mohosas*, 2011); Ernesto Arias (*El castigo sin venganza*, 2011); Liuba Cid (*Celos y*

OBRAS EN VERSO DE AUTORES ESPAÑOLES (SIGLO XXI)

Argantonios, rey de reyes. Miguel Romero Esteo.
Baraja del rey don Pedro. Agustín García Calvo.
Crisaor y la espada de oro. Miguel Romero Esteo.
Diosas cosas. Agustín García Calvo.
El año de Ricardo. Angélica Liddell.
El deseo de ser infierno. Zo Brinviller.
El gran Perseo. Miguel Romero Esteo.
El otro hombre. Agustín García Calvo.
Estar / Llegar / Quedarse. Gracia Morales.
Habbis, rey de reyes. Miguel Romero Esteo.
Henchidos de desconcierto. Nicolás Barrero.
Juan Tenorio. Javier Sahuquillo.
La rana y el alacrán. Agustín García Calvo.
Loco de amor. Agustín García Calvo.
Marie. Lola Blasco.
Los mares de Caronte. Vanesa Sotelo.
Mi relación con la comida. Angélica Liddell.
Nómadas no amados. María Velasco.
Nórax, rey de reyes. Miguel Romero Esteo.
Omalaka. Miguel Romero Esteo.
Páncreas. Patxo Telleria.
Perro muerto en tintorería. Los fuertes. Angélica Liddell.
Pieza paisaje en un prólogo y un acto. Lola Blasco.
¿Qué hare yo con esta espada? Angélica Liddell.
Todas hieren y una mata. Álvaro Tato.
Y cómo no se pudo... Blancanieves. Angélica Liddell.

REFUNDICIONES Y DRAMATURGIAS SOBRE POEMAS

Calderón Cadáver. Carolina África, Blanca Doménech, Zo Brinvier, Javier Vicedo, Emiliano Pastor, Víctor Iriarte, Antonio Rojano y Mar Gómez González / Calderón de la Barca.
Como hace 3000 años. Héctor Alterio / León Felipe.

agravios, 2013); Carlos Saura (*El gran teatro del mundo*, 2013); Carme Portacelli y Marc Rosich (*Las dos bandoleras*, 2014); José Luis Esteban (*Arte de las putas*, 2015); Eva del Palacio (*El lindo don Diego*, 2019); Xavier Albertí (*El gran teatro del mundo*, 2019) e Ignasi Vidal (*No hay burlas con el amor*, 2020). Si bien Jorge Lavelli no es español, debe tomarse en consideración su versión de la segunda parte de *La hija del aire* (2005). Aunque menos frecuente, también hay actores que han adaptado textos de cuyos repartos han formado parte, como Joaquín Hinojosa (*El lindo don Diego*, 2012) y Gabriel Garbisú (*El astrólogo fingido*, 2005).

- Diálogo del Amargo.* Manuel Tirado y Francisco Suárez / Federico García Lorca.
Diario de un poeta recién casado. José Luis Gómez / Juan Ramón Jiménez.
El cerco de Zamora. Agustín García Calvo / El Romancero.
El cerco de Zamora según el Romancero. Daniel Pérez / El Romancero.
Ensayando Don Juan. Albert Boadella / José Zorrilla.
Esta noche Federico García Lorca, un poeta en NY. Pablo Corral Gómez / Federico García Lorca.
Federico hacia Lorca. Irma Correa y Nando López / Federico García Lorca.
Fuenteovejuna. Breve tratado sobre las ovejas domésticas. Anna María Ricart / Lope de Vega.
He visto dos veces el cometa Halley. Ernesto Caballero / Rafael Alberti.
La luz oscura de la fe. Rafael Álvarez “El Brujo” / San Juan de la Cruz.
Lágrimas sobre el viento. José Gabriel López Antuñano / León Felipe.
Las tierras de Alvargonzález. Abel Vitón y Jeannine Mestre / Antonio Machado.
Margarita la tornera. Daniel Pérez / José Zorrilla.
Memoria de un olvido. Carlos Aladro y Azucena López Cobo / Luis Cernuda.
Nacida sombra. Rafaela Carrasco y Álvaro Tato / Teresa de Jesús, sor Juana Inés de la Cruz, María de Zayas y María Calderón.
Noche de difuntos. Carlos Jiménez y Daniel Migueláñez / Zorrilla, Duque de Rivas, Larra, Bécquer y Espronceda.
Que trata de España. Javier Villán / Francisco de Quevedo, Rafael Alberti, Max Aub, Ángela Figuera Aymerich, Luis Cernuda, Miguel de Unamuno, Celso Emilio Ferreiro, Joan Maragall, Gabriel Aresti, José Bergamín, Salvador Espriu, Blas de Otero, Leopoldo Panero, Antonio Machado, Miguel Hernández y Gabriel Celaya.
Querellas ante el dios amor. Manuel Canseco / Torres Naharro, Juan Escrivá, Lucas Fernández y Juan del Encina.
Romancero gitano. Lluís Pascual y Nuria Espert / García Lorca.
Sonámbulo. Juan Mayorga / Rafael Alberti.
Todas a la una. Ester Bellver / Agustín García Calvo.
Viaje del Parnaso. Ignacio García May / Miguel de Cervantes.
Zamora cercada a vista de gigantes, títeres y cabezudos. Daniel Pérez / El Romancero.



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

RESEÑAS

LO INSÓLITO EN LA NARRATIVA DE JUAN JACINTO MUÑOZ RENGEL. ENTRE MONSTRUOS Y ENSOÑACIONES

Ana ABELLO VERANO

Madrid: Visor Libros, 2022, 280 pp.
ISBN: 9788498952636

La poética rengeliana, plagada de motivos no miméticos que ilustran la problemática de la identidad, cuestionan el porqué de la existencia humana y verbalizan las inquietudes del Yo en torno a la soledad, la corporalidad, entre otras cuestiones, sobresale como una de las más destacadas en el panorama fantástico actual. Ana Abello Verano, consciente de la ambiciosa escritura del autor, analiza minuciosamente en su estudio *Lo insólito en la narrativa de Juan Jacinto Muñoz Rengel* la singularidad de su obra, caracterizada por la convergencia entre literatura y filosofía; hecho que señala al lector como agente activo en la continua reflexión de sus tramas, y recuerda, a su vez, la inherente relación entre vida y ficción. La hibridez que revelan sus obras supone una novedosa ruptura con los moldes genéricos establecidos; lo que dota a la operística de Juan Jacinto Muñoz Rengel de verdadera originalidad y significación.

En primer lugar, el estudio de Abello Verano se inicia con una sucinta revisión de la producción ficcional y teórica del autor. En el ámbito narrativo, un total de seis obras son las compuestas por el malagueño: dos libros de cuentos —*88 Mill Lane* (2005) y *De mecánica y alquimia* (2009)—, un volumen de microrrelatos —*El libro de los pequeños milagros* (2013)— y tres novelas —*El asesino hipocondríaco* (2012), *El sueño del otro* (2013) y *El gran imaginador o la fabulosa historia del viajero de los cien nombres* (2016)—. En ellas, tal y como afirma la investigadora, el autor plasma sus preocupaciones ante el valor del tiempo, de la identidad, etc., haciendo uso de diversos recursos —el humor, el suspense, entre otros—, que hacen de su escritura una de las más singulares del nuevo milenio, tal y como se corroborará. No ha de pasar desapercibida su faceta como editor y crítico, al haber llevado a cabo diversas recopilaciones de ficción breve —*Ficción Sur* (2008), *Perturbaciones* (2009), *La realidad quebradiza* (2012)— y ensayos que dialogan con los misterios objeto de interés de su poética. A ello se suman sus teorizaciones al respecto de la modalidad de lo fantástico, que encaminan al propio autor a ofrecer una clasificación de las obras no miméticas posmodernas, para la cual distingue dos grandes líneas temáticas según estas refieran la concepción del mundo o de la identidad, respectivamente.

Dicha propuesta taxonómica no impide, sin embargo, detectar la dificultad de clasificación que suponen sus obras. De ello da cuenta Abello Verano en el segundo apartado del presente estudio, en el que examina el juego de estructuras al que Muñoz Rengel somete sus volúmenes, que han pasado a ser definidos por la crítica como *intergénero*. Su gusto por lo arquitectónico, su afán por la experimentación y la continua búsqueda del aspecto lúdico en el hábito lector conducen a la mixtura de diversas disposiciones textuales y de voces narrativas empleadas. Esta interesante amalgama se traslada también a los géneros literarios. El predominio de la estética de lo fantástico no impide, así, la combinación de dicha modalidad con el terror, lo absurdo, la ficción policíaca, el horror y lo futurista.

Numerosos son los recursos intertextuales y los homenajes literarios localizados en su poética. Abello Verano detalla cada una de estas redes trazadas y lo que ello supone: la exploración de nuevas vías expresivas que conducen a la renovación de la estética de lo insólito. En esta línea, la investigadora destaca los rasgos de culturalismo, señalando los componentes pictóricos, musicales, históricos y filosóficos que nutren su obra. La influencia de estas artes, en primer lugar, le permite recrear universos y seres generadores de una atmósfera desde la que profundizar en lo que acontece. Para confeccionar la urdimbre señalada, la investigadora advierte en el autor un arduo proceso de documentación bibliográfica, que le lleva a cumplir con el principio de la verosimilitud. No resulta extraño, por lo tanto, encontrar en los personajes, los lugares y los tiempos de la ficción un referente en la realidad. Por su parte, la filosofía persiste en su operística en la continua formulación de preguntas sobre la existencia del individuo, del ser, de la conciencia, de la evolución de nuestro mundo, así como de las certezas que lo constituyen. Lejos de considerar su obra ficcional como fundamento teórico-filosófico, su narrativa invita al lector a repensar la autenticidad de lo cotidiano.

Tal y como puede advertirse, la obra de Muñoz Rengel debe entenderse como un complejo entramado cuyos múltiples engranajes se encuentran conectados entre sí. En esta línea, Abello Verano reserva un apartado dedicado a las redes intratextuales para esclarecer dicha cuestión. Así, las imágenes que han de destacarse al respecto son la figura del psicólogo, la araña, el motivo de la esfera (en íntima relación con el ojo que alude a las paradojas espaciales y la pérdida de referencias), el suicidio y los ejes que ahondan en el motivo del sueño, así como en la significación de los espejos y los seres imposibles.

En el tercer apartado del estudio, se examinan los motivos fantásticos que Muñoz Rengel utiliza en su obra. El autor se sirve de aquellos que bien pudieran albergar cierta dimensión filosófica para examinar con verdadera determinación sus propias preocupaciones ante el porqué de la existencia, de la problemática del Yo, e indagar en las teorías del universo. Lo onírico, el doble, las anomalías en el espacio y en el tiempo, la metaficción y el monstruo se circunscriben, así, como los motivos que el autor emplea en su poética. En primera instancia, los juegos oníricos en su inseparable relación con el psicoanálisis perviven junto al motivo del doble. Ambos conducen al planteamiento de la unicidad del Yo y de sus posibles escisiones, que se visibilizan a través de las

deformaciones a las que se somete el individuo en el plano de lo onírico. Estas recalcan la duda de carácter ontológico que designa nuestro limitado conocimiento del ser humano y de la realidad que lo rodea, aunque también abocan a las alucinaciones o trastornos psicológicos que orientan al personaje a dudar de sí y de su existencia.

Por otro lado, la yuxtaposición de órdenes conflictivos de realidad se comprueba en la reflexión implícita del narrador en torno a lo relatado, evidenciando con ello la dicotomía entre autor y personaje. Teniendo esto en cuenta, el lector se cuestiona la autenticidad de la voz narradora, llegando a vincular lo descrito con el concepto de autor implícito. Repercuten en esta cuestión las múltiples reflexiones que el propio Muñoz Rengel ha llevado a cabo sobre la ficción y su adecuación al respecto del concepto acotado de realidad. Todas estas cavilaciones tienen lugar también en las historias bifurcadas y el planteamiento de otros mundos posibles. Así, a través de las anomalías espacio-temporales y de las variaciones en la historia, Muñoz Rengel somete al lector a un proceso de reconstrucción de la trama para cumplir con la agencialidad que prometen sus historias. Los universos autocontenidos, por otra parte, representados a través del símbolo del ojo, se suman también a la desestabilización de las fronteras de lo familiar, de lo cotidiano.

Han de mencionarse, asimismo, las posibilidades que ofrece la alteridad monstruosa. Esta, en la ficción rengeliana, se presenta desde varias vías. Por un lado, Muñoz Rengel elige la figura del animal a través del bestiario para destacar la fachada oculta del Yo; hecho que señala el contenido metafísico del propio motivo, que ahonda, de nuevo, en la concepción del individuo y de sus horrores ocultos. Por otro lado, cobra relevancia en su narrativa la figura del fantasma, que indaga en la amenaza que supone la muerte y el miedo que ello conlleva. La araña plantea el origen del mal como fuerza interior o exterior del ser, mientras que el gólem y el autómatas revelan la creación de vida artificial a partir de la renovación de sus características clásicas, que ya no responden al desasosiego que pudiera provocar su presencia, sino que albergan en su interior cierto viso de humanidad.

A pesar de considerar la operística del autor como propia de las nuevas voces de lo fantástico posmoderno, no ha de dejarse a un lado la exploración de lo prospectivo en su obra. Será en el apartado final del volumen en el que Abello Verano analice el empleo de la distopía y del *steampunk*. El autor hilvana las inquietudes actuales del ser humano con tiempos y espacios remotos, catastróficos, sumidos en el apocalipsis generado a causa de la tecnología, la polución, la falta de valores, entre otros.

Muñoz Rengel se posiciona, así, como uno de los mayores exponentes de la narrativa actual, que se erige en defensa de la literatura de lo no mimético, de todas aquellas aristas que perturban el *statu quo*, que nos inquietan, que acechan en la oscuridad.

Carmen Rodríguez Campo

Universidad de León / Università degli Studi di Torino



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

VIDA ESCÉNICA DE *LA CELESTINA* EN ESPAÑA (1909-2019)

María BASTIANES

Oxford: Peter Lang, 2020, 536 pp.

ISBN: 9781787071995

María Bastianes corrobora en este volumen que *La Celestina*, de Fernando de Rojas, goza de creciente vitalidad en los escenarios españoles de los siglos XX y XXI y que ofrece nuevas lecturas de acuerdo con las circunstancias históricas y sociales, las investigaciones académicas y los intereses estéticos de directores y compañías de teatro. Se enmarca el monográfico en la colección *Spanish Golden Age Studies* de la editorial Peter Lang, coordinada por Duncan Wheeler, que concede especial atención a nuevas lecturas de clásicos españoles en diversos formatos (teatro, cine y televisión). El amplio y exhaustivo estudio reseñado parte de la tesis doctoral de la autora, *La Celestina en escena (1909-2012)*, defendida en 2016 en la Universidad Complutense de Madrid y dirigida por Javier Huerta Calvo y Julio Vélez Sainz. No obstante, en este libro se reduce el aparato teórico, se disminuyen las notas al pie y se eliminan tablas cuantitativas y entrevistas con creadores escénicos. También se amplía el rango cronológico y se estudian, por tanto, nuevas producciones escénicas celestinescas de interés. Con estas modificaciones, Bastianes agiliza la lectura y permite que los interesados en las artes escénicas comprendan con claridad la evolución e influencias del clásico de Rojas en las tablas españolas, sin olvidar algunas referencias a adaptaciones y puestas en escena extranjeras de *La Celestina*, cumpliendo así con los objetivos planteados en la introducción del volumen.

La metodología empleada por la autora para analizar los montajes hito sigue las tres etapas de concretización de Patrice Pavis: adaptación, puesta en escena y recepción (p. 3), por lo que la estructura es sencilla y permite la interrelación entre diversas etapas. De este modo, tiene en cuenta la comparación con el texto original, la ordenación de actos o escenas, las supresiones, añadidos y roles de los personajes en la primera etapa; la escenografía, iluminación, vestuario, maquillaje, interpretación y música en la segunda etapa; y el éxito o fracaso de la producción según la crítica, insistiendo en las diferentes posturas políticas en la tercera. La documentación de la que parte el estudio, sin embargo, es desigual debido a la variedad de circunstancias materiales: de las primeras

producciones escénicas estudiadas no hay grabaciones disponibles y, a veces, ni siquiera se conservan las versiones, por lo que Bastianes recopila la información recogida en prensa y reconstruye la puesta en escena gracias a algunas fotografías, que se incluyen en el volumen y ayudan al lector a adquirir una perspectiva visual de las producciones. Los análisis de montajes posteriores, de los que la autora ha podido consultar textos y grabaciones o asistir a representaciones, son mucho más personales y minuciosos.

En el “Capítulo 1. Los inicios escénicos de *La Celestina*”, Bastianes constata que la obra de Rojas tuvo gran éxito editorial en el siglo XVI, pero que la primera representación en España no llega hasta 1909 con la compañía Oliver-Cobeña, que utiliza la adaptación de Fernández Villegas. La autora ahonda en un contexto de debate sobre la introducción del naturalismo en España y en las diferencias de este movimiento con el europeo, indagando en el modelo alternativo de clásico que supone la obra de Rojas. La decisión de llevarla a escena se vio impulsada también por la mayor visibilidad que cobra a finales del siglo XVIII y en el siglo XIX la prostitución —uno de los núcleos fundamentales de *La Celestina*— en la prensa. Del primer montaje español citado resalta la idealización de los amantes, en la línea de comparación de Calisto y Melibea con *Romeo y Julieta*, de Shakespeare o los personajes de *Fausto*, de Goethe; conexiones ya establecidas en el mundo académico. Destaca, finalmente, el fracaso que supuso esta puesta en escena en taquilla, dado el choque con la moral rígida de la época.

En el “Capítulo 2. *La Celestina* durante el franquismo: un clásico difícil”, la autora insiste en las circunstancias que influyeron en las producciones celestinescas: la censura y la rigidez moral propias de la dictadura franquista, así como la voluntad de exaltar la España imperialista. También hace hincapié en el auge de teatros universitarios y de cámara como cauces de la renovación escénica para un público minoritario. De adaptación de Felipe Lluch con dirección de Luca de Tena con el Teatro de Arte y Propaganda (1940) subraya la intención moralizante (a través de la introducción de un prólogo y un cortejo fúnebre), la continuidad de la idealización de los señores y la demonización de Celestina, y puntualiza el uso de escenografía innovadora. Insiste, en cuanto a la recepción, en el fracaso en taquilla en contraste con el elogio de la prensa. Bastianes marca el año de 1955 como punto de inflexión para el aumento de representaciones de *La Celestina* debido a una serie de cambios sociales (más apertura a la internacionalización) y culturales (la creación de la RESAD o los festivales de teatro). Estudia detenidamente, asimismo, el montaje de Luis Escobar (adaptación conjunta con Pérez de la Ossa) del Teatro Eslava (1957), que también incorpora un prólogo y presenta una lectura bastante maniquea con escenografías simultáneas, pero llega a un atrevimiento mayor que las propuestas anteriores. En contraste con aquellas, se acentúa el éxito de público con 110 funciones. Respecto al segundo franquismo, la autora menciona otras adaptaciones como el éxito comercial de José Osuna con la compañía Lope de Vega y la adaptación de Casona (1965), donde Celestina se dibuja más humana, y señala que aumenta la popularidad de la obra de Rojas en la radio, el cine o la televisión.

