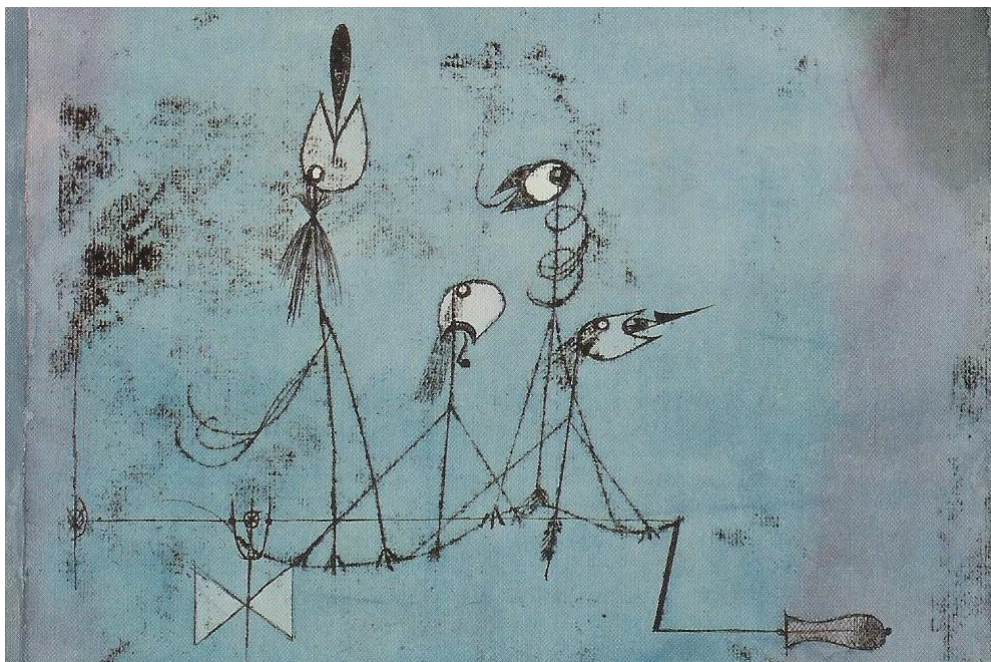


**SIGNA**



**REVISTA DE LA ASOCIACIÓN  
ESPAÑOLA DE SEMIÓTICA**

2025

**34**

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

**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, Diana Martínez Hernández y Rocío Santiago Nogales

**SECRETARÍA DE EDICIÓN:** María Esteban Becedas y Abdón Torresano Ramón

**REDACCIÓN:** UNED. Facultad de Filología

Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura

P.º Senda del Rey, 7. 28040 - MADRID

(+34) 91 398 68 80 | [signa@flog.uned.es](mailto:signa@flog.uned.es)

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

**CONSEJO EDITORIAL:**

Miguel Ángel Muro Munilla (Presidente de la Asociación Española de Semiótica / Universidad de La Rioja), 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), Charo Lacalle Zalduendo (Universitat Autònoma de Barcelona), José Enrique Martínez Fernández (Universidad de León), María Payeras Grau (Universitat de les Illes Balears), Cristina Peñamarín Beristain (Universidad Complutense de Madrid), José María Pozuelo Yvancos (Universidad de Murcia), Félix J. Ríos (Universidad de La Laguna), Mario de la Torre-Espinosa (Universidad de Granada), Alicia Yllera (UNED).

**COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL:**

Darío Villanueva (Real Academia Española), Beatrice Bottin (Université de Pau et des Pays de l'Adour, France), Patrizia Calefato (Università degli Studi di Bari "Aldo Moro", Italia), Lucrecia Escudero Chauvel (Directora de *DeSignis*), José Enrique Finol (Universidad del Zulia, Venezuela), Jean-Marie Klinkenberg (Université de Liège, Belgique), Clotilde Pérez (Federación Latinoamericana de Semiótica / Universidade de São Paulo, Brasil), 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), Jenaro Talens Carmona (Université de Genève / Universitat de València), Eero Tarasti (International Association for Semiotic Studies, Helsingin Yliopisto, Suomi), Simone Trecca (Università degli Studi Roma Tre, Italia), 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:** Detalle de *Die Zwitscher-Maschine* [La máquina de trinar] (1922), de Paul Klee. Acuarela con gouache, pluma y tinta y transferencia al óleo sobre papel. Museum of Modern Art, New York.

**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 (2023), la revista está situada en el tercer cuartil (Q3) de la categoría *Humanities, Multidisciplinary*. Además, figura en las siguientes bases de datos e índices de citación internacionales: Arts & Humanities Citation Index (ISI Web of Knowledge), Latindex, EBSCO, MIAR, MLA, Scopus, SCImago, Ulrich's, CiteFator, ProQuest, REDIB. Y nacionales: Dialnet, Dulcinea, FECYT, ISOC, SUMARIS CBUC, CIRC.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

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

Depósito legal: M.34.032-1992





## REVISTA

---



## ÍNDICE

|                                                                                                                                                                              |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>SECCIÓN MONOGRÁFICA I.— Imaginarios políticos y ciencia ficción en la literatura hispánica</b> (Editora: Teresa LÓPEZ-PELLISA).....                                       | 11  |
| <b>Teresa LÓPEZ-PELLISA.</b> — Narrativas del futuro. Imaginarios y ciencia ficción en la literatura hispánica.....                                                          | 13  |
| <b>Jaume PERIS BLANES.</b> — No basta decir <i>no</i> . Narrativas constituyentes y mundos emergentes en las ficciones del futuro .....                                      | 23  |
| <b>Miguel CARRERA GARRIDO.</b> — Metafísica y compromiso. El horror cósmico en la obra narrativa de Emilio Bueso y Guillem López .....                                       | 45  |
| <b>Macarena ARECO.</b> — Ciencia ficción, neoliberalismo y archivo en novelas argentinas y chilenas recientes.....                                                           | 71  |
| <b>Elena CANO SÁNCHEZ.</b> — Dos distopías en el teatro de Juan Mayorga. Zombificación, apocalipsis y clonación en <i>Angelus Novus</i> (2017) y <i>El Golem</i> (2022)..... | 93  |
| <b>Teresa GÓMEZ TRUEBA.</b> — Ficción inmersiva y cosmología fractal en las <i>sitcoms</i> galácticas de Laura Fernández .....                                               | 111 |
| <br><b>SECCIÓN MONOGRÁFICA II.— Del cuerpo al corpus en las poetas españolas de la Edad de Plata.</b> (Editoras: Elena ESTABLER PÉREZ e Isabel NAVAS OCAÑA).....             | 131 |
| <b>Isabel NAVAS OCAÑA y Helena ESTABLER PÉREZ.</b> — La corporalidad de los corpus poéticos en las escritoras de la Edad de Plata.....                                       | 133 |

|                                                                                                                                                                                                                  |         |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|
| <b>Isabel NAVAS OCAÑA.</b> — La luna suicida. El corpus / cuerpo ultraísta en la poesía de Lucía Sánchez Saornil.....                                                                                            | 145     |
| <b>Laura PALOMO ALEPUZ.</b> — De dioses, ninfas y héroes. El cuerpo cincelado en la poesía de Rosa Chacel.....                                                                                                   | 167     |
| <b>Sharon KEEFE UGALDE.</b> — Cubriendo el cuerpo. Vestimenta y género en la poesía de Concha Méndez.....                                                                                                        | 189     |
| <b>Melissa LECOINTRE.</b> — Cuerpos múltiples, espiritismo y espacios intermedios en <i>Embrujamiento</i> (1927), de Elisabeth Mulder.....                                                                       | 209     |
| <b>Helena ESTABLIER PÉREZ.</b> — Gritos de carne, muros de carne. La poética del cuerpo en Ernestina de Champourcin.....                                                                                         | 225     |
| <b>Marina BIANCHI.</b> — Referencias intertextuales sobre el cuerpo en la poesía de Ana María Martínez Sagi.....                                                                                                 | 247     |
| <br><b>ARTÍCULOS</b>                                                                                                                                                                                             | <br>267 |
| <b>Natalia CARBAJOSA PALMERO.</b> — El teatro religioso del siglo XX. Una comparativa entre <i>La piedra</i> de T. S. Eliot y <i>El auto del Hombre</i> de José Luis Alonso de Santos.....                       | 269     |
| <b>Pilar CARRERA y Jenaro TALENS.</b> — Relato cinematográfico y lógica discursiva del capital.....                                                                                                              | 291     |
| <b>Ya-hui CHANG.</b> — Del signo a la semiótica. La seducción de los pies femeninos.....                                                                                                                         | 315     |
| <b>José CORRALES DÍAZ-PAVÓN.</b> — El narrador en la autoficción dramática. <i>Los Gondra (trilogía)</i> , de Borja Ortiz de Gondra.....                                                                         | 337     |
| <b>Francisco Javier ESCOBAR BORREGO.</b> — Signos sonoros y tradición escénica popular. Versos musicalizados de Valderrama (con sones de Sabicas y Niño Ricardo).....                                            | 359     |
| <b>Martín B. FONS SASTRE.</b> — Análisis de la creación actoral desde la perspectiva semiótica. Un estado de la cuestión.....                                                                                    | 383     |
| <b>Julia-Sabina GUTIÉRREZ.</b> — El discurso de las series de TV de la transición española y la picaresca como género transversal. <i>El pícaro</i> (Fernán Gómez, 1974) y <i>Juncal</i> (de Armiñán, 1989)..... | 405     |
| <b>Catalina ILIESCU-GHEORGHIU.</b> — Teatro infantil rumano. Traducción intersemiótica para públicos mixtos.....                                                                                                 | 425     |
| <b>Massimo LEONE.</b> — Caras idénticas. Una trayectoria semiótica.....                                                                                                                                          | 445     |
| <b>Raúl MOLINA GIL.</b> — Del <i>neorruralismo</i> a las <i>literaturas de la ruralidad</i> . Debate terminológico y propuesta de categorización sobre una tendencia en auge.....                                | 463     |

|                                                                                                                                                                                                                         |         |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|
| <b>Sebastián MORENO BARRENECHE.</b> — Desarticulando los componentes discursivos populista y popular en la política latinoamericana del siglo XXI.....                                                                  | 485     |
| <b>Fernando Ángel MORENO.</b> — El pasado como futuro. El subgénero de las maravillas abandonadas.....                                                                                                                  | 507     |
| <b>Pol POPOVIC KARIC.</b> — Conflictos e ironías en <i>Pedro Páramo</i> (1955), de Juan Rulfo.....                                                                                                                      | 529     |
| <b>Cristina RUIZ URBÓN.</b> — Aplicación de la lingüística forense a los estudios de atribución de autoría literaria. Principios teóricos, metodológicos y conclusivos.....                                             | 543     |
| <b>Elena SERRANO BERTOS.</b> — Teatro y ¿censura? La literatura dramática de lengua alemana en <i>La Estafeta Literaria</i> (1957-1963).....                                                                            | 569     |
| <b>Javier SOTO ZARAGOZA.</b> — La imagen de autor de Joaquín Sabina. Estudio conceptual y perspectiva diacrónica.....                                                                                                   | 585     |
| <b>María Victoria UTRERA TORREMOCHA.</b> — Versificación y teatralidad en <i>El público</i> de Federico García Lorca. La canción del Pastor Bobo....                                                                    | 605     |
| <br><b>RESEÑAS</b>                                                                                                                                                                                                      | <br>623 |
| <br><b>Ana ABELLO VERANO.</b> — <i>Poéticas de lo fantástico en la cuentística española actual</i> . Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2023, 223 pp. (Rosa María Díez Cobo).....                                       | <br>625 |
| <b>José Ángel BAÑOS SALDAÑA.</b> — Más perenne que el bronce. <i>El discurso autopoético en la lírica española contemporánea</i> . Santander, etc.: Genuève Ediciones, 2023, 485 pp. (María José García-Rodríguez)..... | 629     |
| <b>Francisco Javier BLASCO PASCUAL y Cristina RUIZ URBÓN.</b> — <i>Análisis de textos desde la estilometría</i> . Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2023, 214 pp. (Laura Hernández-Lorenzo).....           | 633     |
| <b>Raquel FERNÁNDEZ MENÉNDEZ.</b> — <i>Lecturas firmadas. Antologías poéticas y discursos de género en la España franquista (1944-1965)</i> . Granada: Comares, 2023, 200 pp. (Sergio Fernández Martínez).....          | 637     |
| <b>Martín FONS SASTRE.</b> — <i>Actuación y neurociencias. Nuevas perspectivas para el estudio del proceso de creación actoral</i> . Berlín: Peter Lang, 2023, 257 pp. (Patricia Traperó Llobera).....                  | 641     |
| <b>Carmen GÓMEZ GARCÍA y Óscar QUEJIDO ALONSO (eds.).</b> — <i>Friedrich Nietzsche poeta</i> . Madrid: Trotta, 2022, 206 pp. (Laura Castillo Bel).....                                                                  | 645     |