El “Capítulo 3. La Transición y los ochenta” se enfoca en las tendencias renovadoras de la escena, la influencia de las circunstancias sociales que buscan una amplitud de libertades, la explotación del erotismo y la incorporación de lenguajes nuevos como la vanguardia o el ritual. Bastianes cita a autores relevantes como Sanchis Sinisterra, José Martín Recuerda o Alfonso Sastre, que se atreven a reinterpretar el clásico de Rojas desde un punto de vista social y crítico con la España negra. Analiza la puesta en escena de Théâtre de Hangar, de Fernando Cobos (1977), por su trabajo colectivo, físico y su voluntad de incorporar artilugios escénicos con sentido crítico y político (como una red para repensar en la condición de víctima del público ante el franquismo). En cuanto al montaje de Ángel Facio con Teatro del Aire (estrenado en España en 1981), la autora sitúa al lector en un contexto de ruptura e innovación en la vida escénica de *La Celestina*, tanto por la estética ritual y simbólica, con impactantes imágenes como la tela de araña de la alcahueta, como por la revisión histórica y la crítica a la Inquisición. No obstante, la recepción fue polémica por ciertas incoherencias del montaje. La puesta en escena en el ámbito público de la CNTC por Adolfo Marsillach, adaptación de Torrente Ballester (1988), por su parte, es analizada como lectura gozosa con exaltación del amor que influiría en montajes posteriores.

En el “Capítulo 4. Las últimas décadas”, Bastianes se fija en datos de encuestas para afirmar el aumento de la vitalidad de los clásicos en España con campañas escolares y la proliferación de formatos y lenguajes variados, como *clown*, cabaret, teatro de títeres, *commedia dell’arte* o tendencias influidas por el teatro posdramático. No obstante, la autora resalta que el ascenso al poder del PP en 1991 implicó una moderación del presupuesto concedido al teatro frente al que destinó previamente el PSOE y critica, partiendo de la opinión de Emilio de Miguel en *El País* en 1999, que en ese año del centenario de la *Comedia* de Rojas no hubo suficiente apoyo institucional para conmemoraciones. La autora analiza pormenorizadamente el montaje de Robert Lepage (2004), en el que la principal innovación fue la lectura paródica de Calisto, que rompió con la previa lectura sentimental de los amantes. Aunque algunos de los hallazgos visuales fueron alabados, la traducción de Meseguer de la adaptación francesa de Garneau conllevó también críticas. Finalmente, la puesta en escena celestinesca que Bastianes considera más original es la de la compañía Atalaya, dirigida por Ricardo Iniesta (2012), que presentó una perspectiva ritual, influida por las teorías de Eugenio Barba, Brecht u Odín Teatret. La autora resalta el aprovechamiento y la transformabilidad de los signos teatrales en un diseño minimalista con compromiso político y renovación formal que tuvo, en general, recepción positiva. Se muestra, sin embargo, crítica con la puesta en escena de José Luis Gómez de la CNTC (2016) porque no supuso una apuesta lo suficientemente renovadora del clásico desde la compañía pública.

Las conclusiones finales del volumen y una útil recopilación de funciones de los principales montajes mencionados sacian el deseo del lector por recordar y estructurar las claves de lo expuesto con anterioridad. También confirman que la obra de Bastianes puede funcionar como punto de partida para futuras investigaciones celestinescas y

nuevas creaciones escénicas en las que la vieja alcahueta haldee sus faldas por las calles de los tiempos mudables.

Aroa Algaba Granero
Universidad de Salamanca & IEMYRhd / Universidad de Burgos



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

Esta reseña ha sido financiada por los fondos Next Generation EU Margarita Salas (Ayudas para la recualificación del sistema universitario español para 2021-2023 en la Universidad de Salamanca).



TELESHAKESPEARE. EDICIÓN REMASTERIZADA

Jorge CARRIÓN

Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2022, 296 pp.

ISBN: 9788419075680

Dialogar con los maestros, actualizar la tradición, acoger en el universo propio elementos ajenos, dar el pase del testigo: de eso se trata, siempre.

Tras el oscuro lente táctil de nuestra era podríamos pensar que el primer *Teleshakespeare* de Jorge Carrión publicado en 2011 (Errata Naturae) nos queda lejos. Algo menos las series de entonces: *Six Feet Under* (HBO, 2001-2005), *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013), *The Good Wife* (CBS, 2009-2016), *The Sopranos* (HBO, 1999-2007), etc. Esto tiene una justificación evidente: una obra difusiva no se equipara en resonancia o efecto, ni operará en el mismo campo que aquello que interpreta. Empero, tanto el ámbito reflexivo como el producto cultural —aquí, serial— compartirán la presión de la dimensión temporal propia de los medios audiovisuales y digitales —algo que otros frentes como el literario podrían evadir, con mayor o menor éxito—.

Once años después, llega *Teleshakespeare. Edición remasterizada* (2022) bajo el amparo de Galaxia Gutenberg. Como reza la sinopsis, el autor “le ha añadido cien nuevas páginas” a su texto previo cuyas directrices eran, “por un lado, conformar una suerte de guía de las más destacadas series de televisión de [aquellos] últimos años [...] proporcionando un conjunto de ensayos breves, ágiles y lúcidos”, y por otro, articular “la primera reflexión general publicada en [España] sobre [las teleseries como] nuevo fenómeno visual y narrativo que ya ha transformado nuestra definición del relato audiovisual, construyendo, además, nuevos modelos de visionado e interpretación” (2011, sinopsis). Si bien —afortunadamente— el espectro de la reflexión televisiva ha sido extendido a diferentes contextos entre ambas publicaciones; si bien, y a ritmos aún más vehementes, la cartelera de gran consumo se ha pluralizado a las exigencias de la audiencia global, esta obra última de Carrión se muestra congruente con su primer propósito (Nota final): busca servir de vía hacia el género audiovisual.

Teleshakespeare. Edición remasterizada (TR en adelante) perpetúa la apuesta de 2011 al replicar la usanza de las teleseries creadoras de mundos (p. 22): la apertura *in medias*

res, sin prólogo ni antesalas; e interesa destacarlo por su espíritu provocador. El “Episodio piloto” (p. 17) proyecta un análisis ampliado sobre códigos afines entre ficciones seriales del mercado anglófono (prioritariamente estadounidense, difícilmente imputable al autor), mientras que la segunda parte, “Telenovelas” (p. 79), alberga un catálogo de connotaciones sinópticas y ensayísticas extendido de 18 a 28 series en total (suprimiendo el capítulo sobre *Treme*). Como complemento paratextual, después de la Nota final (p. 275, también extendida), figuran los listados de las ficciones audiovisuales citadas (pp. 279 y 285), cerrando así el círculo anticipado por la portada: doce personajes representados por la ilustradora murciana Ana Galvañ, cuya selección dista de ser fortuita (la edición española de 2011 cuenta cinco figuras protagónicas de cuerpo entero, autoría de la editorial).

Una revisión entre ambas portadas sugiere la intervención de eventos que no deberían atribuirse al lenguaje estético en favor de la propaganda editorial o a la reinterpretación artística de perfiles icónicos (de izquierda a derecha, de arriba a abajo: Fleabag, Walter White, Gilead/Offred, Barack Obama, Buffy, Rue Bennet, Daenerys Targaryen, Tony Soprano, Dustin Henderson, Kevin Garvey, Donald Trump, y menos mal, William Shakespeare). Tampoco a la multiplicación de series o a la diversificación de plataformas de acceso, causales en absoluto irrelevantes. Carrión parte de un factor tangencial: no vemos series, las experimentamos; en concreto, desde sus personajes.

Mediante un señalamiento conciso en la historia de la teleficción —su herencia de las tradiciones dramáticas (a la vez que se distancia por omisión del factor económico)—, el autor resalta el carácter autoconsciente del género, su (auto)desafío constante, la manipulación de la brecha dicotómica presente-futuro y la supervivencia a las distorsiones humanas extradiegéticas proyectadas desde su contenido. Todo a servicio de un telespectador que acepta tales criterios como los andamios de un pacto de ficción cosmopolita e insaciable; también perpetuo, que, a diferencia de la literatura, del teatro y del cine, no exige un cierre tajante: no así la *sensación de una conclusión*¹.

A partir de una lectura intertextual, Carrión destaca aquellos grandes temas humanos que motorizan la teleserialidad mundial. No para explorar las conexiones avistadas con otros géneros sino develar sus engranajes contemporáneos. Se distinguen tres niveles en su reflexión: el primero, más llano, casi traslúcido, trata los contenidos narrativos como brevarios de la realidad, como si *Stranger Things* fuera una sinopsis de la familia (p. 251), *Euphoria* de los vicios adolescentes (p. 255) o *El cuento de la criada* de los fanatismos sistematizados (p. 237) estadounidenses —y no viceversa—. Un segundo

¹ Piénsese en el caso ejemplar de *Sense8* (Netflix, 2015-2017), escrita y dirigida por las Hermanas Wachowsky y J. Michael Straczynski. Tras dos temporadas, la plataforma anunció su cancelación. No por el índice de recepción sino los altos costos que requería su filmación (con locaciones en México, India, Corea del Sur, Estados Unidos, Kenia y Alemania, por lo menos). Lejos del conformismo, lxs fans (siendo una de las series defensoras de la diversidad, parece justo rescatar el lenguaje) realizaron sonoras protestas solicitando una conclusión digna. Netflix accedería a la petición concediendo un último episodio como cierre magistral a la altura de las expectativas generadas por la propia serie. Un gesto rentable que haría historia.

nivel sugiere un continuum genérico presente, por ejemplo, en la ciencia ficción o en el drama político, como “*Damages*: el lugar de la justicia” (p. 109) y “*The Good Wife* o cuando la verdad es un sinfín de versiones cónicas de la mentira” (p. 193). Un tercer nivel, quizás el más propositivo, critica el reciclaje de los códigos culturales que se abrieron brecha hasta la tercera edad de oro. A este propósito, se hacen notar “La supervivencia del supergénero: *Heroes* en el contexto de la superheroicidad” (p. 147), “*Mad Men* y *Beautiful Women*” (169) y “*Hannibal*: la escena del crimen como arte contemporáneo” (p. 229), donde Carrión apuesta por una “teleficción comparada”.

“Episodio piloto” condensa una breve colección de cuestiones que, de 2011 a 2022 (y posiblemente para los años subsiguientes), han germinado en el ámbito de los estudios culturales en materia audiovisual. De ahí la impresión de que el primogénito quedaría lejos. Sin embargo, la reproducción casi inalterada de una edición a otra sugiere una inmutabilidad alarmante. Ahora, la distancia no es sinónimo del olvido, ni excusa a la irrelevancia. *TR* suma a su predecesora no solo con anotaciones críticas puntuales sino con la incorporación de series protagonistas de la última década: *Hannibal* (NBC, 2013-2015), *Stranger Things* (Netflix, 2016-2024 presuntamente), *Handmaid’s Tale* (Prime Video, 2017-), *Euphoria* (HBO, 2019-), *Game of Thrones* (HBO, 2011-2019), etc. La obra procura re-situarse en el diálogo al que diera inicio. El tiempo dirá si lo logra.

Una apuesta segura a este fin y que aporta a la recepción de la teleserie desde su significado experiencial, sería un elemento que el autor resume oportunamente: “El nuevo estupefaciente se llama *personaje*” (sic., p. 22). Ciertamente, decir *Fleabag* sin *Fleabag* es un pleonasma (lingüístico y argumental), *Euphoria* sin *Rue*, *Stranger Things* sin *Eleven*, *Will* o *Hopper*, *GoT* sin *Tyrion* o *Khaleesi*... Blasfemias, sin duda. Porque, y Carrión es muy consciente de ello, la entrada de una narrativa, sea literaria, teatral, cinematográfica o serial al espectador continúa siendo el personaje. La portada explota esta cuestión; más aún, sugiere el funcionamiento en un nivel referencial de un paralelismo entre personajes ficticios politizados y políticos ficcionalizados / ficcionalizables. Ambas categorías forman parte de la conciencia del telespectador. De tal forma, el alcance de la representatividad es medible en tanto existan “ecos” de aquello que signifique una proximidad con lo Real; o bien, del uso de los discursos identitarios que *dramaticen lo humano* en su propia tensión argumental. *Lo humano* como “un fenómeno dinámico, esquivo, resbaladizo, nómada, de imposible fijación, que nadie puede definir inequívocamente” (p. 74), y cuya indefinición es causa y origen de su multirepresentatividad. El marco de referencias se muestra fluctuante, manipulable y, ¿por qué no decirlo?, altamente rentable.

La pregunta con la que se puede concluir esta reseña procura la apertura a una discusión: ¿Dónde quedó Shakespeare? ¿En qué punto del camino desapareció su nombre, so pretexto de la magnificencia de su aportación a la humanidad? ¿Aún es necesario recurrir a los grandes nombres para exponer la validez de los formatos modernos, de alto consumo masivo, en defensa de la validación de una reflexión formal? Carrión roza tal desarraigo desde una verdad asumida, pactada en silencio: “Shakespeare

está de un modo u otro en todas las producciones dramáticas anglosajonas, porque no hay guionista ni telespectador que no haya leído o visto sus obras, sus adaptaciones, sus incontables versiones” (p. 71). Argumento que intenta justificar la ausencia de un estudio comparativo, de una búsqueda detectivesca, del rastreo de los referentes del dramaturgo inglés en las series exploradas. Omisión que sugiere otra realidad un tanto preocupante, algo que a modo de guiño se puede observar (nuevamente) desde la portada: la presencia explícita de Shakespeare, del titán literario, es irrelevante para el discurso dramático teleserial. Su lugar es sustituido por nombres nuevos, aunque fugaces, sea por inmediatez, vertiginosidad, sustitución de unidades de significado, o la lucha por el reposicionamiento de las potencias geoculturales en el centro mundial. Su figura es arrinconada al fondo de los “vasos comunicantes” audiovisuales; también a la esquina inferior derecha de un libro que lleva su apellido, como un anclaje rezagado al fondo más profundo del arte.

¿Dónde ver “Shakespeare”? *We might catch him on TV.*

Mitzi E. Martínez Guerrero
Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia
Universidad Nacional Autónoma de México



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

JORGE EINES. UNA SELVA DE PALABRAS

Emeterio DÍEZ PUERTAS

Madrid: Ediciones Antígona, 2022, 270 pp.

ISBN: 9788418119651

Entre los años 2018 y 2020, Emeterio Díez Puertas entrevistó repetidamente al director y maestro de actores Jorge Eines acerca de su vida, obra y pensamiento. Como resultado, surge el libro *Jorge Eines. Una selva de palabras*, que Díez Puertas concibe como “un largo monólogo” estructurado en cuatro partes que se interrelacionan, “de lo personal (primera parte) a lo profesional (segunda y tercera parte) para terminar en lo teórico (cuarta parte)” (p. 13).

La primera parte, que Díez Puertas titula “La sopa primigenia”, se adentra en los orígenes del maestro de actores durante su etapa en Argentina, previamente a su huida a España en 1976. Su historia familiar, raíces rusas y la cultura judía marcan profundamente al maestro de actores y no podemos entender su trabajo sin conocer lo que él denomina “cuestiones personales” (p. 143). Es por ello que se mencionan los referentes fundamentales de Eines, que inspirarán su posterior labor, entre ellos, el escritor Dalmiro Sáenz y el maestro de actores Raúl Serrano, con los que entra en contacto en su juventud, y el mimo Marcel Marceau, a quien ve muy pequeño en el teatro junto a su madre.

Destaca en esta primera parte la historia de sus comienzos como director de teatro y el éxito de la obra para niños *Chapatutti en Sandilandia* en 1973, que escribe junto a Carlos de Matteis, y que planteaba “una confrontación ideológica radical [...] una revolución” (p. 33). A través de su trayectoria por el teatro en la educación y el trabajo con niños, aprende “la indisoluble relación entre el fenómeno interpretativo y el juego” (p. 39), que es fundamental en la técnica einesiana, y que explora en su obra, empezando por *Teoría del juego dramático*, su primer libro.

Por otro lado, su especialización en Stanislavski influenciará toda su obra; de hecho, su octavo y último libro hasta el momento, *La astucia del cuerpo*, plantea la incorrecta interpretación que se ha hecho del concepto de acción del maestro ruso en forma de conversación. También la Filosofía es clave para la elaboración y comprensión de su obra teórica. Habiendo comenzado la carrera de esta disciplina, que no llegó a terminar, conoce la obra de su amigo filósofo Gregorio Kaminsky “Goyo” y de una gran variedad de

filósofos, en los que encuentra soporte a los contenidos técnicos que propone. Al respecto, conviene ver las intervenciones de Emeterio Díez, Jorge Eines y Jorge Dubatti, “Filosofía de la praxis teatral”, en José Romera Castillo (ed.), *Teatro y Filosofía en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Verbum, 2019, pp. 82-106). Volviendo al volumen que nos ocupa, en palabras del maestro de actores:

En la Filosofía busco un conocimiento que me avale [...] encuentro sombra, un espacio de cobijo. Me ayuda a vivir [...] Acomodo lo metafísico en lo real y salen los contenidos técnicos. Por ejemplo, conecto la lectura de literatura y teoría del teatro con los libros de Filosofía [...] sin Foucault, Sartre o Deleuze no hubiese acomodado mi deseo de dirigir actores (pp. 58-59).

La segunda parte se centra en su labor como pedagogo ya en España. Partimos de que la versión de *Woyzeck* que dirige en Argentina en 1976 es el detonante de su huida a España, pero, curiosamente, es la obra que le abre puertas en sus difíciles comienzos en Madrid. La más importante será la entrada como profesor de la RESAD, a través de Maruja López y Ricardo Doménech, donde entra en contacto con Pepe Estruch y William Layton, entre otros, y obtiene en 1989 el título de Catedrático de Interpretación. Imprescindible leer en esta parte del libro las anécdotas y reflexiones sobre la institución, sus esfuerzos por establecer un programa coherente y los motivos que le llevaron a rechazar la dirección y a finalmente abandonar la RESAD en el año 2001.

Así mismo, esta segunda parte explora su actividad paralela a la RESAD, especialmente con la sala alternativa Ensayo 100, cuyo origen, en la década de los ochenta del siglo pasado, se debió, en palabras de Eines, a “la insatisfacción ante una situación teatral en Madrid que no nos dejaba estrenar aquello que amábamos” (p. 157). Desde la escuela de actores que surge de Ensayo 100 y, posteriormente, en la Escuela de Interpretación Jorge Eines, que continúa su actividad en la actualidad, para el maestro de actores, la clase de interpretación solamente puede ser “directa, artesanal, maestro-alumno” (p. 114).

La actividad en Ensayo 100 y las dificultades para mantener la sala se exponen en detalle en la tercera parte del libro, que explora la labor de Eines como director de escena, comenzando por su fructífero trabajo con Juan Diego en el *Ivanov* y la gira de esta obra y posteriores, entre las que destacan *Vania* y *Alrededor de Borges*, esta última con Juan Echanove. Eines insiste en que hacen falta actores creadores y entrenados, que trabajen desde la pregunta y no para la respuesta y que conciben el ensayo como un espacio de libertad y descubrimiento, sin buscar resultados antes de tiempo.

La tercera parte también revisa su etapa de alrededor de una década en Fedinchi, empresa que él mismo crea junto a Carlos Sánchez en el año 2000, y que define como “una mala fiebre” (p. 169), a lo que añade: “Cuando estás en el sistema estás obligado y vas haciendo negociaciones. Rebajas la exigencia artística. Eres parte del negocio” (p. 185). En este sentido, es interesante leer las anécdotas con Federico Luppi, durante su trabajo con este actor en *El guía del Hermitage*, estrenada en 2007, que será, por cierto,

la última obra que haga con Fedinchi en el circuito más comercial. Su actividad posterior vendrá determinada por la formación de Tejido Abierto Teatro, que estrecha aún más si cabe sus lazos con Latinoamérica.

La cuarta y última parte, dedicada a su labor como teórico, repasa la estructura técnica interpretativa einesiana, partiendo de “el previo” o “ejercicio específico antes de empezar a trabajar la escena” para desarmar los cuerpos (p. 246). En esta línea, se refuerzan aspectos anteriormente mencionados como su correlación con la ética y la valorización de la imaginación y del conocimiento a través del cuerpo frente a la memoria emocional del paradigma americano y “lo literario como organizador del sentido” (p. 245). Así mismo, se desglosan los contenidos de sus ocho libros publicados hasta el momento; como resumen, Eines describe su obra como “un combate en contra de la estética de lo natural y de las exigencias del mercado, un combate a favor del conocimiento desde el cuerpo y en el ensayo como instancia fundadora de lo técnico” (p. 236).

Jorge Eines. Una selva de palabras es la biografía intelectual de un hombre de teatro, sus anécdotas, relaciones, errores y pensamiento. El impecable trabajo de organización de Díez Puertas, autor del libro, aporta una visión poliédrica y humana de este teórico, director y maestro de actores a la vez que contribuye a la difusión de la estructura técnica interpretativa einesiana. Principalmente, Eines reitera su vocación como maestro de actores y concluye: “me he pasado la vida en España y en Latinoamérica trabajando con, para y desde el actor” (p. 264).

Se trata del testimonio de un migrante, ahora madrileño, que cuenta abiertamente y desde la subjetividad los problemas que se ha encontrado en el teatro e instituciones españolas, invitando a la reflexión al lector. Por último, el libro desvela el lado más vulnerable de Eines, las marcas del exilio y su sentimiento de haberse quedado aislado en la profesión. No obstante, no se muestra un hombre derrotista o derrotado, más bien todo lo contrario, dispuesto a seguir desarrollando su trabajo desde la coherencia.

Susana Inés Pérez Alonso
Universidad Camilo José Cela



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

DON QUIJOTE DE LA MANCHA O EL TRIUNFO DE LA FICCIÓN CABALLERESCA

Aurora EGIDO

Madrid: Cátedra, 2023, 270 pp.
ISBN: 9788437645872

Aurora Egido abre su libro parafraseando unos versos de la comedia *El rufián dichoso* para decirnos que “añadir a lo inventado es dificultad notable”. Efectivamente, escribir algo nuevo sobre el *Quijote* es difícil dado el volumen de bibliografía existente, sin embargo, ha logrado el reto y su nuevo trabajo está llamado a ser una obra señera dentro del cervantismo, como lo son sus libros *Cervantes y las puertas del sueño* (1994, 2005), *Por el gusto de leer a Cervantes* (2018) o *El diálogo de las lenguas y Miguel de Cervantes* (2020). A lo largo de trece sugerentes capítulos, escritos en una prosa ágil y sustentados en una variadísima y rica documentación, muestra la pervivencia del espíritu caballeresco en el tiempo y nos invita a releer el *Quijote* a nueva luz.

La imagen elegida para ilustrar la portada del libro, una bellísima miniatura del manuscrito del *Triunfo de Maximiliano I*, recrea la idea de la caballería internacional, extendida por Europa y luego por América, como exaltación de unos valores caballerescos universales y como vía de ostentación, exhibicionismo y propaganda. Estos caballeros ricamente engalanados nos transportan al mundo festivo de la caballería, al de las entradas, torneos, justas y pasos de armas que, desde el otoño de la Edad Media, se van transformando en materia lúdica hasta convertirse en auténticos espectáculos públicos, en estrecha retroalimentación con el mundo imaginario de los libros de caballerías. El repaso por tratados medievales como el *Libro de la orden de caballería* de Raimundo Lulio, el *Doctrinal de caballeros* de Alonso de Cartagena o, en el siglo XVI, obras como el *Diálogo de la verdadera honra militar* de Jerónimo Jiménez de Urrea, le sirve a la autora para recordar algunos de los principios rectores de la conducta caballeresca, como son la caridad, la lealtad, la justicia y la verdad, así como la discreción y la prudencia. Estos preceptos son los que alientan la vida de los caballeros andantes históricos que, en siglo XV, recorrieron Europa o llegaron hasta Jerusalén y son también los que guían a los héroes de los libros de caballerías. Como muy bien explica Aurora Egido, en el humus de la perdida y casi extinta orden de la caballería andante en la que profesa don Quijote, Cervantes trasplantó numerosas semillas, entre ellas las relacionadas con las órdenes militares y la hagiografía. Respecto a las primeras presta especial

consideración a la de Malta, por pertenecer a ella Gutierre de Quijada, de quien don Quijote dice descender en su improvisada genealogía ficticia tan vinculada con los linajes de burlas. Por lo que se refiere a la hagiografía, destaca la figura de san Jorge, un santo caballero estrechamente vinculado a la Corona de Aragón y, por tanto, al destino inicial de don Quijote a la ciudad del Ebro. Recuerda cómo bajo su patrocinio se creó en la Aljafería zaragozana, en 1457, una cofradía de justadores, cuyas ordenanzas (1505) prescribían celebrar, entre otros, un juego de cañas y una sortija en la que no podían participar los nacidos fuera del reino de Aragón, a no ser que fueran grandes de España o pertenecieran a alguna orden militar, requisitos que no cumplía don Quijote, pero que sin duda jamás contempló.

Con acertado tino, se fija también en la imprenta, porque la imprenta avivó y mantuvo el espíritu caballeresco a lo largo de los siglos XVI y XVII. Su mirada se centra en las imprentas de Barcelona y Zaragoza, de donde salieron numerosos y señeros títulos de libros de caballerías, así como crónicas de hechos puntuales o relaciones de sucesos con material caballeresco. Los pliegos sueltos con romances sobre héroes de la literatura caballeresca, con justas poéticas dedicadas, entre otros, a san Jacinto, santa Teresa, la Inmaculada o san Ramón de Peñafort, con relaciones de fiestas o de sucesos repletas de justas, galeras, luchas contra turcos y moros, cautivos y bandoleros, nos abren un amplio abanico de posibilidades a la hora de entender la obra cervantina y toda una serie de temas presentes en el imaginario colectivo que merece mayor consideración. Al hilo del comentario de algunas de estas relaciones de sucesos vinculadas con los turcos y el asunto morisco, descubre cómo estos pliegos ofrecen no pocos temas ligados a la segunda parte del *Quijote*. Pionera en la investigación del mundo de los certámenes poéticos y del interés socio-literario que encierran, nos enseña ahora el alcance de la conexión del *Quijote* con este riquísimo mundo. Muchas de estas fiestas presentan el lado festivo, jocoso y, en algunos casos, burlesco o ridículo de la caballería, recrean literaria y teatralmente los afanes caballerescos de las ciudades y evidencian cómo los juegos aristocráticos calan también en el pueblo llano. De entre las muchas relaciones comentadas, destacan algunas referidas a las fiestas con justas reales y poéticas celebradas en Zaragoza y Barcelona, donde la caballería andante se mostró a la vez sublime y ridícula y con una perspectiva religiosa que la divinizaba, perspectiva que, sin embargo, estará ausente en la obra cervantina.

Especial relevancia para la lectura del texto cervantino cobran los festejos por la canonización de san Jacinto, organizados en Zaragoza, en 1595, y en cuyo certamen poético Cervantes se alzó con el segundo premio. Fray Jerónimo Martel registró con detalle los actos de la fiesta, entre otros, la sortija, el desfile de doce hombres vestidos de turcos o el de los famosos locos del Hospital de Nuestra Señora de Gracia. Por el relato de Martel y al tanto de la Cofradía de san Jorge, es muy probable que Cervantes tuviese en mente esa celebración de la sortija zaragozana a la hora de trazar el destino futuro de don Quijote. No menos relevante resulta la relación de las justas barcelonesas de 1601 por la canonización del dominico san Raimundo de Peñafort, a cargo de fray Jaime de

Rebullosa. Por primera vez, Aurora Egido llama la atención sobre estas fiestas y los paralelos que ofrece la Relación de Rebullosa con el *Quijote*. En el curso de estas ceremonias por el santo navegante no faltaron desafíos de nobles caballeros, procesiones con participación de todas clases sociales y edades, incluidos muchos niños, caballitos cotoneros, dragones y gigantes de cartón piedra pertrechados con armas de hojalata. La fiesta brinda, en algunos de estos actos, una visión carnavalesca y ridícula de la caballería andante. Al margen del posible recuerdo del apócrifo, las burlas callejeras de los muchachos a don Quijote por las calles de Barcelona pueden responder también a una tradición festiva conocida por Cervantes a través del relato de Rebullosa. Lo mismo vale decir del desfile de gigantes en esta y otras fiestas, además de en las procesiones del Corpus, que dieron cuerpo y forma física en las calles a los fingidos jayanes de los libros de caballerías, en otro claro proceso de influencia mutua. Los festejos barceloneses por san Raimundo de Peñafort contaron igualmente con una sortija y un estafermo en honor del santo, anunciada con un cartel de desafío firmado por Periandro Clariquel, nombre inventado bajo el que se encubría el noble don Pedro Clasqueri y Vila, que decidió entrar también en el juego onomástico caballeresco transformando su nombre y apellido en otro cercano al de renombrados héroes de libros de caballerías como Clarisel, Claribalte o Clarimundo. Al margen de ello, su aparición no deja de ser significativa, pues, como recuerda la autora, este Periandro catalán puede añadirse a la escasa lista de los antecedentes del protagonista encubierto del *Persiles* cervantino, aunque este sea un peregrino cristiano y no un caballero andante.

Las fiestas barcelonesas por san Raimundo de Peñafort, como otras tantas religiosas y profanas celebradas por toda la geografía peninsular a lo largo de los siglos XVI y XVII, se convierten en un gran teatro caballeresco, en un escaparate de exhibición de unos ideales y unas prácticas que, en ocasiones, rozan la mascarada y lo burlesco. A lo largo del libro, a través del repaso de géneros y obras muy diversas, Aurora Egido demuestra el proceso de transformación operado en el mundo caballeresco en el tiempo, el desplazamiento de signos y símbolos que, partiendo de lo festivo, se rebajan hasta lo carnavalesco y ridículo. La burla caballeresca ya estaba en el ambiente y esta, junto al prolongado éxito de los libros de caballerías, era un caldo de cultivo idóneo para el nacimiento del *Quijote*. En definitiva, a lo largo del libro, de forma novedosa y con una mirada amplia e integradora, Aurora Egido evidencia el triunfo de la ficción caballeresca en la vida real y en la literatura del momento y nos muestra cómo, a partir de ella, Cervantes cristaliza dicha ficción desde la extraordinaria locura de un hidalgo manchego convertido en caballero y en antonomasia de cualquier ficción.

M.^a Carmen Marín Pina
Universidad de Zaragoza



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

**EL CORAZÓN EN LLAMAS. CUERPO Y SENSUALIDAD
EN LA POESÍA ESPAÑOLA ESCRITA POR MUJERES (1900-1968)**

Helena ESTABLIER PÉREZ (ed.)

Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 2023, 421 pp.

ISBN: 9788491923435

Al resguardo de un título llamativo (y llameante), el subtítulo del volumen colectivo editado por la profesora Helena Establier Pérez establece las claves fundamentales de las contribuciones en él recopiladas. Un eje temático (la expresión literaria del *cuerpo* y la *sensualidad*) cruza otros ejes, cronológico y de género respectivamente, que permiten deslindar con precisión el objeto de estudio: poesía escrita por mujeres en las primeras siete décadas del siglo XX.

El corte cronológico de 1900-1968, aparte de convencionalmente limpio y significativo en sus dos términos, es sin duda adecuado para un análisis temático del cuerpo en la lírica europea y española. Con todo, resulta imprescindible hacer notar los elementos precedentes y sus transformaciones. La cultura del *fin de siglo*, en el entorno de 1900, centra un momento posromántico y de materialismo positivista proveniente del último tercio del siglo XIX. El cuerpo y la corporeidad subrayan en ese tiempo una reorientación tanto filosófica como artística y mundana, que en cualquier caso y como es bien sabido tiene anclajes o precedentes históricos últimos en ciertos aspectos y momentos heteróclitos de la cultura grecolatina, barroca o incluso en el ateísmo libertino del XVIII. Es también 1900 la fecha de la muerte de Nietzsche, pensador influyente en orden a esta reorientación. Asimismo, es el tiempo de Lipps y la estética de la *Einfühlung*, pero especialmente, a la par, de la Vanguardia histórica y del decadentismo sociocultural y artístico —y del erotismo mórbido, todo sea dicho—, que culminaría en los prodigiosos años veinte. La guerra civil española y la segunda guerra mundial transformarán definitivamente las circunstancias, lo que propiciará la confluencia de literatura social y existencial, neorrealismo y neovanguardia, una nueva fenomenología y, finalmente, la contracultura y el 68. El caso español presenta la peculiaridad de un régimen político autoritario y el consiguiente mantenimiento de la censura, aspecto este, aun de manera decreciente, importante para el despliegue del discurso erótico.

El libro editado por Helena Establier delimita el campo de estudio a un sector de la poesía española que, a pesar del auge de los estudios de género, no ha recibido todavía un tratamiento sistemático en tanto que *corpus* coherente: voces femeninas de la contemporaneidad que hablan de cuerpos femeninos.

En su pormenorizada introducción, Establier plantea un estado de la cuestión acerca de los estudios sobre el tema y, en lo tocante a la periodización interna de las autoras concernidas, propone un asedio dual del arco temporal considerado: por un lado, criterio generacional; por otro, épocas histórico-estilísticas. La nómina de las poetas estudiadas está formada por Concha Espina, Lucía Sánchez Saornil, Rosa Chacel, Concha Méndez, Ángela Figuera, Elisabeth Mulder, Ana María Martínez Sagi, Josefina de la Torre, Susana March, Amparo Conde Gamazo y María Victoria Atencia. Son, sí, algunos nombres entre otros que pudieran haberse incluido, pero integran en su conjunto una relación congruente de autoras que concilian sin violencia carácter representativo —que les confiere cualidad de *exempla* respecto de quienes no están— y singularidad estética —que, más allá de dicho carácter representativo, las individualiza en cuanto creadoras artísticamente discernibles—.

Establier llega a la conclusión de que el cuerpo femenino, que encarna al tiempo que determina la dimensión amoroso-sexual, articula las diversas manifestaciones textuales de la poesía femenina del periodo, “desde la expresión preciosista o culturalista de la sensualidad o la lucha agónica entre la carne y el espíritu hasta la celebración vitalista de la plenitud física, el deseo y la unión sexual, la transgresión a través de la subversión de los imaginarios y de los mitos vigentes o de la visibilización del deseo homoerótico” (p. 24).

Al margen de la ya aludida introducción, son trece los estudios reunidos en *El corazón en llamas*. Los primeros dos capítulos constituyen una revisión teórico-metodológica de las cuestiones expuestas. En “Mujeres en el Parnaso: mecanismos de borrado y elisión en la conformación del canon”, Ángel Luis Prieto de Paula se detiene en algunos tramos de la evolución de la mujer-poeta que señalan su manumisión respecto de la mujer-tópico. José María Ferri Coll, en “Las poetas en la cultura y la historiografía españolas de la primera mitad del siglo XX. Un fogonazo”, repasa una serie de fuentes hemerográficas y bibliográficas, tanto españolas como extranjeras, que muestran la dificultad a la que hubieron de enfrentarse nuestras poetas. Ciñéndose al segmento temporal que abarca desde el inicio del siglo hasta la Guerra Civil, y al núcleo temático del volumen, Melissa Lecointre ofrece una documentada visión panorámica en “Imaginarios del cuerpo en las poetas españolas contemporáneas (1900-1936)”, donde se evidencia que los *nuevos cuerpos* femeninos exigían nuevos odres poéticos en que volcarse.

Los siguientes capítulos son estudios monográficos sobre las obras de las diferentes autoras y los diversos caminos seguidos para la incorporación de la temática cuerpo-sexualidad a su lírica. En “¿Si la luna estará enamorada?": cuerpos y máscaras en la poesía modernista de Lucía Sánchez Saornil”, Isabel Navas Ocaña comenta una serie de poemas en que la autora de *Romancero de Mujeres Libres* ofrece una textualización del

cuerpo femenino en clave del modernismo epigonal, antes de que se produjera su aportación a la renovación ultraísta. En “Cuerpos poéticos y creatividad modernista en los mundos naturales de Elisabeth Mulder”, Christine Arkinstall se ocupa de las obras iniciales de Mulder, que avanza de los imaginarios neorrománticos y tardomodernistas hacia una reformulación de la identidad femenina. Marina Bianchi, por su parte, describe el “ímpetu del amor oscuro” en la obra de Ana María Martínez Sagi, cuyas composiciones tardías, publicadas en los años finales del franquismo, exigieron una reelaboración retórica para sostener sin enmienda lo sustancial de su universo sensitivo.

Los de Sánchez Saornil, Mulder y Martínez Sagi son casos representativos de unas estrategias de subversión palmarias, pero, tal y como recuerda Establier en la introducción, no todas las poetisas estudiadas se atrevieron a una textualización tan clara. Para algunas autoras, la “expresión abierta del eros y el deseo” siguió siendo una cuestión harto problemática, resuelta a menudo por mediación simbólica que explicita, *ma non troppo*, los nuevos espacios de la sexualidad y el cuerpo. Ello queda expuesto en el capítulo de Roberta A. Quance, titulado “Juego de equilibrios: mar, deporte y deseo en la primera poesía de Concha Méndez y Josefina de la Torre”. Se revela, pues, una suerte de dialéctica que permite tensar las pautas estatuidas del deseo y el cuerpo femenino sin romperlas. Es este el caso de Concha Espina, tratado por Helena Establier en “La criatura incinerada: cuerpo y espiritualidad en la poesía de Concha Espina”, cuya lírica, concretada en dos títulos situados a ambos lados de la guerra, le permite una franqueza que la novela en la exposición del contraste entre las propensiones eróticas y los cauces estrechos de su tradicionalismo católico. El caso de Rosa Chacel presenta algunas similitudes con el anterior, aunque su modernidad aparece atemperada no por el canon moral todavía dominante, sino por el esteticismo y el refinamiento culturalista, según analiza Laura Palomo Alepuz en “La poesía de Rosa Chacel: sensualidad y recuperación del mundo clásico”.

Cierran el volumen cuatro capítulos sobre otras tantas poetisas cuya obra es posterior a la Guerra Civil. De Ángela Figuera se ocupa María Payeras Grau (“Dar cuerpo al pensamiento: texto y representación corporal de la mujer en la poesía de Ángela Figuera”), quien desvela los mecanismos de que se sirvió la autora, preterida por su condición de mujer y por la de *vencida*, para añadir una marca transgresora de la sexualidad a la contestación de sus libros socialrealistas. Sharon Keefe Ugalde hace lo propio con Susana March (“‘No me exijas virginidad alguna’: la poesía erótica de Susana March”), de quien desvela aspectos no visitados de un erotismo que debió acomodarse, angustiada o resignadamente, a los condicionantes de un medio que exigía la cancelación del deseo. En “Amparo Conde Gamazo: rasgos de una poesía sin cuerpo desde los años cuarenta”, Elia Saneleuterio Temporal se centra en el estudio de una autora que concreta el de otras varias a quienes las circunstancias impidieron emerger, obturando o dificultando mucho la publicación de su obra, que en el caso de Conde Gamazo es amplísima. Ello hace necesaria la recuperación de autoras *desaparecidas*, que debe huir de la indiscriminación y ha de estar estéticamente fundamentada (así lo indica

razonadamente Prieto de Paula en el “corolario” que cierra su capítulo). María Isabel López Martínez trata, en fin, sobre los dos primeros títulos de María Victoria Atencia (“Sensualidad y sugerencia discursiva en la lírica de María Victoria Atencia”), analizando los códigos tempranos de la feminidad a los que recurre una autora más dada a sugerir que a explicitar, siempre medida en la selección de los recursos simbólicos que le permiten esquivar el confesionalismo primario tan habitual en las poéticas de aquellos años.