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Andrés GRAJALES RAMÍREZ, Jorge MOLINA MEJÍA y Pablo VALDIVIA MARTÍN (eds.).—</b> <i>Humanidades digitales, corpus y tecnologías del lenguaje. Una mirada desde diversos casos de estudio.</i> Groningen: University of Groningen Press / Universidad de Antioquia, 2023, 344 pp. (Roque Fernández Alcañiz)..... | 649 |
| <b>Emilio GUTIÉRREZ CABA.—</b> <i>Memorias de cine.</i> Madrid: Cátedra, 2023, 301 pp. (Váleri Codesido Linares).....                                                                                                                                                                                              | 653 |
| <b>José JURADO MORALES.—</b> <i>República, exilio y poesía. La memoria rescatada de Gonzalo Martínez Sadoc.</i> Valencina de la Concepción [Sevilla]: Renacimiento, 2024, 267 pp. (Lara Gallardo Calvo).....                                                                                                       | 657 |
| <b>Guillermo LAÍN CORONA (ed.).—</b> <i>Joaquín Sabina. Siete versos tristes para una canción.</i> Madrid: Visor Libros, 2024, 347 pp. (Pablo Núñez Díaz).....                                                                                                                                                     | 661 |
| <b>Jara MARTÍNEZ VALDERAS, Alba SAURA-CLARES y Diana I. LUQUE.—</b> <i>Teatro y artes escénicas en el ámbito hispánico. Siglo XXI: escenas en diálogo.</i> Madrid: Cátedra, 2023, 417 pp. (Miguel Ribagorda Lobera).....                                                                                           | 665 |
| <b>José M. RAMÍREZ.—</b> <i>Diálogo y valoración. La hipótesis axiológica.</i> Madrid: ACVF Editorial [col. Lingua & Semiosis], 2023, 386 pp. (Daniel Ferreras Saboye).....                                                                                                                                        | 669 |
| <b>Gerardo RODRÍGUEZ SALAS.—</b> <i>Vivir sola es morir. El modernismo comunitario de Katherine Mansfield.</i> Granada: Comares, 2023, 104 pp. (Antonio Cazorla Castellón).....                                                                                                                                    | 673 |
| <b>José ROMERA CASTILLO.—</b> <i>Antonio Gala a escena.</i> Vigo: Ediciones Invasoras, 2024, 229 pp. (Blas Sánchez Dueñas).....                                                                                                                                                                                    | 677 |
| <b>José ROMERA CASTILLO (ed.).—</b> <i>Teatro, ecología y gastronomía en las dos primeras décadas del siglo XXI.</i> Madrid: Verbum, 2023, 512 pp. (Jesús Ángel Arcega Morales ).....                                                                                                                              | 683 |
| <b>José Francisco RUIZ CASANOVA.—</b> <i>¿Sueñan los traductores con ovejas eléctricas? La IA y la traducción literaria.</i> Madrid: Cátedra, 2023, 211 pp. (Ariadna Díaz Parga).....                                                                                                                              | 689 |
| <b>Julio VÉLEZ SAINZ.—</b> <i>Clásicos subversivos / Clásicos subvertidos. Apropiación y vigencia del teatro áureo.</i> Kassel: Edition Reichenberger, 2023, 336 pp. (Luis Gracia Gaspar).....                                                                                                                     | 693 |
| <b>DIRECTRICES DE PUBLICACIÓN EN SIGNA.....</b>                                                                                                                                                                                                                                                                    | 697 |
| <b>PUBLICACIONES DE SELITEN@T.....</b>                                                                                                                                                                                                                                                                             | 699 |

**SECCIÓN MONOGRÁFICA I**

**IMAGINARIOS POLÍTICOS Y CIENCIA FICCIÓN  
EN LA LITERATURA HISPÁNICA**

**Teresa LÓPEZ-PELLISA (ed.)**





## NARRATIVAS DEL FUTURO. IMAGINARIOS Y CIENCIA FICCIÓN EN LA LITERATURA HISPÁNICA

### NARRATIVES OF THE FUTURE. IMAGERIES AND SCIENCE FICTION IN HISPANIC LITERATURE

**Teresa LÓPEZ-PELLISA**

Universidad de Alcalá

Laboratorio de Estudios del Futuro

Instituto de Investigación en Estudios Latinoamericanos (IELAT)

teresa.lopezp@uah.es

**Resumen:** Este monográfico presenta cinco trabajos que analizan diversos imaginarios políticos en la ciencia ficción hispánica. Tanto la ciencia ficción latinoamericana como la española contemporánea se han consolidado como espacios privilegiados para la exploración de los futuros posibles, abordando de manera crítica las problemáticas globales del presente. En este sentido, se prestará atención a cómo las narrativas de este género literario articulan cuestiones fundamentales como el neoliberalismo, el patriarcado, el legado colonial, el colapso ecosocial, la globalización y la subversión de las estructuras de poder hegemónicas.

**Palabras clave:** Imaginarios políticos. Ciencia ficción española y latinoamericana. Posthumanismo. Memoria. Archivo. *Weird*.

**Abstract:** This special issue includes five articles approaching various political imaginaries in Hispanic science fiction. Both contemporary Latin American and Spanish science fiction have established themselves as privileged spaces for the exploration of possible futures, critically addressing the global issues of the present. From this point of view, attention will be paid to how the narratives of this literary genre revolve around critical issues such as neoliberalism, patriarchy, the colonial legacy, socio-ecological collapse, globalization, and the subversion of hegemonic power structures.