En definitiva, el volumen editado por Helena Establier es un abarcador trabajo temático sobre un objeto que está provocando un interés creciente en el ámbito de los estudios especializados de género: la representación y la vivencia del cuerpo femenino. *El corazón en llamas* se muestra, así, como contribución decisiva al estudio de la —si vale el término— *somatografía*: neologismo acaso pertinente que atañe a la textualización de la sensualidad y a la escritura del cuerpo.

Daide Mombelli
Universidad de Alicante



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

**“QUITE ANOTHER THING”:
IRLANDA EN LA OBRA COMPLETA DE OSCAR WILDE**

María Cristina GUERRERO-GARCÍA

Madrid: Verbum, 2022, 348 pp.

ISBN: 9788413378770

Oscar Wilde es un polifacético autor sobre el que se continúa escribiendo desde muy diversos ángulos. Podría parecer, por tanto, que queda poco nuevo por decir. Sin embargo, son pocos los estudios que analizan la obra del autor en clave irlandesa. Este ensayo de Guerrero-García, galardonado con el *III Premio de Investigación Filológica profesor José Romera Castillo* de la Facultad de Filología de la UNED, aboga por esta idea bastante desatendida en el ámbito académico: su faceta como escritor irlandés. Para ello, la autora analiza de manera global y siempre cronológica la herencia irlandesa la obra de Wilde, buscando imágenes, temas o personajes que entronquen con dicha herencia hibernesa.

Uno de los principales logros de este libro es proponer un enfoque novedoso para estudiar a un autor ya canónico y llevarnos al revisionismo de su obra realizando una lectura en clave irlandesa. Otro mérito es el querer demostrar la presencia de Irlanda en la obra completa de Wilde, analizando, ejemplificando y profundizando en aspectos contextuales de la propia biografía del autor y su familia. Y es que, pese a su posición liminal, Wilde puede considerarse un autor irlandés, pues para él temas como la religión y el folclore son claves, así como las referencias al autogobierno irlandés o a episodios históricos como la Gran Hambruna (1845-1851). Así pues, este libro pretende llenar un vacío académico en los estudios wildeanos. Guerrero-García realiza aquí un trabajo de investigación profunda para rastrear todas las influencias irlandesas que se dan en Wilde de manera minuciosa, y las lecturas alternativas de textos de referencia que se proponen resultan de gran interés para conocer más a fondo el carácter irlandés del autor.

El ensayo se abre con un primer capítulo sobre la poesía y primeras obras teatrales de Wilde entre 1875 y 1885, que analiza el papel del folclore, la cultura y la política de Irlanda. La autora demuestra que la presencia de la tradición literaria irlandesa y su folclore son más patente cuando el texto se acerca a la propia infancia y juventud de Wilde en Irlanda. Muy interesante resulta su explicación de cómo Irlanda podría estar

personificada en la figura de una mujer, especialmente en el caso de Vera en *Vera, or the Nihilists*, a través de la cual Wilde parece “poner en [su] boca lo que él realmente cree sobre Irlanda y su futuro político” (p. 74). El interesante estudio que Guerrero-García realiza sobre las figuras femeninas, enmarcándolo con la situación irlandesa con personajes como los de Anna Parnell (1852-1911), Lady Frances Anne Vane o la propia madre de Wilde, Speranza, es uno de los puntos fuertes de este capítulo. Y he aquí la novedad que propone este trabajo: estos primeros escritos de Wilde no habían sido hasta ahora analizados para buscar conexiones con la experiencia irlandesa. Sin embargo, son textos claves ya que en ellos tienen cabida el folclore, la tradición literaria e incluso cuestiones religiosas tocantes a Irlanda, así como la situación sociopolítica de la isla.

El segundo capítulo se centra en los artículos periodísticos, cuentos y relatos cortos escritos por Wilde entre 1885 y 1891. Aquí la autora baraja la hipótesis de que se identifique a Irlanda en las obras de Wilde de este período con las figuras femeninas de su vida: su madre y su esposa. Se estudia en este capítulo a un Wilde más implicado en la política. En los relatos cortos de Wilde la autora encuentra raíces irlandesas frecuentemente asociadas a elementos autobiográficos del propio Wilde, como en el caso de “Lord Arthur Savile’s Crime” o el relato “The Sphinx without a Secret”, que Guerrero-García relaciona con la esposa de Wilde, la dublinesa Constance Lloyd, y con la Irlanda creada en Londres por el matrimonio. Destaca en este capítulo el análisis de la novela *The Picture of Dorian Gray* (1890), donde la autora se propone ver cómo los tres personajes masculinos, reflejos del propio Wilde, representan, a su vez, la oposición entre Irlanda y Gran Bretaña. Concluye Guerrero-García defendiendo agudamente que “Lord Henry reflejaría una Inglaterra descreída y centrada en las apariencias en contraste con la inocente y natural Irlanda de Basil” (p. 150-151). Dorian ocupa aquí una posición liminal entre Basil y Lord Henry, representando a un Wilde que acaba de descubrir su homosexualidad y que se siente cada vez más atraído por Gran Bretaña.

El capítulo tres sigue centrándose en el género narrativo, prestando atención a los cuentos y ensayos de la época comprendida entre 1885 y 1891. Sinónimo de infancia, inocencia e imaginación es Irlanda para Wilde en su obra, donde hallamos diversos contrastes entre racionalidad e irracionalidad, lo femenino y lo masculino, encarnando así la diferencia entre Irlanda y Gran Bretaña. Destacan las lecturas propuestas por la autora para “The Remarkable Rocket”, centrándose en la situación política entre Irlanda y Gran Bretaña en 1886 con la *Home Rule*, y para “The Young King” (1888), que podría leerse como un reflejo de la situación de sumisión y explotación de la Irlanda de la época. Muy interesante resulta también “The Fisherman and His Soul” (1889-1891), pues este cuento incluye numerosos motivos folclóricos, como los de la Sirena, la Bruja y el Alma. También se pueden encontrar ecos irlandeses en “The Soul of Man under Socialism” (1891). En este ensayo, Wilde recupera mensajes anteriores como el filisteísmo de los ingleses, las referencias a Rusia y el nihilismo, las cárceles y el escándalo de Parnell. Concluye la autora argumentando que “The Soul of Man under Socialism” es, de hecho, uno de los textos de Wilde con más influencia irlandesa, en el que el autor se muestra

“optimista con respecto al futuro, un futuro en el que la personalidad del hombre sea más irlandesa” (p. 241).

El cuarto capítulo de este volumen se focaliza en las *society comedies* escritas entre 1891 y 1895, a través de las cuales Wilde expresa su posición liminal y subversión política, ya que estas se inspiran en su propia vida familiar y en la vieja aristocracia a la que había pertenecido en Irlanda. Apunta la autora que si las comedias de Wilde eran las obras que más éxito le brindaron, el motivo podría encontrarse precisamente en las raíces irlandesas de las mismas. Los personajes femeninos de estas obras de teatro ocupan un importante foco de atención para la autora, pues estas muestran la actitud de Wilde hacia el movimiento a favor de los derechos de la mujer. Las dos protagonistas femeninas de *An Ideal Husband* representarían, por ejemplo, a Britania, en el caso de Lady Chiltern, y a Hibernia, en el caso de Mrs Cheveley. De hecho, en varios comentarios deja ver Wilde la posición de Mrs Cheveley como *outsider*, por lo que Guerrero-García ve aquí que posiblemente el personaje podría haber sido concebido como irlandesa, cuestión que analiza más en detalle. La sátira y crítica mordaz a la vieja aristocracia inglesa y sus valores son, pues, los pilares que demuestran las raíces irlandesas de Wilde en estas *society comedies*, según la autora.

Llegamos así al epílogo de este volumen, que se focaliza en los *prison writings* de Wilde entre 1895 y 1898. Durante su estudio, la autora refleja cómo la afirmación sobre la identidad irlandesa de Wilde no fue algo espontáneo, sino un proceso que se desarrolló a lo largo de toda su carrera y que simplemente se acrecentó con su experiencia en prisión. Como muestra Guerrero-García a través de varios escritos de Wilde, el autor se sentía profundamente apegado a sus propiedades familiares en Irlanda, y esta tierra seguía siendo su lugar de refugio mental. Concluye la autora recalcando la esencia irlandesa inamovible de Wilde, cuya posición liminal lo llevó a ser “un *outsider* para los ingleses, un paria por ser un convicto primero, un expresidiario después, y sobre todo un extranjero (un *alien*) irlandés” (p. 318).

A través de estas páginas, Guerrero-García deja claro que la presencia de Irlanda en los escritos de Wilde entre 1874 y 1898 se hace patente en las representaciones de Irlanda en niños pobres y hambrientos, o en mujeres burguesas que luchan por la igualdad de género. Si al principio del libro se planteaba qué era la esencia irlandesa, al finalizar el mismo concluye la autora que podemos definitivamente inferir que Wilde era un autor irlandés. No obstante, esta identidad irlandesa no impedía que igualmente Wilde se sintiera parte del imperio británico, dando lugar a una suerte de “nacionalismo híbrido” (p. 322). Y es que para Oscar Wilde “no ser inglés sino irlandés era realmente ‘quite another thing’” (p. 325), como reconoce Guerrero-García en la conclusión de su estudio. Por esta razón, la autora finaliza su ensayo abogando por la importancia de tener en consideración los géneros de los personajes en las obras de Wilde en la traducción al castellano, pues con frecuencia se presentan personajes femeninos que entroncan con la representación femenina de Irlanda. Podemos concluir, por tanto, que este volumen

supone una valiosa contribución a los estudios sobre Wilde desde una novedosa perspectiva.

Ester Díaz Morillo
Universidad de Educación Nacional a Distancia (UNED)



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

LAS TIC EN LA ENSEÑANZA DE LA TEORÍA DE LA LITERATURA

Isabel NAVAS OCAÑA

Almería: EDUAL, 2020, 195 pp.

ISBN: 9788413510248

La labor de la educación superior como promotora del desarrollo y el progreso social se ha consolidado como tema fundamental de las políticas en materia educativa durante las últimas décadas. Este hecho es una consecuencia inequívoca de la consideración del conocimiento como factor clave para el avance y bienestar de la humanidad. Vivimos, por tanto, en la denominada *sociedad del conocimiento*, una sociedad donde la educación, la innovación, la colaboración y el intercambio de conocimientos se constituyen como pilares fundamentales para el desarrollo productivo, económico y social. En este escenario la Universidad asume un importante papel como formadora de ciudadanos, por lo que no resulta inesperado que se hable de su dimensión social y su compromiso con “maximizar el potencial de las personas en cuanto a su desarrollo personal y a su contribución a una sociedad sostenible, democrática y basada en el conocimiento” (p. 12).

Este nuevo modelo de Universidad —donde la formación, la docencia y la investigación se imbrican necesariamente— se ha ido materializando en las diferentes legislaciones que respaldan un Espacio Europeo de Educación Superior (EEES) hasta culminar con la implantación del plan Bolonia (2010) cuyo propósito principal es mejorar la competitividad internacional de las universidades europeas a partir del establecimiento de un marco común que permita la movilidad de los estudiantes. Consciente del viraje de la educación universitaria, Isabel Navas Ocaña ha implementado nuevos procesos de enseñanza-aprendizaje más innovadores en el ejercicio de su actividad docente como catedrática de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Almería.

Fruto de su vasta experiencia y su larga trayectoria como profesora e investigadora, su obra *Las Tic en la enseñanza de la Teoría de la Literatura* constituye un modelo didáctico apoyado en las posibilidades que las nuevas tecnologías brindan a la actividad docente para incentivar un aprendizaje activo y significativo en el alumnado. De este modo, y para responder a la directriz del EEES de impulsar el uso de las TIC en la enseñanza, Navas Ocaña ofrece en esta publicación el diseño completo de sendos cursos

virtuales para las asignaturas *Teorías literarias en España y Teorías literarias en Gran Bretaña y Estados Unidos*, ambas impartidas en multimodalidad en la Universidad de Almería (UAL) en el segundo curso del grado de Filología Hispánica y el tercer curso del grado de Estudios Ingleses respectivamente.

La obra consta de cinco capítulos. Los tres primeros proporcionan el contexto institucional, epistemológico y académico a la exhaustiva propuesta curricular que se detalla en los dos últimos. De este modo, en el capítulo primero titulado “La Universidad en la sociedad del conocimiento”, Navas Ocaña presenta el recorrido del proceso de convergencia europeo en materia de educación superior desde su punto de arranque —el convenio de Lisboa del año 1997— hasta la total implantación del plan Bolonia en 2010. Asimismo, la autora refiere información sobre el papel que desempeña la Universidad en la sociedad del conocimiento, cómo se ha llevado a cabo la adaptación del sistema universitario español a este nuevo espacio europeo, las principales innovaciones que atañen a los planes de estudios, las agencias de calidad y, por supuesto, la implantación del Sistema Europeo de Transferencia de Créditos (ECTS).

Es en este primer capítulo donde profundiza además sobre las innovaciones metodológicas más representativas para un aprendizaje competencial —entre las que cabría destacar las TIC— y sobre las modificaciones llevadas a cabo en un sistema de evaluación que debe garantizar la transparencia, la validez y la fiabilidad. Por último, en este primer epígrafe la autora aborda el marco legislativo que rige la Educación Superior en España desde una perspectiva diacrónica. Si este primer capítulo proporciona el contexto institucional a la propuesta, el segundo capítulo se centrará en plasmar la evolución de la Teoría de la Literatura como disciplina universitaria, en proporcionar el contexto epistemológico.

Por tanto, en “La enseñanza de la Teoría de la Literatura” Navas Ocaña examina los precedentes del área, la evolución de las cátedras y de las titulaciones y los distintos enfoques que han ido surgiendo para la investigación en esta disciplina. Asimismo, la autora muestra una panorámica del mercado editorial, con particular mención a las colecciones especializadas, y de las principales asociaciones y revistas que dan cabida entre sus publicaciones a las relacionadas con la Teoría de la Literatura o que, incluso, se centran en esta parcela del conocimiento, como es el caso de la *Asociación Española de Teoría de la Literatura* (ASETEL) y de *ACTIO NOVA: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* de la Universidad Autónoma de Madrid. El capítulo concluye con la enumeración de los bloques temáticos que generalmente componen el plan de estudios de la Teoría de la Literatura tanto para aquellas asignaturas que abordan la disciplina desde una perspectiva sistemática como para las que proporcionan un estudio histórico de la materia.

En “El aula virtual. La enseñanza semipresencial o multimodal”, el tercer capítulo de la obra, Isabel Navas Ocaña particulariza la experiencia de incorporación de las TIC a la enseñanza universitaria mediante la muestra de su propia labor docente en la Universidad de Almería. Para ello, en primer lugar, detalla el contexto curricular de las dos asignaturas

semipresenciales o multimodales para las que ha diseñado los cursos virtuales y que hemos mencionado previamente. Así, indica la rama de conocimiento a la que pertenecen los grados en los que se imparten las asignaturas —Filología Hispánica y Estudios Ingleses pertenecen a la Rama de Artes y Humanidades— y la estructura de los títulos. En segundo lugar, hace alusión a las competencias que contemplan todos los grados de la UAL para aclarar que en su diseño curricular detallará tan solo las competencias específicas de cada asignatura.

En tercer lugar, especifica aquellos aspectos del curso virtual que van a ser comunes a las dos asignaturas “y que se refieren tanto a la presentación del curso en las páginas web correspondientes [...] como a las herramientas de comunicación empleadas y a los consejos sobre la planificación del tiempo de trabajo que el alumnado debe tener en cuenta” (p. 50). Son, de esta forma, concretados en este capítulo la estructuración del curso en el Aula Virtual mediante la agrupación de los contenidos en las carpetas *Información General* y *Material didáctico*; las herramientas de comunicación con el alumnado —*Calendario, Foros, Correo electrónico, Consejos y Chats*—; el seguimiento de la asignatura que se facilita al alumnado a través de las carpetas *Planificación general* y *Guía de evaluación*; y, por último, los consejos para una adecuada planificación personal de los estudiantes que garantice el éxito de su aprendizaje en un entorno virtual. Este tercer capítulo culmina con un epígrafe dedicado a los principios didácticos que deben regir la experiencia docente en multimodalidad y a establecer la dinámica habitual de las sesiones presenciales y no presenciales.

El cuarto y quinto capítulo, titulados “Un curso virtual sobre *Teorías Literarias en España*” y “Un curso virtual sobre *Teorías Literarias en Gran Bretaña y Estados Unidos*” respectivamente, materializan el diseño de sendos cursos virtuales. Ambos capítulos mantienen una estructura análoga, variando de uno a otro tan solo los aspectos que atañen a la temática específica de cada asignatura —tales como los objetivos propuestos, el temario, la bibliografía y los textos sugeridos para las actividades del alumnado—, pero manteniendo la misma metodología en las clases presenciales y en las virtuales, el mismo sistema de evaluación y el mismo desarrollo del curso en cuanto al diseño de las actividades académicamente dirigidas para las sesiones no presenciales.

De este modo, en un primer epígrafe general la autora describe la guía docente de ambas materias donde aparecerán las competencias, los objetivos, el temario, la metodología, las actividades formativas, la evaluación y la bibliografía. Cabe destacar que el sistema de evaluación contempla diferentes elementos: un examen final que habrá que aprobar para superar la asignatura y que solo se corresponde con el 40% de la nota final; la realización de unas actividades académicamente dirigidas para cada bloque temático (30% de la nota); la participación en foros presenciales y virtuales (10% de la nota); y la realización de dos comentarios guiados sobre las lecturas obligatorias propuestas (20% de la nota).

Posteriormente, en un segundo epígrafe, Navas Ocaña desarrolla el curso virtual indicando para cada bloque temático los objetivos que se persiguen, los contenidos a

impartir y la bibliografía básica. Asimismo, la autora proporciona un resumen de cada unidad y el diseño completo de las actividades académicamente dirigidas que el alumnado realizará en las sesiones no presenciales —con todas las preguntas y fragmentos de texto necesarios— y que contempla la resolución de un cuestionario de preguntas breves, la realización de varios comentarios de texto para los ejercicios de evaluación y el afianzamiento de los conocimientos adquiridos mediante unos ejercicios de autoevaluación (estos últimos no serán evaluables).

Como hemos podido comprobar, esta obra de Isabel Navas Ocaña representa una excelente herramienta docente para la implementación de las TIC en la enseñanza universitaria de la Teoría de la Literatura y, asimismo, constituye un modelo pedagógico minucioso para materias afines.

Azahara Sánchez-Martínez
Universidad de Almería



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

CIBERFEMINISMOS, TECNOTEXTUALIDADES Y TRANSGÉNEROS. LITERATURA DIGITAL EN ESPAÑOL ESCRITA POR MUJERES

Isabel NAVAS OCAÑA y Dolores ROMERO LÓPEZ (eds.)