**Keywords:** Political Imaginaries. Spanish and Latin American Science Fiction. Posthumanism. Memory. Archive. *Weird*.

En el año 2010, Ziauddin Sardar sostenía que todo lo que era *normal* se había evaporado. La crisis de 2008 generó una transformación social y económica de escala mundial que nos condujo a lo que él denominó tiempos posnormales (TPN). Con este término hacía referencia a un momento histórico y social caracterizado por tres *c*: complejidad, caos y contradicciones. El cambio climático, la crisis de Lehman Brothers

y la pandemia en 2009 de la gripe porcina (H1N1), junto a la crisis energética, los cambios en el panorama geopolítico, la disminución de los recursos naturales y la amenaza del terrorismo, nos mostraron que los sistemas ortodoxos de gestión, política y planificación ya no funcionaban en el contexto de este nuevo mundo. Lo más relevante de esta propuesta teórico-filosófica es que para hacer frente a los tiempos posnormales se propone la imaginación y la creatividad como base de partida para afrontar la complejidad, las contradicciones y el caos en aquellos contextos históricos, sociológicos y políticos en los que prima la incertidumbre (Cilliers, 2005 y Sardar, 2010). De este modo, la literatura, definida como una obra de imaginación —en el sentido de ficción— nos ofrece una serie de estructuras narrativas de la representación que nos permiten dar forma a nuestra realidad, así como soluciones para salir de los laberintos del presente. Las obras de creación, entre las que se cuenta la literatura, son herramientas que afectan a nuestro comportamiento y a nuestras expectativas, por lo que “the kind of futures we imagine beyond postnormal times would depend on the quality of our imagination. Given that our imagination is embedded and limited to our own culture, we will have to unleash a broad spectrum of imaginations from the rich diversity of human cultures and multiple ways of imagining alternatives to conventional, orthodox ways of being and doing” (Sardar, 2010: 443). ¿Cómo son los futuros imaginados por estas narrativas?, ¿qué sociedades y problemas reflejan?, son preguntas que debemos hacernos.

En esta misma línea, Donna Haraway (2019) considera que la fabulación especulativa nos ofrece las mejores metáforas para crear representaciones que rompan con las figuraciones del Antropoceno y el Capitaloceno, de manera que el ser humano se replantee su relación con alteridades-no-humanas para generar ficciones, “juegos de SF de la respons-habilidad” (Haraway, 2019: 33) que nos ayuden a rechazar la antropolatría, porque “los mundos de la SF no son contenedores si no patrones, arriesgados cohaceres, fabulaciones especulativas” (Haraway, 2019: 38). Y en este mismo sentido, tal y como afirma Rosi Braidotti:

[...] entre las personas con un más vivo sentido ético en la posmodernidad occidental están precisamente quienes escriben ciencia ficción, que se conceden el tiempo de detenerse a reflexionar sobre la muerte del ideal humanístico del ‘Hombre’, inscribiendo esta pérdida, y la inseguridad ontológica subsiguiente, en el corazón de la cultura contemporánea. En el intento de trasponer en símbolos la crisis del humanismo y de su sujeto único, estos espíritus creativos, siguiendo a Nietzsche, empujan la crisis hacia su resolución más interna e íntima (Braidotti, 2018: 37).

No es una casualidad que la Edad de Oro de la ciencia ficción (1938-1946) se desarrollara tras los acontecimientos acaecidos durante el primer tercio del siglo XX, en el que asistimos al establecimiento del principio de incertidumbre por parte de Werner Heisenberg en 1927, los primeros avances en biotecnología y reproducción asistida (J. B. Haldane en 1923) y el desarrollo de la tecnología informática y la inteligencia artificial de la mano de los trabajos de Alan Turing y John von Neumann a partir de 1930. A esto debemos sumar los desastres de la I y la II Guerra Mundial, que supondrían el caldo de

cultivo de textos como *R.U.R.* (1921), del checo Karel Čapek, la obra dramática de ciencia ficción distópica en la que se acuñó la palabra *robot*, así como de las distopías clásicas *Nosotros* (1924) del ruso Yevgueni Ziamatin, *Un mundo feliz* (1932) del británico Aldous Huxley, *1984* (1949) del británico George Orwell o *Fahrenheit 451* (1953) del estadounidense Ray Bradbury. ¿Estaremos asistiendo en el siglo XXI a un momento de transformación similar? Durante la primera década del siglo XXI vivimos la crisis de 2008 y actualmente nos encontramos inmersos en el contexto de la Cuarta Revolución Industrial (en la era de la cibercultura), así como en el de la Sexta Extinción (en referencia a la extinción masiva de especies en la era del Antropoceno), a lo que debemos sumar la crisis desencadenada por la Covid19, la guerra de Ucrania, la guerra de Gaza y el ascenso de los populismos, junto al desarrollo tecnológico de la IA y la cultura algorítmica. ¿Cómo se han reflejado las consecuencias de estas transformaciones en el ámbito de la cultura? ¿Cuáles son los desafíos éticos y bioéticos que plantean los textos? ¿Son las empresas las que gestionan los datos o todavía existen los poderes públicos? ¿Cómo se reflejan los efectos del capitalismo global? ¿Cuáles son los imaginarios medioambientales en el imaginario especulativo hispánico? ¿Se han superado las relaciones de poder colonial?

Pensar en el futuro nos enseña a gestionar la incertidumbre. La cultura occidental siempre ha estado observando el pasado para tener memoria y conocer los efectos que nuestros actos han tenido en el presente. Revisar el pasado críticamente es una tarea necesaria, pero no podemos quedarnos anclados en esa etapa. Fred Polak sostenía que “una organización, nación o civilización que no tenga una visión persuasiva del futuro y la convicción de que la acción es posible, acabará por decaer” (citado por Inayatullah 2013: 63). Una vez hemos detectado los problemas y conflictos que, desde el pasado, han configurado nuestro presente es necesario proponer soluciones que nos permitan avanzar y superar esas dificultades (Rodríguez de las Heras, 2020). Encontrar soluciones depende del poder creativo de la imaginación, ya que se trata de una herramienta políticamente movilizadora que nos permite generar escenarios de posibilidad. Josefina Ludmer (2012) utiliza el concepto de *lo que viene después* como una categoría para (re)pensar el presente. Considera que la realidad es siempre la realidad histórica, de modo que *lo que viene después* sería un movimiento de historización del presente y una manera de imaginar el cambio. Pensar en ese proceso nos remite al concepto de la *imaginación pública* como “todo lo que circula en forma de imágenes y discursos; una red que tejemos y que nos envuelve, nos penetra y nos constituye” (Ludmer, 2012: s. p.). Donna Haraway, en su célebre “Manifiesto para cíborgs”, nos recordaba que “las fronteras entre ciencia ficción y realidad social son una ilusión óptica” (Haraway, 1995: 253) y Castoriadis (2007) sostenía que el *imaginario social* era una construcción socio-histórica que abarcaba todo un conjunto de instituciones, normas y símbolos compartidos por un determinado grupo social. ¿Cuáles son los imaginarios científico-tecnológicos de la ficción especulativa hispánica?, ¿qué relación tienen los imaginarios especulativos con el imaginario científico que impulsa la creación científica y tecnológica? El *imaginario social* regula el

decir y orienta la acción de los miembros de esa sociedad, por lo que tiene la capacidad de determinar tanto las maneras de sentir y desear como las maneras de pensar. ¿Cuáles son las características del *imaginario social* de las transformaciones económicas, políticas y sociales del mundo tecnoglobalizado en el que vivimos?