Almería y Madrid: EDUAL / Ediciones Complutense, 2023, 395 pp.

ISBN: 9788413512037

Probablemente sea un hecho incuestionable en el ámbito de los Estudios de Género que la nueva ola feminista ha sabido utilizar los recursos digitales que están al alcance de todas y todos para ponerlos al servicio de sus reivindicaciones. No obstante, no es algo exclusivo del activismo feminista de la cuarta ola, ya que, en este sentido, los actuales discursos por los derechos del colectivo LGTBI o de las personas racializadas también han visto en las tecnologías, y especialmente en las redes sociales, un soporte eficiente para la difusión de sus reclamos y necesidades. Sí es cierto que el ciberfeminismo ha calado significativamente en una manifestación artística concreta, la literatura digital, ya que este medio de expresión permite que fluyan “las claves identitarias de nuestro tiempo” (p. 13), como sostienen Isabel Navas Ocaña y Dolores Romero López en el capítulo introductorio de un volumen del que son editoras y con el que cubren un vacío de estudios académicos sobre ciberliteratura escrita por mujeres. *Ciberfeminismos, tecnotextualidades y transgéneros. Literatura digital en español escrita por mujeres* es el título de este necesario monográfico que editan la E dual (Editorial de la Universidad de Almería) y Ediciones Complutense dentro de la colección “Sobre las mujeres”. Es entre estas dos universidades donde nace este proyecto que lideran Isabel Navas, catedrática de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la UAL, y Dolores Romero, catedrática de Literatura Española en la UCM, al que se unieron voces de ámbito nacional e internacional dando como resultado un voluminoso ejemplar compuesto por una amplia introducción y cuatro bloques temáticos que, en conjunto, suman un total de dieciséis capítulos escritos por investigadoras y escritoras de la literatura digital. El objetivo que persigue esta obra aparece detallado en sus primeras páginas, y no es otro sino dar voz a las autoras digitales en ámbito hispánico y acompañar esos ensayos sobre la propia poética con investigaciones que sitúan a estas escritoras en el canon digital hispánico.

La primera parte, “Cartografías transatlánticas”, la inaugura Maya Zalbidea con “Sobre la colección International Electronic Literature by Woman Authors (1986-2021)

en el ELMCIP”, donde aborda un repaso historiográfico de la literatura digital desde las producciones hipertextuales de finales del siglo XX hasta la literatura creada durante la pandemia pasando por la eclosión de la narrativa hipermedia y la ciberpoesía. Ana Cuquerella Jiménez Díaz escribe “La voz de las mujeres en E-Lit: del hipertexto al algoritmo”, donde, partiendo del concepto de *ciberfeminismo* que Donna Haraway acuñara, presenta las características de las cuatro generaciones de escritoras de literatura digital. Sostiene que la primera generación se caracteriza por la narración hipertextual del intimismo o la paradójica soledad en una sociedad más conectada que nunca. La segunda cambia ese enfoque por la crítica social y feminista denunciando el trato paternalista hacia la mujer. La tercera generación es mucho más combativa con la ironía y la sátira como principal arma reivindicativa. Por último, la cuarta generación se caracteriza por la creación literaria a través de los algoritmos. A este capítulo le sigue “Materialidades textuales y poética digital. Reelaboraciones y reescrituras en la creación femenina”, el estudio de María Isabel Sánchez sobre la cuestión de la “poética de la reescritura” en Belén Gache, María Mencía y Alex Saum, con especial énfasis en la posibilidad que el medio digital brinda para, “lejos de distanciarse de la tradición literaria”, enriquecer y fomentar “la exploración material y conceptual de la propia noción de literatura” (p. 96). En “Reescrituras femeninas en el dominio digital. Cartografías, genealogías y lecturas latinoamericanas”, Claudia Kozak elabora una lectura de *Epithelia*, de Mariela Yeregui, y *Mi tía abuela*, de Frida Robles, dos piezas de dos escritoras latinoamericanas en las que observa la gestación del compromiso social y feminista de las escritoras defendido en el medio virtual. Finalmente, Thea Pitman analiza la ética feminista del cuidado en el capítulo “Una lectura ‘cuidadosa’ de la literatura electrónica de mujeres latinas y latinoamericanas”, donde estudia los blogs de Yasmín S. Portales, Sandra Abd’Allah-Álvarez y micha cárdenas, para demostrar, a la luz de los “discursos dominantes de la latinidad” de los que es especialista (p. 18), lo importantes que son las cuestiones del cuidado para las personas LGTBI y racializadas.

En la segunda parte, “Con voz propia”, encontramos los proyectos de creación de cuatro de las autoras más destacadas de la literatura digital en el ámbito español. Inaugura esta sección Belén Gache con “Mary Shelley, Ada Lovelace y yo”, donde analiza su trayectoria literaria estrechando lazos entre su poética y la de Shelley y Lovelace, como la condición de mujer, la disidencia del canon, la importancia concedida a la tecnología y sus posibles vínculos con el hecho literario. Además, examina sus primeros experimentos literarios, como *Escrituras nómades*, donde marcó un hito en el estudio de la literatura digital al relacionarla con las vanguardias históricas del siglo XX. Por su parte, María Mencía escribe “El proyecto *Voces invisibles. Mujeres víctimas del conflicto colombiano*”, donde recoge las narraciones orales en talleres de co-creación en Bogotá de mujeres colombianas con el fin de construir el relato colectivo sobre el conflicto armado en Colombia. Tina Escaja, o Alm@ Pérez, firma el capítulo “*Mar y virus: propuesta oleatoria de una realidad mitigada o: Esto (no) es un Poem@ CAPTCHA*”, donde reflexiona a partir de las experiencias que recogió en la exposición “Messages from the

Anthropocen” sobre el efecto que el ser humano provoca sobre la naturaleza. Del mismo modo, expone la reflexión colectiva sobre la pandemia partiendo de los testimonios que mujeres y hombres ofrecieron a través de un código QR, entre otros temas. Y cierra esta sección Alex Saum con su capítulo “Corporal y corporativa: sobre *Corporal Poetry* de Alex Saum”, un proyecto en el que crea poemas a partir de los datos que los usuarios le proporcionan en las tres #Rooms, o salas interactivas, donde a través de encuestas y otros recursos digitales se reflexiona sobre la maternidad, la muerte o la pandemia.

“Las voces de la crítica” es la tercera sección que se inaugura con “Belén Gache: ruptura canónica y revolución semiótica”, de Gioconda Marún, donde estudia la forma en que Gache ha recuperado “la materialidad de los signos a partir de la vanguardia y neovanguardias del siglo XX” (p. 243) para ponerla al servicio de su obra digital, como vemos en *Wordtoys*, *Kublai Moon* o *Poesías de las Galaxias Ratonas*. Yolanda de Gregorio expone el paso de lo lingüístico a lo visual en la obra de María Mencía en el capítulo “Polifonía y memoria como base de la poética de María Mencía”, donde desentraña “el deseo constante de explorar el medio digital” de la autora, el compromiso social de su poesía y la manera en que involucra al lector en el poema a través de los caligramas, uno de los rasgos fundamentales de su obra (p. 272). En “Ciberpoesía y exilio en *El Winnipeg: el poema que cruzó el Atlántico* de María Mencía”, Laura Lozano estudia cómo este ciberpoema de Mencía “se convierte en un portador de memoria colectiva” (p. 279). María Teresa Vilariño firma el capítulo “La poesía digital en España: de la videopoesía a la producción código-oleatoria de Tina Escaja” donde analiza el papel que tiene la obra ciberpoética de Escaja en el canon y cómo la poeta adopta una postura deconstructiva para cuestionarlo en obras como *Código de barras*. Por último, para cerrar esta sección, Miriam Borham y Daniel Escandell analizan el poema multimodal “beauty routine. a bourning desire” de Alex Saum en el capítulo “Escrituras insumisas: obra multimodal y reivindicación del yo (femenino) en @alexsaum”, donde observan que en la obra de la autora confluye la “reivindicación identitaria y de género” (p. 319) y el cuestionamiento de la misma tecnología que hace posible su obra por “la imposición estética” y la “cosificación” que ejerce sobre las mujeres (p. 333).

La cuarta parte “Las autoras y sus lectoras. El fenómeno fan en la red” recoge los dos últimos textos del volumen. Azahara Sánchez escribe “La narrativa contemporánea y las redes sociales: Megan Maxwell y sus guerreras”, donde reflexiona sobre el papel que desempeñan las lectoras de Megan Maxwell en su creación literaria gracias al contacto que mantienen a través de las redes sociales. De esa estrecha relación surgen las llamadas “Guerreras”, las lectoras para quienes la autora crea personajes femeninos cuya caracterización responde a sus reivindicaciones feministas. Por último, Liao Liang investiga en “Entre autoras y lectoras: el poder de las comunidades virtuales en Wattpad” el poder transformador de las plataformas digitales de creación literaria, ya que pueden convertirse en verdaderos espacios de sororidad gracias a la creación de obras con enfoque feminista de jóvenes escritoras

En definitiva, *Ciberfeminismos...* nos ofrece una visión panorámica sobre el progreso de la literatura en la era digital y, en concreto, de las producciones de las mujeres que han roto barreras y limitaciones impuestas por el canon tradicional y patriarcal. Sirva este magnífico volumen para que no se olviden ni se releguen a un segundo plano las voces femeninas en la configuración del canon de la literatura digital escrita en español.

Antonio Cazorla Castellón
Universidad de Almería



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

MITOS E IDENTIDADES EN LAS AUTORAS HISPÁNICAS CONTEMPORÁNEAS

Pilar NIEVA DE LA PAZ (ed.)

Berlin *et al.*: Peter Lang, 2022, 272 pp.

ISBN: 9783631886410

Esta antología de reciente publicación, cuya edición está a cargo de Pilar Nieva de la Paz, revisita la rescritura de los mitos y explora su relación con las identidades de las mujeres españolas contemporáneas. En ella participan diez estudiosas y dos estudiosos de los mitos y nos ofrecen muy originales análisis sobre temáticas muy diversas, que abarcan tanto la narrativa, el ensayo, la poesía y el teatro, así como espacios artísticos no-literarios como la danza, el comic y el video, lo que la vuelve una opción muy original.

La obra se organiza en doce artículos, estando el primero de ellos a cargo de Nieva de la Paz, quien a modo de introducción en “Viejos mitos, nuevos iconos: las autoras contemporáneas y la creación de una tradición cultural propia” nos presenta los distintos estudios que conforman la antología. Para Nieva de la Paz es especialmente importante hacer hincapié en “la versatilidad de los mitos, es decir, la capacidad para adaptarse a las circunstancias y valores de los diferentes momentos históricos, ajustándose a las más variadas ideologías e intencionalidades” (p. 7), ya que presupone la posibilidad de visitarlos y revisarlos, muchas veces con el fin de rescribirlos desde una perspectiva más contemporánea, especialmente en el caso de las figuras femeninas. La estudiosa considera que dichas relecturas pueden dar cuenta de la evolución de los roles de género que se han dado especialmente en el siglo pasado e incluso, pueden intentar explicar desde una perspectiva más actual, las identidades sexuales dentro del contexto de las identidades colectivas. Para la autora, ha sido importante la revisión de las “imágenes” relacionadas con la identidad de género, haciendo hincapié en el estudio de los estereotipos femeninos que se encuentran en las distintas obras bajo estudio, constructos de la hegemonía patriarcal. Mitos clásicos que tienen que ver con los comportamientos masculinos y femeninos tanto del ámbito privado como público, como el de Menesteos, Andrómaca, Aracne, Atenea o Casandra, conviven en esta antología con personajes conocidos por su ruptura de los roles de género, como puede ser Helena de Troya, Medea o Eva.

El segundo análisis de esta antología, “Mitos, historia y exilio: *Menesteos, marinero de abril* (1965), de María Teresa León”, escrito por Francisca Vilches de Frutos, recupera uno de los textos en los que la famosa autora de la generación del 27 y escritora en el exilio explora los límites entre el mito, la historia y la ficción literaria. El análisis de León desmitifica a Menesteos, uno de los protagonistas de la guerra de Troya, para exponer los temas del desarraigo del exiliado, la necesidad del deseo amoroso, el poder de los recuerdos y la esperanza. Asimismo, según el análisis de Vilches de Frutos, la recreación del mito le permite a León una reflexión necesaria sobre varios de los sentimientos que la autora en el exilio experimenta en esa etapa de su vida, especialmente en torno al amor y a su perdurabilidad. El que Menesteos transite por tierras gaditanas en una epopeya es un recurso que León aprovecha para dar voz a las mujeres y denunciar las circunstancias tan duras en las que muchas de ellas están.

Pilar Nieva de la Paz analiza una obra de Rosa Chacel en “Tiempo, creación y vida: tradición cultural y mítica en *Margarita (zurcidora)* de Rosa Chacel”; en su análisis, el transcurrir del tiempo, los recuerdos —muchas veces idealizados— y la pérdida se vuelven los puntos centrales sobre los que Chacel hace un recuento crítico de su propia vida y su relación con el medio cultural. Recurre a Bergson y Freud para construir una especie de palimpsesto en el que, con gran dificultad, se logran identificar rasgos de algunas figuras importantes de la literatura como Racine, Baudelaire y por supuesto, Goethe, que influyen en la rescritura de algunos mitos clásicos como el de Atenea, Aracne o Andromaca y que, finalmente, le servirán para configurar su personaje femenino central.

Inmaculada Plaza Agudo colabora en esta antología con un interesante análisis sobre “Mitos e identidad femenina en la España de posguerra: *Mujer sin Edén* (1947) y *Nada más que Caín* (1960), de Carmen Conde”. El primer título corresponde a un poemario y el segundo a una obra de teatro y, en ambos casos, encontramos la rescritura del mito de la expulsión del Edén que propone el Génesis. Conde echa mano del mito para proponer su interpretación de la historia sobre la Guerra Civil y el franquismo que le sigue. Plaza Agudo nos ofrece un interesante análisis a partir del personaje de Eva, que será el marco para denunciar tanto la misoginia de las narrativas bíblicas como la misoginia en la que se sustenta la desigualdad histórica y sistémica de las mujeres, que en última instancia se ven reflejadas en la marginación a la que estaban sometidas las mujeres en el franquismo. La autora del análisis también indaga en el tema de Caín, desde un enfoque de la maternidad como opuesta al belicismo de la época.

“La visión de Helena de Troya en dos dramaturgas del exilio: *Cassandra o la llave sin puerta*, de María Luisa Algarra y *Las republicanistas*, de Teresa Gracia” es el título del interesante análisis con el que participa la estudiosa Teresa Santa María Fernández. El tema de la supervivencia de la mujer extranjera en tierras de las que no puede irse está presente en las obras de las dos escritoras en el exilio que Santa María Fernández estudia, lo que resulta de especial interés, especialmente porque no es un tema común en otras autoras del destierro. Asimismo, el análisis nos invita a repensar el mito de Helena y su supuesta culpa, en una guerra causada por los hombres y su insaciable deseo de poder.

Francisca Montiel Rayo presenta un muy extenso análisis sobre el relato biográfico, género muy socorrido en los países en los que las y los escritores del exilio vivieron, especialmente en México y Argentina y se enfoca específicamente en las escritoras. En “Historias de vida y vidas para la historia: mujeres de la cultura hispánica vistas por escritoras del exilio republicano de 1939”, Montiel Rayo analiza los rasgos identitarios importantes para las escritoras del exilio republicano de 1939 y que encontraron en algunas de sus compatriotas, con las que se identificaban y de quienes narraron sus historias de sufrimiento, tradicionalmente silenciado. Estas narraciones recuperan la defensa de la dignidad y de los derechos individuales y colectivos que esas mujeres mostraron, lo que las transforma en mitos. Entre las escritoras analizadas encontramos a María Teresa León, a quien le interesó contar las vidas de mujeres desconocidas o insuficientemente valoradas por el gran público, cuyas vidas transcurrieron a la sombra de hombres muy famosos. a la sombra de hombres incuestionablemente célebres. Asimismo, el análisis de Montiel Rayo incluye las publicaciones de Felisa Gil, Manuela Ballester y Juana de Ontañón, para quienes era muy importante reivindicar la igualdad de las mujeres en todos los ámbitos, por lo que publicaron historias sobre algunas de las mujeres españolas de la Edad Moderna que lucharon en contra de los prejuicios de su época. El análisis incluye también la obra de Clara Campoamor sobre la vida de Sor Juana Inés de la Cruz, personaje histórico que atrapó el interés no sólo de Campoamor, sino también de Rosa Chacel, Margarita Nelken y de la periodista Cecilia G. de Guilarte.

Otra española que valió la pena narrar desde el exilio es Mariana Pineda, considerada un verdadero modelo de mujer por Isabel Oyarzábal, quien publicó una biografía en la sección “Folletones de Reconquista de España”, órgano de la Unión Nacional Española en México y fue una de las más activas creadoras del mito. Concepción Arenal también está en la lista de españolas valiosas, aunque en su caso no se haya transformado en mito y dos de sus biógrafas más relevantes fueron Clara Campoamor y María Enciso, ambas muy importantes en el análisis de Montiel Rayo, quien termina su trabajo con las biografías sobre Rosalía de Castro, especialmente por haber recibido el olvido de los grandes por demasiado tiempo.

Luisa García Manso en “La construcción del mito de ‘la Libertaria’ en la obra de Lucía Sánchez Saornil, Federica Montseny y Teresa Gracia” enfoca su análisis en la vida de María Silva Cruz, una joven sobreviviente de la masacre de Casas Viejas, ocurrida entre el 11 y 12 de enero de 1933. Mejor conocida como la “Libertaria”, la prensa de la época la transformó en una revolucionaria peligrosa, una campesina inocente o una heroína anarquista, según la corriente ideológica de la fuente en cuestión. Finalmente, los golpistas franquistas la asesinaron al inicio de la Guerra Civil. Según García Manso, el “Romance de la Libertaria”, de la poeta Lucía Sánchez Saornil es una de las representaciones más importantes del trágico destino de este personaje, quien desapareció completamente del imaginario colectivo español, una vez que Franco resultó victorioso. Sin embargo, dos autoras de distintas generaciones, ambas exiliadas en 1939 recuperan su historia: *María Silva la Libertaria* (Toulouse, 1951), novela breve escrita por Federica

Montseny y *Casas Viejas (Tragedia gótica y campesina)* (Roma, 1973), una obra de teatro a cargo de Teresa Gracia. García Manso ofrece en su ensayo el estudio del mito de la Libertaria y su recorrido desde la Segunda República hasta el exilio republicano.

María del Mar Mañas Martínez propone el análisis de dos reconstrucciones artísticas contemporáneas de uno de los iconos femeninos más relevantes en la literatura española en “Variaciones artísticas sobre Emilia Pardo Bazán en el siglo XXI: Emilia ‘la imprescindible’”. El análisis incluye la obra de teatro *Emilia* de Noelia Adánez y Anna R. Costa, que fue estrenada en 2016, y el cómic de Carla Berrocal *La Imprescindible. Retrato en diez actos de doña de Emilia Pardo Bazán*, publicado en 2021 y coincidiendo con el centenario de la muerte de la autora. Mañas Martínez se ocupa de indagar en ambas obras las características que hicieron de Pardo Bazán una ‘Mujer Moderna’ y precursora del feminismo español; su análisis no pasa por alto la positiva evolución que la icónica autora ha vivido: de ser considerada despectivamente como “la inevitable” entre sus pares escritores en el siglo XIX, se ha transformado en “la imprescindible”, en los siglos XX y XXI.