La ciencia ficción latinoamericana y española contemporánea se ha consolidado como un espacio privilegiado para la exploración de los imaginarios del futuro, abordando una amplia gama de problemáticas que atraviesan el presente global (López-Pellisa, ed., 2018; López-Pellisa y Ares, eds., 2020 y 2021). Este monográfico se propone analizar cómo las narrativas de este género literario giran en torno a cuestiones críticas como el neoliberalismo, el patriarcado, el legado colonial, el colapso ecosocial, la globalización y la subversión de los poderes hegemónicos. Lejos de ser meras evasiones hacia mundos alternativos, los textos aquí analizados configuran una literatura profundamente comprometida con las tensiones y contradicciones del mundo contemporáneo, utilizando la ficción especulativa como herramienta para examinar los sistemas de poder que moldean nuestras realidades y para señalar los límites de las narrativas tecnológicas, culturales, sociales y económicas del presente.

Los cinco artículos que componen este monográfico exploran los modos en los que la ciencia ficción hispánica plantea estas cuestiones desde múltiples perspectivas. Las autoras y autores del volumen contribuyen a una reflexión crítica sobre los desafíos que enfrenta la humanidad en un contexto globalizado, en las dinámicas de explotación y dominación, tanto económicas como de género, etnicidad y medio ambientales. En muchas de las obras estudiadas, el neoliberalismo se presenta como un imaginario que no solo define el presente, sino que proyecta su lógica hacia futuros distópicos marcados por la exacerbación de la desigualdad y el colapso ecológico.

El artículo “No basta decir *no*. Narrativas constituyentes y mundos emergentes en las ficciones del futuro”, de Jaume Peris, parte del título de Naomi Klein, *Decir no no basta* (2017), para reivindicar que no basta con hacer una crítica a los problemas que tiene el sistema, sino que necesitamos modelos que nos permitan buscar soluciones para no tener que *seguir con el problema* (Haraway, 2019). La propuesta teórica de Peris es realmente sugerente, ya que nos propone “leer las narrativas culturales contemporáneas desde este marco conceptual. Por ello, podríamos diferenciar entre narrativas destituyentes, que visibilizan los dispositivos de dominación del capitalismo y desautorizan sus lógicas, y narrativas constituyentes, que imaginan otras dinámicas posibles de vida, haciendo creíbles otros mundos posibles”. Las *narrativas constituyentes* entroncarían con las *narrativas de la transformación*, con las narrativas de la *imaginación radical* (Castoriadis), y serían aquellas que tienen la capacidad de desestabilizar los *imaginarios ideológicos del estado*. A partir del análisis de las novelas *Cenital* (Emilio Bueso, 2011), *El futuro que hicimos* (Óscar Eslava, 2017) o *Tras la montaña está la orilla* (Eva Cid, 2020), Peris analiza cómo estas novelas presentan un abanico de posibilidades para imaginar y visualizar futuros en los que la lógica del capitalismo, el patriarcado y otras formas hegemónicas de poder ya no son dominantes. Estas *pulsiones constituyentes*

reflejan la necesidad de explorar horizontes más allá de lo que hoy parece posible, y se enmarcan en un campo literario que busca no solo criticar el presente, sino también proponer alternativas viables, aunque distantes. A través de la representación de economías colaborativas, sociedades no patriarcales y ecosocialistas, estas ficciones nos invitan a pensar en las posibilidades reales de transformación social y política en un contexto de crisis global.

El artículo de Miguel Carrera, titulado “Metafísica y compromiso. El horror cósmico en la narrativa de Emilio Bueso y Guillem López”, propone una reflexión sobre el concepto lovecraftiano de *horror cósmico*, entendido como un cruce entre el género del terror y la ciencia ficción (especialmente en el caso de Guillem López). De este modo, se perfila una fusión en la que lo sobrenatural (lo inexplicable) y lo especulativo (lo racional) colisionan, generando una forma de *miedo* que no solo proviene de lo irracional, sino también de lo desconocido dentro del ámbito científico. La propuesta se enfoca en la influencia de H. P. Lovecraft en las novelas *Extraños eones* (2014) de Emilio Bueso y *Lago negro de tus ojos* (2019) de Guillem López. Si bien ambos autores abordan el *horror cósmico* desde perspectivas sociales y filosóficas diferentes, los dos coinciden con el *maestro tentacular* en su crítica a la condición humana. Si el uso del horror cósmico por parte de Lovecraft se caracterizaba por hacer énfasis en la pequeñez e insignificancia del ser humano frente a un universo indiferente y hostil, estos autores lo reinterpretan de manera que ya no sea exclusivamente una metáfora de la angustia existencial, sino un medio para denunciar las desigualdad e injusticia social. Este *giro del horror cósmico*, que podríamos considerar como una característica del *weird* contemporáneo, revela una nueva capa de significación dentro del género, donde el pesimismo existencial se entrelaza con una crítica de las estructuras sociales. Miguel Carrera considera que en estas obras se puede percibir un *desplazamiento del horror cósmico hacia el horror social*, señalando una tendencia en la literatura contemporánea que humaniza el miedo y lo acerca a realidades más cotidianas, a partir de un compromiso que convierte lo cósmico en una metáfora del mal sistémico.

Carrera señala una tendencia que merece ser detenidamente examinada, ya que considera que las relecturas contemporáneas de Lovecraft no se limitan a la mera imitación, sino que operan como reelaboraciones creativas que logran una congruencia más significativa con el mundo actual que con el de su creador original. Este enfoque abre una reflexión crítica sobre la naturaleza del *horror cósmico* como un marco capaz de trascender su contexto original para dialogar con nuevas sensibilidades culturales y filosóficas. Lovecraft concibió su horror en un mundo dominado por el auge de la ciencia moderna y una cosmovisión mecanicista que imponía límites rígidos a la comprensión humana del universo, desde una perspectiva marcada por elementos xenófobos, coloniales, patriarcales y heteronormativos. En la actualidad, sin embargo, la crisis ecológica, el avance del pensamiento poshumanista y las crecientes tensiones sociopolíticas han encontrado en el *horror cósmico* una herramienta discursiva eficaz

para articular la insignificancia humana frente a fuerzas planetarias, sistémicas o cósmicas que desafían tanto nuestra comprensión como nuestra agencia.