Otro estudio sobre la evolución de un personaje a través de la reescritura de su historia lo propone Verónica Azcue en “Identidades transfiguradas: Las Meninas en el teatro contemporáneo”. Azcue realiza un estudio panorámico sobre algunas piezas dramáticas inspiradas en el cuadro *Las Meninas* de Velázquez, que recuperan teatralmente los personajes femeninos del cuadro barroco. Las obras de Buero Vallejo, Jerónimo López Mozo, José Martín Elizondo, Ernesto Anaya, Ernesto Caballero y Beatriz Sierra muestran un recorrido que sitúa primero a Velázquez como centro y motor de la acción dramática y cede luego el papel principal al personaje femenino, demostrando la importancia de las relecturas y reescrituras de los iconos nacionales. En la misma trayectoria, Cristina Sanz Ruiz analiza la reescritura del mito de Santa Teresa de Jesús en “Soy Cristina de Jesús: la remitificación feminista de Teresa de Jesús según Cristina Morales”, a partir de la relectura de la obra original, las fuentes historiográficas y la ficción, creando un nuevo mito.

Julio E. Checa Puerta en “*Materia Medea* (2019): creación escénica, corporalidad y producción de nuevos sentidos” es una propuesta muy interesante porque presenta una creación de danza, estrenada en España en 2019, *Materia Medea*, cuya recreación del mito griego se hace desde la perspectiva de género y desde la perspectiva de una protagonista que está en una silla de ruedas, revelando una interseccionalidad muy original y necesaria. Finalmente, Christian von Tschilschke en “Roles de género y desmitificación: cincuenta años de condición femenina en *Las maravillas* (2020), de Elena Medel” se propone estudiar la primera novela de Elena Medel, en la que la autora continúa la desmitificación de ciertos tópicos sobre la identidad femenina y, además, se centra en las condiciones de vida de las trabajadoras para crear una nueva identidad femenina “liberada” de los mitos clásicos del amor, el matrimonio y la maternidad, que por siglos fueron los únicos pilares de una única identidad femenina.

“Mitos e identidades en las autoras hispánicas contemporáneas” es una obra que será muy bien recibida entre los estudiosos de la literatura española reciente, porque resulta una fuente inagotable de análisis enriquecedor y bibliografía valiosa, especialmente para los estudiosos de los mitos, uno de los tópicos más trabajados hoy en día, para quienes esta edición se volverá una lectura obligada.

Rossana Fialdini Zambrano
University of South Carolina / Campus Columbia



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

LITERATURA Y MEMORIA: NARRATIVA DE LA GUERRA CIVIL

José María POZUELO YVANCOS (ed.)

Murcia: Editum, 2022, 317 pp.

ISBN: 9788417865924

En 2021 la editorial de la Universidad de Murcia (Editum) ha publicado el libro *Literatura y memoria: narrativa de la Guerra Civil*. Al amparo de la labor de edición del profesor José María Pozuelo Yvancos, un equipo de once investigadores adscritos a siete universidades diferentes ha desempeñado la tarea de ofrecer una visión panorámica de la narrativa que ocupa el tema abordado. Esta diversidad académica se refleja, también, en la atención a variados géneros, como el cuento, la novela o los espacios memorialísticos coetáneos o posteriores. Al frente del libro, el lector encontrará un prefacio en el que el editor no solo da cuenta de la estrecha relación entre literatura y memoria, sino que también advierte de la pertinencia y de la necesidad de su estudio. Allí donde la Historia no llega, más allá de los hechos que cualquier tratado podría recoger, la literatura dirige su mirada hacia la vivencia. Por encima del ámbito de lo público, que, por otra parte, no siempre es relatado con acierto por los discursos oficiales, la creatividad artística fomenta la narración de lo humano, del espacio de lo privado. Nótese que el binomio *literatura y memoria* llena los huecos de significación que deja la dialéctica entre *Historia y olvido*.

El capítulo que abre el apartado de investigaciones corre a cargo de Luis Beltrán Almería: “Madrid asediado, visto por Zúñiga”. En él, donde se muestra la unión narrativa entre lo experiencial y lo simbólico, se abordan varias aproximaciones del escritor a la Guerra Civil, desde *Largo noviembre de Madrid* y *Capital de la gloria*, que conformaron *La trilogía de la Guerra Civil*, junto con *La tierra será un paraíso*, hasta la perspectiva de crítico o hasta su intervención en las jornadas “Madrid en la literatura de la Guerra Civil española. Contra el olvido”.

Le sigue el texto titulado “En el borde del abismo: la escritura y la muerte en *Los girasoles ciegos* (2004) de Alberto Méndez”, firmado por Antonio Candeloro. Apoyándose en el ensayo “La transitoriedad”, de Freud, el autor reflexiona sobre el duelo. Asimismo, resalta que la obra se publicó en fecha próxima al debate público sobre la “Ley de la Memoria Histórica”, lo que confiere una dimensión perlocutiva a los relatos: estos exigen a los lectores implicarse en el pasado y asumir su rol de herederos de una historia.

Seguidamente, un análisis de Celia Fernández Prieto inspecciona las autobiografías hechas por mujeres: “Dos vidas de posguerra, contrastes autobiográficos. Lidia Falcón y Esther Tusquets”. Con el fin de la dictadura, los géneros memorialísticos adquieren una proyección notable, dando lugar, así, a diferentes resultados para los desafíos éticos y estéticos de contar la vida propia tras la imposición de una memoria colectiva sesgada o la implantación de una cultura amnésica. Sin embargo, durante este periodo cuesta encontrar autobiografías hechas por mujeres. Ante esta situación, la investigadora abunda en los escritos de dos autoras que viven desde la infancia hasta la madurez bajo la dictadura, aunque una de ellas es hija de los derrotados (Lidia Falcón), mientras que otra es hija de los vencidos (Esther Tusquets).

Por otra parte, María José García-Rodríguez reivindica el componente imaginativo de la memoria en “Voces de la infancia, refugios de la memoria imaginada (Mercè Rodoreda, Ana María Matute, Juan Marsé, Castilla del Pino)”. Frente a los estudios que circunscriben la infancia al dominio de lo temático, García-Rodríguez demuestra que este aspecto se puede contemplar como concepto cultural desde el que se piensa la literatura. De hecho, en la estela de la poética de la ficción propuesta por Pozuelo Yvancos, la investigadora acuña la noción de *mundo infantil imaginable*. Esta poética de la infancia, desde la que se estudian sendas obras de los cuatro autores mencionados en el título, posee agudeza en su aplicación crítica. Debe realizarse la consideración de que en ella está inscrito su final, pues tiende a incluir el despertar del niño a la adolescencia, que atañe a las visiones de lo sexual, lo religioso y lo moral.

En contraste con el componente imaginativo, Carmen María López López se decanta por la voluntad de acercarse a la verdad: “El puzle de la verdad: fotografía y no ficción en *Enterrar a los muertos* de Ignacio Martínez Pisón”. Su capítulo consta de tres ejes de contenido: 1) el desarrollo de un *pacto de autenticidad* para la comprensión de una novela que flirtea con el grado cero de la ficción; 2) la atención a la incorporación de fotografías que actúan como documentos visuales con vocación de testamento y testimonio; y 3) la explicación de por qué se incluye la investigación de Dos Passos, amigo íntimo de José Robles, nombre que se persigue rescatar de la injusticia del olvido en la novela.

En “Julio Llamazares: decir lo que no termina de perderse” la profesora Elide Pittarello plantea que *El río del olvido* constituye un archivo de *topoi* y estilemas frecuentes en el autor. A través de un recorrido por la trayectoria de Llamazares; esto es, por sus novelas, cuentos, poemas, guiones de cine, reportajes, artículos de periódico y libros de viajes, Pittarello reúne una serie de recurrencias con las que se aporta una memoria histórica a la que difícilmente pueden acceder otros saberes.

A continuación, José María Pozuelo Yvancos demuestra la operatividad crítica de dos de sus grandes aportaciones teóricas: el concepto de *figuraciones del yo* y el de *interdiscursividad germinativa*. Por un lado, ubica y analiza diversas ideas embrionarias en la semántica de Javier Marías, como la de la pervivencia a través de los libros, la de la comunicación entre vivos y muertos, o la de la posibilidad de hacer justicia a quienes iban a quedar en el olvido. Por otro lado, frente al encorsetamiento de lo autoficcional, la

perspectiva de la figuración ilumina un aspecto clave de la narrativa de Marías: el motivo de la elección del nombre de Juan Deza, que es el mantenimiento de un proyecto narrativo, pero también la victoria de la representatividad frente al lastre de lo real. En “Juan Deza, figuración de Julián Marías. Una poética de la invención contra el olvido”, Pozuelo Yvancos explica cómo los acontecimientos históricos, gracias al poder de la literatura, ganan universalidad.

Posteriormente, Carmen M.^a Pujante Segura sostiene que es posible una lectura que vaya más allá de lo existencial en *El viaje vertical*, de Vila-Matas, donde se tratan las consecuencias de la guerra sobre el estado de la cultura (“La Guerra Civil según Vila-Matas”). Su propuesta de lectura analítica arroja una estructuración de la novela en dos partes: la versión del novelista al uso —primera mitad— y una segunda sección en la que, como Pujante Segura anota, se da pie a juegos intertextuales, como si el autor no hubiera podido contener la naturaleza de su estilo.

En “La literatura como reparación del olvido en *Recordarán tu nombre* de Lorenzo Silva”, de Mariángeles Rodríguez Alonso, se reflexiona sobre la vocación de restituir la memoria a través de la literatura. Para ello, el trabajo se enfoca en tres lugares teórico-críticos que conducen a la comprensión de la novela: 1) la instauración de un narrador honesto que hace partícipes a los lectores del proceso de búsqueda que implica la escritura de la novela; 2) la concepción de la literatura como bálsamo de la memoria; y 3) la originalidad derivada de que el prisma de aproximación al conflicto bélico sea la cultura militar.

Igualmente, Francisco Vicente Gómez aborda la preocupación de Isaac Rosa por escribir novelas sobre la historia reciente de España: “Escribir para pensar el pasado. El ayer no tan vano de Isaac Rosa”. El estudio se dedica a desentrañar las claves para entender cómo Isaac Rosa busca una novela *necesaria* y no “¡otra maldita novela sobre la guerra civil española!”. Así las cosas, el profesor Vicente Gómez expone que Isaac Rosa escribe una novela crítica que, sirviéndose de una lógica de acción social y política, a la vez que de unos materiales antropológicos, contempla la memoria como una mediación interpretante.

Por último, Ulrich Winter, en “Percepciones de la guerra civil española en la literatura alemana de los años 70”, se interroga por la situación alemana en dicha época, cuando surge la necesidad de recordar tal acontecimiento. Asimismo, reflexiona sobre lo que supuso para la Alemania de este periodo el mito de la derrota, de la resistencia o de la resucitación de la izquierda, que se relacionó con España como pueblo que hacía frente a la opresión.

De manera general, cabe advertir que *Literatura y memoria: narrativa de la Guerra Civil* no solo ofrece una amplia perspectiva sobre la narrativa reciente, sino que también trata la propia razón de ser de la literatura. Resulta acertado acercarse a la narrativa española contemporánea a través de uno de sus anclajes temáticos más populares —la relación con la Guerra Civil—, pues este tipo de escritura habla de nuestro tiempo: no es extraño que estos escritores nacidos en el siglo XX, que por numerosos motivos puede

considerarse el siglo de la autorreflexión, ahonden en los vínculos con la memoria como una forma de conocer mejor al sujeto, la sociedad, el valor de la verdad, el alcance de la palabra o, incluso, la propia función de la escritura.

José Ángel Baños Saldaña
Universidad Internacional de La Rioja (UNIR)



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

**CRONOLOGÍAS ALTERADAS.
LO FANTÁSTICO Y LA TRANSGRESIÓN DEL TIEMPO**

David ROAS

Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2022, 158 pp.

ISBN: 9788400110277

“Nos guste o no, vivimos sometidos al tiempo: una magnitud que avanza de manera irreversible e imparable en una única dirección, la misma para todos” (p. 9). Así nos invita Roas a comenzar su última monografía, en la que aborda la ruptura de las coordenadas temporales normales en la literatura y el audiovisual fantásticos.

David Roas (Barcelona, 1965), catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad Autónoma de Barcelona, contribuye con este al creciente edificio de los estudios de lo fantástico, de los cuales es uno de los principales especialistas en España. Sigue la línea de otros trabajos como *Teorías de lo fantástico* —como compilador y autor del primer capítulo— (2001) y *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico* (2011).

Este libro parte de un artículo de 2021 del propio autor, “Cronologías alteradas. La perversión fantástica del tiempo”. El profesor identifica varios campos escasamente explorados por las investigaciones de lo fantástico: la dimensión lingüística, el estatuto ficcional y el último ámbito, donde aporta: “el estudio de las formas y sentidos que adopta la subversión fantástica del tiempo” (p. 12). En el ensayo que nos ocupa se completa la tipología de alteraciones fantásticas de la cronología; con un carácter, recalca el autor, “siempre provisional [...] susceptible de ser ampliada y corregida” (p. 143).

Parte Roas de un enfoque teórico de raíces todorovianas. A diferencia de los autores del mundo angloparlante, que suelen unir lo fantástico a la ciencia ficción y a la fantasía en general (ficción especulativa, *the fantastic*), el autor barcelonés centra más el tiro. “Lo fantástico se caracteriza por proponer un conflicto entre lo imposible y (nuestra idea de) lo real” (p. 10), insiste. Para ello la clave no es la duda generada en el lector, sino “la inexplicabilidad del fenómeno. [...] no se determina exclusivamente en el ámbito intratextual sino que involucra al propio receptor [...] un constante debate con lo real extratextual” (pp. 10-11).

Roas arranca con un repaso al pensamiento cronológico en la cultura occidental. La física clásica —con su segunda ley de la termodinámica, la entropía a escala macroscópica solo aumenta— y la biología han ahondado en la idea del tiempo como una flecha que siempre avanza. Particularmente a partir del siglo XIX, con la estandarización horaria impulsada por el ferrocarril, se impone la concepción de una cronología objetiva, un progreso ininterrumpido hasta la Gran Guerra. La literatura, de Shelley a Cortázar, pasando por Wells, protesta contra un avance tecnológico que conlleva un acaparamiento, paradójicamente, de nuestro ocio.

Frente a la flecha newtoniana, la relatividad de Einstein opone que el tiempo depende “de la velocidad y posición del observador” (p. 28). La conectividad continua contemporánea nos empuja de nuevo hacia el tiempo homogéneo antiguo, algo contra lo que se rebela la ficción y también la filosofía de Henri Bergson, quien acuña la idea (tan amenazada hoy día) de sociedad abierta, y también la de duración que exploran autores modernos, “un tiempo disociado de su regularización abstracta y directamente ligado a un sentido interior, individual, heterogéneo” (p. 31).

La postmodernidad trae una ruptura con la progresión del tiempo y la misma coherencia. Al referirse muchas veces a su propia ficcionalidad y no a la realidad externa, que pone en solfa, o al aparentemente incorporar lo fantástico a lo normal, podría parecer inviable lo fantástico en la postmodernidad. Así replica Roas: “mientras que lo fantástico problematiza los límites entre la realidad y la irrealidad (o la ficción), la narrativa posmoderna los borra y, por tanto, armoniza lo que identificaríamos como real o imaginario, por lo que todo entraría dentro del mismo nivel de realidad (o de ficcionalidad): asumimos todo lo narrado dentro de un mismo código de verosimilitud interna. La lógica del texto no se rompe” (p. 57). Tanto lo fantástico como la postmodernidad rechazan un mundo racional y continuo que se pueda representar. Sin embargo, lo fantástico no niega nuestra idea de la realidad, sino que subraya que llegamos a ella por mediación simbólica: la palabra.

A juicio del autor, la influencia del concepto de cronotopo provoca la aleación espacio y tiempo, pero el segundo no siempre va unido al primero en cuanto a transgresiones. Incluso especialistas como Vax (1970), Steinmetz (1990) o Campra (2000) no distinguen entre ambas categorías. Solamente tipologías como las de Botton Burlá (1983) o Alber (2012) distinguen temporalidades no naturales, como el tiempo detenido, cíclico o revertido.

Roas comienza su repaso histórico en el siglo XIX (con algunos antecedentes lúdicos, como la *Alicia* de Lewis Carroll), en el que la mayoría de las veces la transgresión del tiempo fantástica no es el tema central. Predomina la irrupción del pasado en el presente, con dos formas fundamentales: el *revenant* (fantasmas, momias...) y el objeto vetusto, a menudo maldito. Más escasos son los viajes en el tiempo, a veces con ayuda de ciencia o magia, y más raras aún son las alteraciones imposibles de las coordenadas temporales, que aparece en relatos de Poe como “A Tale of the Ragged Mountains” (1844).

La tipología de transgresiones de Roas tiene nueve variantes. La primera es el ingreso en otro tiempo, con distintos subtipos. El tiempo ajeno puede ser: 1) simplemente entrevisto, por ejemplo, en un espejo; 2) puede haber un cruce por un umbral a él, como en *11/22/63* (2011) de Stephen King; 3) lo mismo, pero sin solución de continuidad, como en “Walking distance” (1959), episodio de *The Twilight Zone*; 4) un agente externo, como en la serie *Outlander* (2014), hace que traspasemos las fronteras temporales; o 5) hay máquinas del tiempo accidentales, como la tostadora de Homer Simpson en *Treehouse of Horror V* (1984).

En segundo lugar, el tiempo puede invertir su curso normal, como en el célebre “The Curious Case of Benjamin Button” (1922) de Francis Scott Fitzgerald. Una tercera opción es el tiempo inusualmente largo (chocan el del personaje principal y el normal objetivo), como el de las aventuras de la protagonista de *El viaje de Chihiro* (2001), que apenas han durado cuando regresa al mundo real. Cuarta variante: el calendario hace un alto. Sucede en el “El milagro secreto” (1943) de Borges cuando Dios le concede a un judío a puto de ser fusilado un año para terminar su drama, que nadie descubrirá.

Como sucede en los cuentos de Lovecraft en el que nos asomamos a lo primigenio, el quinto tipo son los tiempos convergentes. Se produce una comunicación imposible entre dos tiempos distintos, realidades contrapuestas. Ejemplo: *El columpio* (1995) de Cristina Fernández Cubas, novela en la que una mujer, en casa de sus tíos, se encuentra con su madre de niña, que la salva de morir. Una opción próxima es la sexta, la yuxtaposición de tiempos paralelos: realidades diferentes de un Multiverso que choca, como en los accidentes de moto de “La noche boca arriba” (1956) de Julio Cortázar.

Hay multiplicidad en la séptima entrada de la tipología, el tiempo cíclico o recurrente. Puede ser un bucle como la famosa *Atrapado en el tiempo* (1993) protagonizada por Bill Murray; una cadena de causalidades más complejas, como en la trama interdependiente de *Donnie Darko* (2001) o una versión más radical de la primera, el “no-tiempo” del cuento de Roas “Infinitos” (2018), una eterna repetición de los mismos dos minutos. Esta variante no debe confundirse con la octava, la experiencia inefable del tiempo total de “El aleph” (1945) de Borges, o con la novena los tiempos inexistentes, fuera del calendario, caso del cuento “Los signos ordinarios” (2005) de José María Merino, que transcurre en una especie de 32 de marzo.