En este sentido, tanto Bueso como López abordan el pesimismo sobre la naturaleza humana desde perspectivas divergentes. Mientras Bueso sugiere que, a pesar del caos cósmico, puede existir la solidaridad entre los seres marginales, así como la empatía hacia los oprimidos y la posibilidad de enfrentarse con los monstruos, López retoma las preocupaciones centrales de Lovecraft —la fragilidad de la cordura humana frente a lo incomprensible—, pero lo hace a través de un prisma contemporáneo, donde las amenazas metafísicas se vinculan directamente con el colapso de las nociones modernas de espacio y comunidad. Así, Carrera observa cómo estos autores contemporáneos utilizan las criaturas cósmicas y la figura del monstruo para señalar crisis vinculadas directamente a los desafíos de nuestro tiempo: el turismo de masas, la destrucción ecológica, el colapso del sistema antropocéntrico y las violencias sociales que atraviesan las relaciones humanas. Esto implica una subversión del legado lovecraftiano, al trasladar el foco del miedo de lo externo a lo interno y de lo cósmico a lo social. Se evidencia, entonces, un *giro ético en la literatura de horror*, donde el miedo y la alienación no solo generan terror, sino que también permiten un compromiso crítico con las realidades sociales, así como la posibilidad de un viaje hacia la locura y la oscuridad mental.

Por su parte, el artículo de Macarena Areco titulado “Ciencia ficción, neoliberalismo y archivo en novelas argentinas y chilenas recientes” se centra en el análisis del archivo como un elemento recurrente en las novelas de ciencia ficción latinoamericana contemporáneas. El enfoque que propone es fundamental para comprender cómo el archivo no solo representa una forma de almacenamiento o acceso a la información, sino que también encarna un dispositivo de poder. A partir del análisis de las novelas *Ygdrasil* (2005) de Jorge Baradit, *Las constelaciones oscuras* (2015) de Pola Oloixarac, *Entremuros* (2019) de Sergio Missana y *Sinfin* (2020) de Martín Caparrós, muestra cómo los archivos son una herramienta de poder que permite ejercer control sobre la *memoria colectiva* y, por ende, sobre el presente. En estos textos el archivo está al servicio de sistemas de control y vigilancia, lo que lo convierte en una tecnología esencial para entender las relaciones de poder y la construcción de futuros distópicos. Aunque pareciera que en las novelas *Entremuros* y *Sinfin* el archivo podría ser una herramienta de resistencia, al final no logra ser emancipador y es sofocado por el sistema. Además, la propuesta de Areco señala que el neoliberalismo es un imaginario omnipresente en las narraciones del corpus. De este modo, el neoliberalismo se expone como una estructura económica y social que no solo regula las relaciones entre el individuo y el mercado, sino que impone una lógica de control total sobre la sociedad, en este caso, a partir de la tecnología del archivo. Este fenómeno refleja el temor de que el neoliberalismo, lejos de ser una etapa pasajera del capitalismo, se convierta en una ideología dominante, capaz de crear futuros distópicos donde las relaciones de explotación y deshumanización se agudizan. En este sentido, las novelas de ciencia ficción mencionadas en el artículo

ofrecen una crítica profunda a las tendencias actuales del capitalismo global y visibilizan las relaciones entre tecnología, poder y memoria.

El artículo de Elena Cano examina la obra de ciencia ficción del dramaturgo Juan Mayorga. El teatro de ciencia ficción es un campo que, en el contexto hispanico, cuenta con cierta tradición (Checa, 2008; López-Pellisa, 2017 y 2018; Carrera, 2018; Martín Rodríguez, 2018; Romera Castillo, ed., 2023), aunque la crítica no suele abordar estas producciones teatrales desde la perspectiva del género de la ciencia ficción, sino desde otros ángulos y perspectivas. Cano sostiene que dos obras de Mayorga, *Angelus Novus* (1999) y *El golem* (2020), pueden clasificarse como “distopías político-capitalistas” (López-Pellisa, 2017). En estas piezas, Mayorga explora la interacción entre el poder político y económico, y sus implicaciones en la sociedad. De este modo, la obra de Mayorga contribuye a expandir el panorama del teatro de ciencia ficción en español, al mismo tiempo que ofrece una reflexión crítica sobre las distorsiones del sistema capitalista contemporáneo.

Cano basa su análisis en la influencia que el pensamiento de Walter Benjamin ha ejercido sobre el dramaturgo, al considerar que el *binomio memoria-progreso* articula la crítica subyacente en las piezas analizadas. Según la autora, “la idea de progreso se contrapone a la necesidad de memoria, conflicto que la ciencia ficción explora a través de sus múltiples aproximaciones a la psique humana. Por ello, aunque el estudio de la memoria histórica ha sido extenso durante la segunda mitad del siglo XX, la dicotomía memoria-progreso es hoy más relevante que nunca en los debates actuales y, por consiguiente, en la producción distópica de Mayorga”. De esta manera, Mayorga se inserta en dicha tradición mediante una escritura que examina no solo el devenir político, sino también la fragilidad de las instituciones sociales. Uno de los puntos más interesantes que Cano destaca en su análisis es la manera en que el apocalipsis en las obras de Mayorga no es producto de fuerzas externas, sino de la propia ciudadanía. Esta perspectiva ofrece una nueva interpretación de la narrativa distópica, en la que los agentes del colapso no son exclusivamente las élites políticas o las corporaciones, sino la sociedad misma. En este sentido, el apocalipsis no se presenta tanto como el resultado de una gestión institucional fallida, sino como consecuencia de la carencia de una *memoria colectiva* y de la incapacidad de la ciudadanía para movilizarse de manera eficaz ante la corrupción y la incompetencia gubernamental.

Al igual que en las obras analizadas por Macarena Areco, en las piezas de Mayorga el archivo se presenta como una tecnología empleada por el poder para controlar la *memoria colectiva*. El dramaturgo pone de relieve la responsabilidad de la sociedad como único agente soberano encargado de preservar dicha memoria. En su obra se vislumbra, por tanto, una crítica a la pasividad y alienación ciudadana en las democracias contemporáneas, donde la apatía y la desconfianza en las instituciones contribuyen a perpetuar la crisis. La memoria, en este contexto, es entendida como un mecanismo de resistencia frente al colapso y la corrupción institucional, donde la ciudadanía debería

establecerse como la única entidad legítima para custodiar esa memoria, y con ello, el poder que le pertenece.