Hacia el final, Roas recapitula los posibles sentidos de lo fantástico con transgresión temporal: la mirada de añoranza a donde no se puede volver, el distanciamiento crítico del presente a través de espejos, la reivindicación del ahora frente al ayer recordado como más dorado de lo que es, la revelación de traumas, los casi siempre desastrosos efectos de un viaje en el tiempo, el sentido de la vida o lo asfixiante de la cotidianidad. Además, por supuesto, de lo lúdico por el mero placer estético.

En definitiva, es un libro de teoría, pero también de historia de lo fantástico, salpicado de amenos fragmentos literarios de algunas de las mejores obras del género de los últimos siglos, junto con algunos ejemplos aledaños de piezas más antiguas y de ciencia ficción. Un recorrido por los juegos imposibles con el tiempo que lleva al lector a disfrutar de la

clasificación, a pensar en más ejemplos y a plantearse ese difuso límite entre realidad y ficción con el que tan hábilmente juega lo fantástico.

Daniel Lumbreras Martínez
Universidad de Oviedo



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

TESELAS LITERARIAS ACTUALES

José ROMERA CASTILLO

Madrid: Verbum, 2023, 864 pp.

ISBN: 9788413379593

No hace mucho, la editorial Visor Libros publicó tres extensos volúmenes coordinados por Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales: *Cartografía literaria (I). En homenaje al profesor José Romera Castillo* (2018); *Cartografía teatral (II). En homenaje al profesor José Romera Castillo* (2019) y *Teatro, (auto)biografía y autoficción (III). En homenaje al profesor José Romera Castillo* (2019). En modo alguno se trataba de un homenaje de despedida, sino de admiración hacia el gran intelectual que pasaba a ser Catedrático emérito en la UNED. Mostrábamos así el profundo agradecimiento y respeto de todos los que a lo largo de décadas hemos estado en contacto con él, aprendiendo de esa trayectoria brillante y fructífera que deja numerosos alumnos.

El *currículum vitae* completo de José Romera no cabe aquí, pero se puede consultar en los volúmenes citados y en línea https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/CurriculumVitae/CV_extenso_Jose_Romera.pdf. Sin embargo, no quisiera dejar de mencionar unos cuantos elementos muy significativos de su rica trayectoria. En 1983 fue fundador de la Asociación Española de Semiótica, del que ha sido Presidente y es Presidente de honor; en 1987 fue Cofundador de la Federación Latinoamericana de Semiótica (en Rosario, Argentina), de la que ha sido Vicepresidente; en 1989 fundó el Instituto de Semiótica Literaria y Teatral, que se convertiría en el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED (<http://www.uned.es/centro-investigacion-SETELIN@T>). El primer número de *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, dirigida por el profesor Romera y altamente indexada, apareció en 1992; pronto se convertiría en un referente a nivel nacional e internacional. No creo exagerar si digo que, junto a sus numerosas publicaciones en papel, han sido *Signa* (también ha sido Romera Castillo miembro del Consejo de Redacción y del Consejo Científico de innumerables y prestigiosas revistas) y el SETELIN@T los dos órganos fundamentales de los que se ha valido nuestro autor para extender la semiótica no solo en España, sino también en muchos países hispanoamericanos. Si bien es innegable que sin su capacidad infinita de trabajo y su

pasión por lo que ha hecho y hace quizás sería más difícil de explicar que sea, desde hace mucho tiempo, un referente al que todos acudimos. Hablo de un hombre generoso, que siempre responde, con un carácter excelente y un sentido del humor que puede convertir una plúmbea reunión científica en un acto agradable y encantador.

La publicación de *Teselas literarias actuales* nos ha alegrado mucho. Hablamos de un libro de más de 800 páginas donde se ordenan en secciones y capítulos trabajos fundamentales de Romera Castillo. Vamos a repasar estas secciones en el reducido espacio que nos permite una reseña.

En el “Pórtico” el profesor Romera relata la historia de la que ha sido actor protagonista trazando las líneas fundamentales del Centro de Semiótica Literaria y Teatral y Nuevas Tecnologías, que no son otras que las que encontramos en su libro.

La tesela dedicada a la “Poesía”, empieza con el estudio de la poesía medieval y la aportación del monje hispano-latino del siglo X Vigilán, al que sitúa como precursor de la poesía concreto-visual aportando los datos necesarios para ello. La última apostilla en este apartado se la dedica a Rafael Guillén, nuestro querido poeta granadino, fallecido recientemente. Mucho tuvo que esperar Guillén para que se le reconociera en una ciudad de poetas como es Granada, para que se entendiera su forma de hacer poesía, quizás porque pasó mucho tiempo para que su poesía fuera objeto de atención de investigadores tan sagaces como José Romera. A través de Berceo, Benedetti, Jenaro Talens, Francisco Díaz de Castro, la investigación sobre poesía pone de manifiesto una variedad de estéticas (algo lógico al situarse en distintos momentos históricos y diferentes tendencias poéticas) cuyo correcto análisis sólo puede realizar quien ha leído mucho y ha leído bien.

En el apartado de la “Narrativa”, dos son los narradores estudiados con rigor: Camilo José Cela y Almudena Grandes. Y dos son los temas teóricos abordados: la novela histórica y el cuento. Ni que decir tiene que Cela es uno de los grandes novelistas de españoles del siglo XX, como lo es igualmente Almudena Grandes. Aunque sus inquietudes no coincidieran, lo cierto es que la novela histórica ha tenido una presencia abrumadora en nuestro país, tal vez porque al leer una novela histórica sentíamos que comprendíamos mejor la historia que con un sesudo artículo académico. Grandes tuvo claro al terminar sus estudios de historia que no sería profesora, se dedicaría a la literatura, que ha sido en la trayectoria de esta narradora una forma de enseñarnos a todos historia con un estilo propio que tanto ha seducido y seducirá. El cuento, lo sabemos desde hace tiempo, no es (sólo) una forma de escritura dedicada a niños, el cuento literario goza de una tradición brillante en la que hay que incluir a autores hispanoamericanos y españoles. Quizás ese auge del cuento literario esté en la base del micro relato actual porque no importa la extensión, importa la calidad.

La siguiente tesela está dedicada a la escritura autobiográfica de cuyo estudio es también pionero José Romera Castillo en España. En este apartado de *Teselas literarias actuales* se dan cita artículos del autor con el proceso que se llevó a cabo en nuestro país hasta llegar a considerar que la escritura biográfica y autobiográfica debía entrar en el ámbito académico, ya que su importancia es enorme. No se puede, sin investigación

previa, menospreciar un tipo de escritos que en español ha dado magníficas obras (al igual que es otros idiomas y geografías). No se puede pensar que esta escritura es *demasiado subjetiva*, o poco importante, porque el autor/a habla de sí mismo/a, de su vida, y del tiempo que le tocó vivir. Quizás este sea el gran mérito y el gran reto que han afrontado muchos escritores que no pueden considerarse de segundo orden como Juan Ramón Jiménez, María Zambrano, Miguel Delibes o Miguel Torga; además del examen penetrante de testimonios autobiográficos de mujeres andaluzas en el exilio y la memoria histórica de algunas mujeres antifranquistas o las mujeres del 27 (en cuyo proceso de recuperación y validación estamos inmersas desde hace años), a quienes se les dedica distintos estudios en *Teselas literarias actuales*. Tras la muerte de Franco los escritores españoles pudieron encontrar la libertad suficiente para escribir sus memorias, sus diarios, sus autobiografías, en algunos casos publicados con anterioridad, pero censurados. En cuanto al exilio, decía nuestro querido Francisco Ayala que a partir de los 30 años tu país ya es otra cosa, aunque él fue de los que volvió.

La siguiente tesela, dedicada a “Otros estudios, homenajes y semblanzas”, es un apartado en el que se destacan personalidades importantes de la filología en España como Alonso Zamora Vicente, Humberto López Morales, Manuel Alvar, Bernard Pottier o Darío Villanueva. Y es que el estudio de las lenguas y la misma Real Academia de la Lengua no han pasado desapercibidas a José Romera. Estos nombres ya míticos en nuestra tradición se merecían al menos una semblanza que pusiera de manifiesto el papel desempeñado en nuestra historia lingüística y literaria. Esta actitud es bastante coherente, pensemos en Saussure y en su importancia para el estudio de los signos y la significación, o sea para la existencia de la semiótica.

No puede faltar el homenaje a la Asociación Española de Semiótica y a *Signa. Revista de la AES*, creadas por José Romera. A través de los 40 años de la primera y de los 32 años de la segunda se constata una fructífera trayectoria algo por desgracia no tan frecuente como desearíamos para las asociaciones y revistas científicas de calidad. Ni que decir tiene que el empuje científico dado a los estudios literarios y artísticos, entre otros, llevado a cabo por la Asociación y la revista es incuestionable, y al frente de este avance ha estado siempre Romera Castillo. Para alguien como quien escribe estas líneas, que vio el surgimiento de la AES desde las aulas universitarias, como alumna, sobrellevando metodologías literarias decimonónicas y obsoletas, con pocas excepciones, todas las iniciativas y actividades de José Romera se traducían en un estímulo, a la par que en la certeza de un futuro diferente, como así ha sido. Poco tiempo tardaron en surgir asociaciones de semiótica en distintas regiones españolas. En Andalucía, la Asociación Andaluza de Semiótica ha sido fundamental (de ella, el profesor Romera fue nombrado socio de honor por su contribución a su implantación y desarrollo). Como presidenta tuve la suerte de vivir una época de ilusión y mucha actividad, y de dirigir el congreso internacional “Cultura(s) y Mundialización”. Tras un período marcado por cierta apatía, hemos vivido tiempos difíciles, con una pandemia y todas sus consecuencias y en el mes

de mayo, en Huelva, se ha retomado el proyecto para insuflar fuerza a la AAS, estoy segura de que saldrá bien.

La semiótica, en el ámbito del hispanismo, es también importante, como lo es la presencia del profesor Romera Castillo en nueve Academias tanto de España, Hispanoamérica y otros países. En cualquier caso, ha sido cofundador de la Federación Latinoamericana de Semiótica, con su revista *DeSignis*, y en representación de España se integró en la Asociación Internacional de Semiótica, con su revista *Semiótica*, logrando, por su iniciativa, en Guadalajara (México) que el español fuese lengua oficial de la asociación, junto al inglés y el francés. Lo que pone de manifiesto la importancia y extensión de esta ciencia y la presencia casi constante del profesor José Romera en su implantación y desarrollo en los ámbitos hispánicos.

La semiótica se ocupa de la significación de los signos, y los signos existen desde la época clásica, aunque no existiera la semiótica tal como hoy la conocemos. Los signos aparecen no solo en la literatura y el teatro, su presencia en la sociedad (gastronomía, vestimenta, arquitectura, pintura, etc.) es muy abundante, de ahí que el objeto de estudio de la semiótica sea plural. Seis apostillas terminan este apartado en el que se abren las puertas de lo literario (Literatura, recordemos, procede del lat. *Lettera*) para tratar la comunicación sin palabras, la comunicación no verbal en literatura, para dar paso a temas de gran actualidad. Si las nuevas tecnologías han estado presentes tanto en la actividad de la AES desde el principio, como en el Centro de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, dirigido por la sabia mano del profesor Romera, su examen, a través de las apostillas dedicadas a la comunicación digital, a los emoticonos y a los memes, se convierte en objeto de estudio de la semiótica que practica José Romera. Se termina con una valiosísima ‘Guía de lectura de los clásicos’ y un estudio sobre los ‘Clubes de lectura’.

Estas *Teselas literarias actuales* son todas piezas fundamentales del mosaico semiótico que ha trazado José Romera a lo largo de décadas, por lo que nos encontramos con una obra fundamental que no puede faltar en nuestras librerías y en nuestras bibliotecas. El volumen termina con el “Epílogo”: *Gratias semper, semel iterumque*. Gracias siempre a ti, profesor José Romera Castillo.

Genara Pulido Tirado
Universidad de Jaén



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

TEATRO, CIENCIAS Y CIENCIA FICCIÓN EN LAS DOS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XXI

José ROMERA CASTILLO (ed.)

Madrid: Verbum, 2023, 364 pp.

ISBN: 9788413379340

La comunidad científica y especialmente los que nos dedicamos a los estudios teatrales damos la feliz acogida a un nuevo volumen editado por el catedrático emérito José Romera Castillo, que se suma a los anteriores trabajos, los cuales recopilan las 31 aportaciones científicas llevadas a cabo en el seno del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T), fundado y dirigido por el mismo José Romera Castillo en 1991 (cuyas actividades pueden verse en <https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/index2.html>). Esta nueva publicación titulada *Teatro, ciencias y ciencia ficción en las dos primeras décadas del siglo XXI*, patrocinada por la Academia de las Artes Escénicas de España, la Asociación Internacional de Teatro del siglo XXI, la Asociación Española de Semiótica, el Instituto del Teatro de Madrid y la UNED, se centra en el estudio de las relaciones de ámbitos aparentemente inconciliables, que, por el contrario, a finales del siglo XX y, sobre todo, a principios del XXI, revelan contactos interesantes en el conjunto de estudios que en el volumen se recogen, a raíz del XXXI Seminario Internacional del SELITEN@T, bajo el título anteriormente indicado. El Seminario se celebró en Madrid del 28 al 30 de junio de 2022 y proporcionó también la ocasión para los actos conmemorativos de los 50 años de la actividad académica y cultural de la UNED, en la que el legado del profesor José Romera Castillo se inserta.

El planteamiento del volumen editado en 2023 sigue el de los volúmenes precedentes, brindando a estudiosos y expertos de dramaturgias unos trabajos que, conjugando claridad y rigor científico, incrementan brillantemente con nuevas perspectivas el estudio y el debate sobre la escena teatral contemporánea.

Encabeza el volumen un estudio introductorio —“Líneas teatrales de investigación en el SELITEN@T: teatro y ciencia (+ficción)”—, a cargo del editor, en el que el académico traza la trayectoria, larga y provechosa, del SELITEN@T: mediante el acopio de información detallada se perfilan sus fases evolutivas, los temas monográficos de los

seminarios que organiza anualmente, desde 1991 hasta la actualidad, profundizando en la línea de investigación más fructífera que se centra en los estudios teatrales, tanto desde el punto de vista textual como desde el de la puesta en escena, que, como Romera Castillo subraya, están aportando resultados extraordinarios a la historia del teatro representado en España y a la presencia del teatro español en Europa y en América. De hecho, de los treinta y un seminarios celebrados hasta 2022, veintidós se centraron en la conjugación de lo teatral con otros ámbitos del saber y otras áreas artísticas (historia, poesía, cine, televisión, prensa, nuevas tecnologías, etc.), como puede verse en <https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/publiact.html>. Romera Castillo alude también a la importancia de otra actividad, llevada a cabo en el SELITEN@T, como es *SIGNA. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, fundada también por él, que se edita anualmente en formato impreso, electrónico y CD y que se encuentra alojada en prestigiosos repositorios (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Dialnet, y el repositorio digital de la UNED: <http://e-spacio.uned.es/fez/>), y que también puede leerse en <https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/publisigna.html>. Tras examinar el largo y fructífero recorrido del centro, el profesor Romera reflexiona finalmente sobre el tema central del volumen, que no es otro que el de la interesante y creciente tendencia del teatro de acudir a los ámbitos de la ciencia y de la ciencia ficción, por lo que se estimó de sumo interés realizar un seminario al respecto.

Tras ese itinerario ofrecido con esmero por Romera Castillo, que da eficazmente cuenta de la riqueza de los trabajos impulsados por el centro y por su incansable fundador, el volumen da paso a los tres apartados en los que se distribuyen las contribuciones: el primero está dedicado a “Aspectos generales”; el segundo, a las “Dramaturgias sobre teatro español”, y, finalmente, el tercero, a “Otras dramaturgias”.

Abre el primer apartado “Una aproximación a las relaciones entre teatro y ciencia en la escena española del siglo XXI”, en la que Eduardo Pérez-Rasilla nos permite apreciar un documentado *excursus* sobre algunas tentativas teóricas que proponen el uso de metodologías científicas para la escritura y la representación teatrales. Después de un interesante recuento de publicaciones científicas en castellano muy relevante a finales del siglo XX y en estas primeras décadas del XXI, el autor profundiza muy acertadamente en algunas reflexiones teóricas acerca de las relaciones entre teatro y ciencia en la escena española, que encuentran un primer ejemplo en el libro *Nuevas dramaturgias. Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares*, publicado en 2000 por Ragué-Arias, pero que se conforman de manera muy relevante en el volumen *Escenarios del caos*, publicado en 2006 por Anxo Abuín, donde se explica cómo la literatura y las artes escénicas reciben la influencia de la teoría del caos, la teoría de las catástrofes, la entropía, etc. Muy provechosos son los planteamientos en torno a la identificación de las vinculaciones de estas teorías con unas creaciones teatrales del siglo XXI —entre otras, se recuerda *La colmena científica o El café de Negrín*, de José Ramón Fernández, un homenaje a las tertulias que tenían lugar en el laboratorio de Fisiología de la Residencia

de Estudiantes de Madrid— y que terminan con unos cuestionamientos sobre la responsabilidad ética de la ciencia expresada mediante unas obras objeto de análisis.

El estudio detenido de José Luis Sanz Estévez de los parámetros, las características y metodologías que definen el teatro y la ciencia arroja nueva luz sobre algunas interesantes posibilidades de fusión de los dos ámbitos; mientras el examen de las posibilidades de la puesta en escena de un texto de ciencia ficción, llevado a cabo por Juan José Fernández Villanueva, pone de relieve la exigencia de nuevos dispositivos dramáticos durante el proceso creativo.

Sumamente interesantes se demuestran algunos estudios que problematizan una cuestión nodal: la superación del conflicto entre lo teatral y lo mediático en la escena contemporánea post-pandémica, que está produciendo interesantes formas de hibridación. De hecho, gracias a la aportación de María Ángeles Grande Rosales, cabe la reflexión sobre los resultados de algunas formulaciones dramáticas híbridas y contaminadas, que confluyen en *tecnoteatro,s* en los que, como asegura la autora, la dimensión material y física de lo escénico encuentra su proyección en el ecosistema mediático, constituido por plataformas y redes. En la misma línea se coloca el estudio de Sergio Camacho Fernández, el cual, a la luz de elementos contextuales de peculiar relieve en nuestra condición post-pandémica, hace hincapié en la necesaria reconfiguración de los espacios, que, como dan cuenta otros estudios sobre el tema, contradice a la premisa misma del acto escénico. Además, el análisis de dos obras que, como recuerda el autor, han representado el modelo del género distópico en la ciencia ficción, *Brave new normal* y *Covid 19_94*, aporta una perspectiva novedosa, al insistir en la dinamicidad y permeabilidad de las artes escénicas y en la fructífera integración de la digitalización de las relaciones sociales.

Los trabajos que ocupan el segundo apartado, “Dramaturgias sobre teatro español”, despliegan análisis minuciosos y originales sobre las dramaturgias contemporáneas en el ámbito hispánico, pasando revista a los elementos constitutivos de las obras objeto de análisis: José Romera Castillo confiere merecida valoración a la aportación fundamental en ámbito experimental del Nuevo Teatro Fronterizo y a la labor de su propulsor, José Sanchis Sinisterra, dentro del proyecto *Dramaturgias inducidas*, a través del estudio de dos representaciones escénicas; Blanca Doménech Casares, una de las cinco dramaturgas convocadas por el Nuevo Teatro Fronterizo para la escritura colectiva del texto dramático de una de estas, *Pioneras (mujeres por la ciencia en España)*, examina las fases creativas hasta la publicación y la representación de la obra; Jorge García Fernández Arroita sigue el estudio sobre José Sanchis Sinisterra, centrándose muy acertadamente en el tratamiento dramático de lo metaficcional y lo metaliterario, a través del examen de *Casi (anillo de Moebius)*, y da cuenta de las problemáticas del lenguaje en su distintas emisiones (texto y escenificación), además de cuestionar, entre otros principios, la recursividad escénica y la singularidad del acto teatral; José Ramón Fernández nos brinda interesantes detalles sobre la exitosa recepción de su obra *La colmena científica* o *El café de Negrín*, cuya escritura se corresponde con un encargo a raíz de las celebraciones para los cien primeros

años de la Residencia de Estudiantes; Miguel Ángel Muro estudia cómo la misma obra logra poner en el escenario las teorías científicas de los primeros años del siglo XX; Jesús Ángel Arcega Morales investiga la capacidad divulgativa y testimonial del teatro en relación con obras teatrales del siglo XXI dedicadas a la figuras de los científicos Miguel Servet y Santiago Ramón y Cajal; Miguel Ángel Jiménez Aguilar presenta un estudio sobre otro gran dramaturgo dedicado a la investigación dramática, Juan Mayorga, mediante un análisis de *Angelus Novus* y *El Golem*, como ejemplificación del recurso de Mayorga a la ciencia y a la ciencia ficción para el planteamiento ético de un problema, que les confiere un enfoque utópico y/o distópico, pero que nos empuja a hacer una reflexión sobre lo mucho que la ciencia y la tecnología han influido e influyen en nuestros pensamientos y nuestras acciones; Sergio Santiago Romero examina con rigor los elementos fictocientíficos en *El Golem*, dedicando una última reflexión a la teoría del lenguaje y al conflicto filosófico entre ciencia y magia que en la obra emerge en toda su complejidad; y Ángel Esteban Monje presenta un estudio complementario a los dos anteriores, dando cuenta del estreno de *El Golem* en el Teatro María Guerrero, en cuyo montaje destacaron ejes fundamentales de las teorías filosóficas que van del transhumanismo al posthumanismo.

El último apartado, dedicado a “Otras dramaturgias”, enriquece el panorama español, brindándonos provechosas y generosas aportaciones sobre el tema. Nos resulta llamativo el estudio sobre tres obras catalanas de Ana Prieto Nadal, en las que algunas cuestiones científicas se ponen al servicio de la indagación sobre las relaciones humanas; el de Marina Sanfilippo, centrado en dos casos concretos de la escena teatral italiana contemporánea, en los que la representación de la vida de científicas muestra evidentes puntos de contacto con la narración de leyendas hagiográficas; Mariana Lima Muniz, examina la labor del Grupo Galpão dentro del cual Sílvia Gomez escribe *Partida de vóley à sombra de um volcão*, donde van de la mano el realismo mágico y la ciencia ficción; y, finalmente, Arthur Simon Zanella, analiza los procesos intersemióticos que intervienen en la creación de la figura de Nikola Tesla en la ópera *Les Éclairs*.

Por todo lo expuesto, el volumen editado por el profesor Romera Castillo con extraordinario esmero ofrece un abanico de nuevas contribuciones sobre el encuentro y la contaminación del teatro, la ciencia y la ciencia ficción en la escena contemporánea, mediante un análisis y evaluación amplios, representando, sin lugar a dudas, un hito de la investigación crítica del SELITEN@T, que, bajo la experta dirección del profesor Romera, sigue ofreciendo resultados excelentes.

Francesca Leonetti
Università degli Studi Roma Tre



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

MORDERSE LA LENGUA. CORRECCIÓN POLÍTICA Y POSVERDAD

Darío VILLANUEVA

Barcelona: Espasa, 2021, 380 pp.

ISBN: 9788467061987

La publicación del libro que nos ocupa, en la primavera de 2021, dio lugar a un buen número de artículos, comentarios y entrevistas con el autor, profesor emérito de la Universidad de Santiago de Compostela, de la que fue rector entre 1994 y 2002, y miembro de la Real Academia Española, de la que fue secretario entre 2010 y 2015 y director entre 2015 y 2019. En *Morderse la lengua*, Darío Villanueva se propone llevar a un ámbito general, no sólo por su objeto, sino también por la ambición de llegar al gran público que lo guía, algunos de los temas que han marcado su trayectoria como profesor de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Parte de sus estudios previos sobre la posverdad y la corrección política converge en este libro, complementario del editado en 2023, *Poderes de la palabra. Retórica, política, derecho, literatura, publicidad*, traducción actualizada y ampliada de *Les galaxies de la rhétorique: les puissants satellites du littéraire*, de 2018. Del hecho de que el ejemplar utilizado para escribir esta reseña, datado en agosto de 2021, pertenezca a la sexta edición de *Morderse la lengua* —en la que, por desgracia, persisten algunas erratas— cabe deducir que existe un público no pequeño para un ensayo sobre “dos fenómenos sintomáticos de nuestro tiempo: la corrección política y la posverdad, manifestaciones contemporáneas de la quiebra de la racionalidad y la estupidez” (de la contracubierta).

En *Morderse la lengua* se analizan la aparición, el desarrollo y las implicaciones actuales de esos dos fenómenos. De acuerdo con la abundante bibliografía ya existente sobre el tema, el autor sitúa el origen de la corrección política “en los campus norteamericanos a partir de los años ochenta del pasado siglo”, lugares que describe, recordando la caracterización avanzada por el historiador Alfredo Jocelyn-Holt, como “doctos pero desde aquel entonces asediados por un sectarismo puritano procedente, sobre todo, de departamentos de Humanidades en franca decadencia” (p. 18). Según el profesor Villanueva, las “reflexiones escépticas acerca de la verdad” (p. 168) que el pensamiento posestructuralista inspiró en el mundo académico rebasaron el restringido

ámbito en que se habían originado y se extendieron a otras esferas de la vida social, leudando en un ambiente de relativismo moral e intelectual en el que —como apunta la definición del adjetivo *post-truth* en el Oxford English Dictionary— “los hechos objetivos influyen menos en la formación de la opinión pública que los llamamientos a la emoción y a las creencias personales” (p. 166) y, en consecuencia, éstas tienden a imponerse a aquéllos.

El libro se divide en un preámbulo, seis capítulos y un epílogo. El preámbulo (“Quien avisa...”) y el epílogo (“...no es traidor”) están estrechamente relacionados. El preámbulo (pp. 15-58) explica el título de la obra y la posición desde la que está escrita, y plantea, con referencias a estudios, ensayos y obras literarias, los temas que luego se desarrollarán, desde la crítica a la falacia referencial que atribuye al lenguaje el poder de crear realidades, hasta las formas de *cancelación* a que se expone quien discrepa de las opiniones que prevalecen socialmente. En el epílogo (pp. 352-357), el autor vuelve sobre las circunstancias que lo movieron a interesarse por dos fenómenos de alcance global que “no pueden entenderse sin indagar en sus orígenes universitarios” (pp. 352) y recapitula algunas de sus propias contribuciones al tema.

El capítulo primero (pp. 59-107) se centra en “La corrección política”, que el profesor Villanueva relaciona con las derivaciones del pensamiento posestructuralista, pero también con el concepto de tolerancia represiva elaborado por Herbert Marcuse y con la distinción entre líneas políticas correctas e incorrectas en los escritos de Mao Tse-Tung, que gozaron de cierto predicamento en la *American New Left* durante los años setenta del siglo XX. Las formas actuales de la corrección política se caracterizan por el “rechazo a determinadas expresiones que designan realidades ingratas consideradas como tales por un grupo étnico, racial, religioso, político, ideológico o sexual”; es decir, que se trata de “un tabú ‘sectorial’, no atávico, generalizado, sustantivamente consensuado e incuestionado” (p. 69) que se impone a través del “culto exacerbado de la emoción hecha pública” (p. 82). El autor considera sintomática la aparición, en los campus estadounidenses, y cada vez en más entornos, de los llamados *espacios seguros*, con los que se busca preservar el equilibrio y el bienestar emocional de los usuarios aun a costa de determinar su percepción de la realidad y sacrificar la libertad de expresión.

Dado que la corrección política no es sólo la voluntad de ser políticamente correcto, sino también el temor a ser y el deseo de no ser corregido, los hablantes tendemos al eufemismo y la autocensura para eludir los aspectos que percibimos como problemáticos, confiando así “una prerrogativa abiertamente censorial y represiva a minorías o grupos regidos por estímulos y pulsiones emotivas, y no por la racionalidad” (p. 121). En el capítulo segundo, “Cómo nos mordemos la lengua” (pp. 108-164), está más presente la experiencia del autor en la Real Academia Española, institución que, por su papel en la fijación de la norma del castellano y en la elaboración del diccionario de uso más frecuente entre hispanohablantes, suele recibir propuestas de reforma de usos lingüísticos que un determinado ciudadano o colectivo, por un motivo u otro, considera inconvenientes. El profesor Villanueva dedica varios epígrafes a las iniciativas de “feminización

lingüística” en ortografía y gramática (pp. 117-124), a la crítica del sexismo en el lenguaje (pp. 137-144), a los debates sobre el valor del masculino como género gramatical no marcado (pp. 144-148 y, con otras implicaciones, 155-164) y a las sugerencias de inclusión o exclusión de determinadas palabras o acepciones del diccionario (pp. 124-137). Aun partiendo de la base de que “la corrección política es un hecho nacido sustantivamente de la naturaleza social del lenguaje, y tiene su ámbito primero de presencia en la esfera pública”, porque “su origen radica en instancias de la sociedad civil”, el autor también alude a los efectos que puede tener la asunción de sus principios por “poderes constituidos como pueden ser los religiosos, partidarios, gubernativos o estatales” (pp. 108), aspecto al que presta especial atención en el apartado titulado “Planificación lingüística” (pp. 148-155).

El capítulo tercero se centra en “La posverdad” (pp. 165-210). Recuerda el profesor Villanueva que el adjetivo inglés *post-truth* se originó en la “equiparación entre verdad y malas noticias por parte del pueblo norteamericano que acabaría demandando al Gobierno que lo protegiera contra ellas” (pp. 166). Para definir el sustantivo español *posverdad*, los lexicógrafos de la Real Academia Española partieron de “la idea de toda información o aseveración que no se basa en hechos objetivos, sino que apela a las emociones, creencias o deseos del público” (pp.187). Los variados casos que comenta el autor ponen de relieve que la posverdad está estrechamente relacionada con las *fake news* o bulos, que han encontrado en las actuales tecnologías de la comunicación, desde la televisión a las redes sociales, medios de difusión extremadamente eficaces, que permiten una sutil confusión de lo ficticio y lo real: así lo demuestran, a su juicio, fenómenos tan distintos como el éxito de los *reality shows* o la trayectoria política de Donald Trump. Al reconocerlas en los medios, que vehiculan un discurso con atribuciones de verdad, el espectador o receptor —que en las redes sociales puede, a su vez, tomar la palabra— tiende a considerar que sus ideas, o las ideas que hace suyas, son objetivamente válidas.

Estas ideas se desarrollan en el capítulo cuarto, “Bulos y patrañas. El apocalipsis de la realidad” (pp. 211-255). Si en el segundo aludía el autor a los efectos que podría tener la asunción de los principios de la corrección política por distintos poderes, en éste se centra en fenómenos socioculturales que, a su juicio, constituyen aplicaciones prácticas de la posverdad, a través de la televisión, la radio y otros medios de comunicación, entre los años setenta del siglo XX y la actualidad: tras unos apuntes sobre el uso de la patraña por Ronald Reagan (pp. 217-220), las artes de la ficción y la falsificación (pp. 220-225) y la utilización de bulos para socavar el monopolio de la legitimidad mediática (pp. 226-232), el profesor Villanueva se detiene primero en “el proceso de la posverdad” (pp. 237-248), esto es, en las mixtificaciones que animaron, a lo largo de los últimos años, el movimiento social e institucional a favor de la independencia de Cataluña, y después en la creciente confusión, a veces deliberada, de verdades, ficciones y mentiras en las redes sociales. Las últimas páginas del capítulo se refieren a las difíciles relaciones entre *la verdad* y las tecnologías de la palabra y la comunicación y las redes sociales, que se

sustraen a los mecanismos de legitimación y verificación propios de la esfera pública analizada por Jürgen Habermas.

El capítulo quinto, “La galaxia post. (Pos)Modernidad líquida y poshumanismo. Racionalidad y emocionalidad. Poslengua” (pp. 256-308), versa sobre las corrientes filosóficas que, según el autor, han creado un clima propicio al auge de la corrección política y la posverdad, en el cual “las ‘racionalidades locales’ y el relativismo de los puntos de vista potenciados por la inflación comunicativa” han multiplicado “las posibilidades de información acerca de la realidad” hasta tal punto que “la idea misma de una realidad” resulta “cada vez más problemática” (pp. 274). El autor desarrolla aquí más sus análisis sobre el llamado *pensamiento débil* (pp. 260-267), el posmodernismo (pp. 267-275) y la deconstrucción (pp. 275-284) y sobre la irradiación de estas tendencias, que por momentos parece identificar, a distintos ámbitos del arte, el pensamiento y la política. Tras un rápido repaso de diversas formas de *pensamiento fuerte* que han venido defendiendo el racionalismo y el “universalismo humanista” (pp. 293), con referencias a Alex Callinicos, Terry Eagleton, Francisco Erice y Roberto Vaquero (pp. 293-298), el profesor Villanueva dedica algunas páginas a la vindicación del populismo y del uso político de las emociones por Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, así como a las relaciones entre lenguaje y poder (pp. 298-308).

El título del último capítulo, “La verdad de las distopías” (pp. 309-351), remite al de una obra bien conocida de Mario Vargas Llosa; en él, el autor recuerda algunas de las premoniciones de las grandes novelas distópicas del siglo XX que, a su juicio, se han cumplido en la sociedad actual, prestando especial atención a aquellas que entrañan una *cancelación* de aspectos del pasado hoy tenidos por incómodos (pp. 325-331) o una alienación más o menos voluntaria de las libertades individuales. A través del comentario de distopías como *Nosotros* (escrita en 1921, aunque difundida más tarde), de Yevgueni Zamiatin, *Un mundo feliz* (1932), de Aldous Huxley, *Barra siniestra* (1947), de Vladimir Nabokov, *1984* (1949), de George Orwell, y *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury (pp. 309-318), el profesor Villanueva detecta un potencial autoritario en las realizaciones prácticas de la corrección política y la posverdad, en la medida en que promueven actitudes de “neopuritanismo y revisionismo” (pp. 319-325) e instauran una división insalvable entre el discurso íntimo y el discurso público (pp. 339-344).

En *Morderse la lengua*, Darío Villanueva argumenta que la corrección política ejerce en nuestras sociedades efectos similares a los de la censura, aunque acaso más nocivos porque no emanan de un poder constituido y reconocido, sino de instancias difusas que pueden parecer, sin serlo necesariamente, espacios de expresión libre y espontánea y, por tanto, legítima. La autoridad de esos agentes se fundamenta en factores emotivos que excluyen la posibilidad de un examen racional y desacreditan toda disensión, dando por buenos, sin verificación posible, datos y hechos avalados por un consenso en apariencia indiscutible, y condenando a una posición de marginalidad e impotencia a quien discrepa de ellos. Para desarrollar estas ideas, el autor parte de una serie de temas y motivos recurrentes, evoca algunas anécdotas institucionales y personales, trae a colación noticias

y casos del pasado reciente y comenta una abundante bibliografía, puntualmente consignada en el apartado final (pp. 359-380). Los dos grandes temas tratados en *Morderse la lengua* han sido ya objeto de debate, pero creo que no existen otros trabajos en que se ponga en relación la corrección política con la posverdad y se exploren sus posibles orígenes en el mundo académico estadounidense. En este sentido, aunque se citan los trabajos de François Cusset y de Alan Sokal y Jean Bricmont, se echan en falta referencias a las obras de Christopher Norris y de Simon Critchley y, desde un punto de vista más general, una explicación detallada de las relaciones específicas de la corrección política y la posverdad con las obras de Jacques Derrida y Michel Foucault, por no citar sino dos nombres a los que frecuentemente alude el profesor Villanueva como origen de los males que denuncia. Para ilustrar al lector menos versado en las disciplinas que profesa el autor, hubiera sido interesante precisar, siquiera brevemente, en qué sentido cabe considerar las ideas de esos dos críticos como fundamento de los “nuevos fundamentalismos” (de la contracubierto) y a ellos, responsables directos de las derivaciones de sus propuestas en distintas regiones de la “Galaxia Post”.

La lectura de *Morderse la lengua* sugiere numerosas vías de reflexión sobre los fenómenos que analiza, desde perspectivas personales, pero también institucionales. El éxito del libro indica que los temas que en él se abordan despiertan interés y preocupación en el público, o en ciertos sectores del público, aunque por ahora no haya suscitado los debates de fondo que Darío Villanueva quizá aspiraba a plantear con su escritura.

Santiago Díaz Lage
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).

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.

Los artículos que obtengan el visto bueno pasarán a una segunda ronda de evaluación externa. 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 ser publicada será 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.

Pueden usarse sistemas de inteligencia artificial como herramientas complementarias de investigación, pero debe explicitarse y explicarse su uso y grado de intervención en la metodología de trabajo. El Consejo Editorial, con asesoramiento de las revisiones externas, solo aceptará los artículos y reseñas que considere que en efecto hacen un uso adecuado de la inteligencia artificial para la investigación. En todo caso, no se aceptarán artículos y reseñas generados exclusivamente con inteligencia artificial, ni cuando esta se use de forma extensiva, equivalente a autoría o co-autoría.

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.

Signa solo acepta artículos y reseñas que se adapten a las líneas de interés de la revista, que pueden consultarse aquí: <https://revistas.uned.es/index.php/signa/index>. Se rechazarán en primera ronda los artículos y reseñas que el Consejo Editorial considere que no cumplen este requisito. En el caso de los artículos, el Consejo Editorial podrá rechazar también en primera ronda los que no contribuyan al avance de su objeto o campo de estudio desde una perspectiva analítica, o que presenten dudas sobre la metodología y las fuentes. Para ello, antes de enviar una propuesta de artículo, hay que tener en cuenta las siguientes cuestiones. Un artículo debe partir de los estudios previos sobre el objeto o campo de estudio, como garantía de que no se repiten enfoques o propuestas existentes en la bibliografía científica. Inversamente, un artículo no debe limitarse a hacer una reseña de la bibliografía científica o un repaso panorámico del estado de la cuestión, porque ello no conlleva análisis. Un artículo tampoco debe ser meramente descriptivo del objeto o campo de estudio, sino que debe incorporar una propuesta de interpretación analítica. En el caso de un artículo centrado en una sola obra (una sola novela, una sola película, una sola pieza de teatro, etc.), no puede tratarse de un resumen argumental o parafrástico. Para garantizar la calidad de las fuentes en estudios teatrales, las obras de teatro deben citarse a partir de una fuente contrastable, ya sea esta escrita (publicación con ISSN o ISBN o publicación en otros espacios digitales accesibles en red) o de otra naturaleza (por ejemplo, grabación de la puesta en escena en repositorios como YouTube o, en España, el Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música).

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.
35. José Romera Castillo, ed. (2024, en prensa). *Teatro, ecología y gastronomía 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), 33 (2024) y 34 (2025, en prensa).

La revista, altamente indexada, se edita en la UNED en formato impreso, electrónico y en CD. 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>