El monográfico concluye con el artículo de Teresa Gómez Trueba, titulado “Ficción inmersiva y cosmología fractal en las *sitcoms* galácticas de Laura Fernández”, en el que la autora realiza una labor exhaustiva al cartografiar la extensa y compleja obra de la escritora española Laura Fernández. Una de las contribuciones más innovadoras del análisis presentado es la idea de que la estructura narrativa de Fernández puede explicarse mediante la geometría fractal. Partiendo de la teoría de los fractales de Mandelbrot, Gómez Trueba se centra en el análisis de las construcciones narrativas de las obras seleccionadas, desentrañando las lógicas laberínticas que conforman este peculiar universo ficcional a partir de tramas que no siguen una progresión lineal convencional, sino que se replican y expanden de forma aparentemente caótica pero interconectada. El artículo examina novelas como *Bienvenidos a Welcome* (2008), *El Show de Grossman* (2013), *Connerland* (2017), *La señora Potter no es exactamente Santa Claus* (2021) y *Damas, caballeros y planetas* (2023), con el objetivo de revelar las estrategias ficcionales de Fernández. La obra de la autora, marcada por una tradición *pulp*, retrofuturista, *pop* y especulativa, se caracteriza por el uso de la autorreferencialidad y la metaficción, elementos que, junto con la ironía y el humor, son propios del género de las *sitcoms*. Gómez Trueba consigue capturar la esencia de la vasta cantidad de personajes que transitan entre las especulares *mise en abyme* de las tramas analizadas, cuyos despliegues narrativos evocan la cinta de Moebius. De este modo, la propuesta metafictional de Fernández propicia una constante reflexión sobre el acto de narrar y la propia naturaleza de ficción. Este enfoque no solo afecta a la manera en que el lector interactúa con el texto, sino que también genera un sentimiento de incertidumbre y desconcierto, cuyo *efecto de extrañamiento* (Shklovski) nos permite pensar en el arte como un medio de *desfamiliarización* de la realidad.

Gómez Trueba señala que estas obras deben enmarcarse dentro de una estética posttecnológica y posvirtual. Esto implica una reevaluación crítica de las promesas que, a finales del siglo XX, ofrecía la tecnología digital y la realidad virtual. En lugar de celebrar estos avances como una solución utópica, Laura Fernández los reelabora en clave paródica, mostrando los límites y fracasos de la tecnología para resolver los problemas existenciales del ser humano. Así, su ciencia ficción no adopta un enfoque de optimismo tecnológico, sino que ofrece una reflexión irónica y desengañada sobre las posibilidades y limitaciones de la virtualidad. De este modo, Fernández explora cómo el progreso tecnológico puede, en última instancia, exacerbar las tensiones sociales y existenciales en lugar de resolverlas. Es importante señalar cómo se desarrollan estas estrategias a partir de la parodia, ya que se trata de un elemento clave que le permite a la autora cuestionar las convenciones del género de ciencia ficción, así como la ideología subyacente de las promesas de la modernidad, para desenmascarar las tensiones no resueltas entre el optimismo tecnófilo y las consecuencias imprevistas del impacto de la tecnología en nuestra sociedad.



En definitiva, considero que este monográfico destaca la urgencia de cultivar una imaginación crítica y diversa que nos permita navegar por las complejidades de los *tiempos posnormales*. Las narrativas literarias no solo reflejan nuestros dilemas actuales, sino que también ofrecen caminos hacia un futuro más inclusivo y sostenible. En la medida en que la calidad de nuestros futuros imaginados depende de la riqueza de nuestra imaginación colectiva, es imperativo seguir fomentando un diálogo interdisciplinario que abarque múltiples formas de saber y ser, contribuyendo así a la construcción de mundos que respondan a las necesidades de todos los seres que habitan nuestro planeta.

Las narrativas analizadas en estos artículos abordan temas como el cambio climático, la crisis de recursos y las desigualdades sociales, revelan sociedades en las que la interconexión entre humanos y no-humanos se vuelve crucial para reconfigurar nuestras formas de existencia. En este sentido, el llamado de Donna Haraway a la fabulación especulativa se convierte en un imperativo ético y estético: crear ficciones que desafíen las concepciones antroponormativas y que fomenten una nueva relación con nuestras alteridades. Las metáforas y narrativas especulativas son, por tanto, recursos indispensables para construir un futuro más justo y sostenible.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRAIDOTTI, R. (2015). *Lo poshumano*. Barcelona: Gedisa.
- CARRERA, M. (2018). “Teatro 1960-1990”. En *Historia de la ciencia ficción española*, T. López-Pellisa (ed.), 223-249. Madrid: Iberoamericana.
- CASTORIADIS, C. (2007). *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: Tusquets.
- CHECA, J. (2008). “Lo fantástico y el teatro”. En *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*, T. López-Pellisa y F. Á. Moreno (eds.), 152-177. Madrid: Asociación Cultural Xatafi. Disponible en línea: <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/8583> [06/10/2024].
- CILLIERS, P. (2005). “Complexity, deconstruction and relativism”. *Theory, Culture & Society* 22.5, 255-267. Disponible en línea: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9781501502590-013/html> [06/10/2024].
- HARAWAY, D. (1995). “Manifiesto para cyborgs: Ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX”. En *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, D. Haraway, 251-312. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_ (2019). *Seguir con el problema*. Bilbao: Consonni.
- INAYATULLAH, S. (2013). “Estudios del futuro: teóricas y metodologías”. *Hay futuro. Visiones para un mundo mejor*, 39-69. España: BBVA. Disponible en línea: [https://www.bbva.com/wp-content/uploads/2024/07/BBVA-OpenMind-Libro-Hay-futuro\\_visiones-para-un-mundo-mejor.pdf](https://www.bbva.com/wp-content/uploads/2024/07/BBVA-OpenMind-Libro-Hay-futuro_visiones-para-un-mundo-mejor.pdf) [06/10/2024].

- LÓPEZ-PELLISA T. (2017). “Las dramaturgas españolas y lo distópico: Teatro y ciencia ficción en el siglo XXI”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 42.2, 47-79.
- \_\_\_\_ (2018). “Teatro 1990-2015”. En *Historia de la ciencia ficción española*, T. López-Pellisa (ed.), 251-278. Madrid: Iberoamericana.
- LÓPEZ-PELLISA T., ed. (2018). *Historia de la ciencia ficción española*. Madrid: Iberoamericana.
- LÓPEZ-PELLISA T. y ARES S. G. K., eds. (2020). *Historia de la ciencia ficción latinoamericana. V. 1. Desde los orígenes hasta la modernidad*. Madrid: Iberoamericana.
- \_\_\_\_ (2021). *Historia de la ciencia ficción latinoamericana. V. 2. Desde la modernidad hasta la posmodernidad*. Madrid: Iberoamericana.
- LUDMER, J. (2012). “Lo que viene después”. En *Literatura y después. Reflexiones sobre el futuro de la literatura después del libro*, I. Echevarría (dir.), s. p. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía. Disponible en línea: [http://ayp.unia.es/dmdocuments/litydes\\_doc03.pdf](http://ayp.unia.es/dmdocuments/litydes_doc03.pdf) [21/04/2024].
- MARTÍN RODRÍGUEZ, M. (2018). “El teatro hasta 1960”. En *Historia de la ciencia ficción española*, T. López-Pellisa (ed.), 195-221. Madrid: Iberoamericana.
- RODRÍGUEZ DE LAS HERAS, A. (2020). “Utopías: Para salir del presente”. *V edición de TEDxUValència*, 27 de marzo. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=8g0hQ4T8tLA> [06/10/2024].
- ROMERA CASTILLO, J., ed. (2023). *Teatro, ciencias y ciencia ficción en las dos primeras décadas del siglo XXI*. Madrid: Verbum.
- SARDAR, Z. (2010). “Wellcome to postnormal times”. *Futures* 42.5, 435-444.



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

Fecha de recepción: 16/09/2024

Fecha de aceptación: 21/10/2024

# NO BASTA DECIR NO. NARRATIVAS CONSTITUYENTES Y MUNDOS EMERGENTES EN LAS FICCIONES DEL FUTURO<sup>1</sup>

NO IS NOT ENOUGH. CONSTITUENT NARRATIVES AND EMERGENT  
WORLDS IN THE FICTIONS OF THE FUTURE

**Jaume PERIS BLANES**

Universitat de València

jaume.peris@uv.es

**Resumen:** En este artículo analizaremos la presencia de pulsiones constituyentes en algunas ficciones del futuro contemporáneas, que hacen verosímil la emergencia de mundos y formas de vida novedosas. Las novelas *Cenital* (Emilio Bueso, 2011), *El futuro que hicimos* (Óscar Eslava, 2017) y *Tras la montaña está la orilla* (Eva Cid, 2020) constituyen tres ejemplos diferentes de esta forma de afrontar la representación posible del futuro. En ellas aparecen contextualizadas y verosimilizadas, formas de vida y relaciones sociales que parecen escapar a los marcos de la verosimilitud política contemporánea. En ellas, la existencia de economías colaborativas, horizontalizadas y no basadas en el mercantilismo se da en contextos diferentes, algunos marcados por el colapso y otros por imaginarios ecosocialistas y del decrecimiento energético. En otras de estas ficciones, sociedades no patriarcales, formadas únicamente por mujeres, emergen como respuesta a los mundos de violencia patriarcal de donde proceden.

**Palabras clave:** Narrativas constituyentes. Futuro. Verosimilitud. Utopía. Distopía.

**Abstract:** In this article we will analyze the presence of constituent drives in some contemporary fictions of the future, which make the emergence of novel worlds and ways of life plausible. The novels *Cenital* (Emilio Bueso, 2011), *El futuro que hicimos* (Óscar Eslava, 2017) and *Tras la montaña está la orilla* (Eva Cid, 2020) constitute three different examples of this way of facing the possible representation of the future. In them appear contextualized and verisimilized, ways of life and social relations that seem to escape the frameworks of contemporary political verisimilitude. In them, the emergence of collaborative, horizontalized economies, not based on mercantilism, occurs in different contexts, some marked by collapse and others by ecosocialist and energy degrowth imaginaries. In other of these fictions, non-patriarchal societies, formed solely by women, emerge as a response to the worlds of patriarchal violence from which they originate.

**Keywords:** Constituent narratives. Future. Verisimilitude. Utopia. Dystopia.

---

<sup>1</sup> La publicación es parte del proyecto PID2022-140003NB-I00, financiado por MCIU / AEI / 10.13039 / 501100011033 / FEDER, UE, titulado: *Nuevos paradigmas en la representación cultural de los espacios de violencia de masas: mirar y contar el siglo XX desde el XXI* (NUREVIO).

## 1. FICCIONES DE FUTURO E IMAGINACIÓN PÚBLICA

¿De qué forma intervienen los relatos sobre el futuro en nuestra capacidad para imaginar lo que está por venir? ¿En qué medida las ficciones culturales sobre mundos que todavía no existen transforman las condiciones de la *imaginación pública*<sup>2</sup> (Ludmer, 2007) en torno al futuro? En las páginas que siguen abordaremos esas preguntas, que consideramos primordiales no solo en el ámbito de los estudios literarios, sino en el espacio más amplio de la historia cultural y de las luchas sociales. Si compartimos la convicción de que solo podremos crear los mundos que previamente hayamos imaginado como mundos posibles, la imaginación social de lo que está por venir debería convertirse en una de las preocupaciones centrales de nuestro presente, marcado por la crisis climática, la amenaza del colapso energético y la escalada de conflictos bélicos.

En este artículo utilizaremos el marco conceptual de lo destituyente —que implica destituir los marcos de sentido establecidos y naturalizados por el poder— y lo constituyente —que implica la construcción colectiva de marcos nuevos de pensamiento, organización y experiencia— para tratar de comprender los efectos de las ficciones críticas de futuro en la imaginación colectiva. Frente a la centralidad de la operación destituyente de la mayoría de las ficciones críticas contemporáneas, nos centraremos en subrayar y analizar la presencia de pulsiones constituyentes en algunas ficciones del futuro contemporáneas, que hacen verosímil la emergencia de mundos y formas de vida novedosas. En ellas se narra la emergencia de relaciones sociales nuevas, basadas en principios y lógicas no capitalistas ni patriarcales, y en las que resuenan algunos de los impulsos transformadores de movimientos sociales y teorías críticas actuales. En ese sentido, podemos pensar esas ficciones de futuro como laboratorios de imaginación política que experimentan con los límites de lo posible y lo imposible en las sociedades que están por venir.

Las novelas *Cenital* (Emilio Bueso, 2011), *El futuro que hicimos* (Óscar Eslava, 2017) o *Tras la montaña está la orilla* (Eva Cid, 2020) constituyen tres ejemplos diferentes de esta forma de afrontar la representación posible del futuro. En ellas aparecen contextualizadas y verosimilizadas, de formas muy diversas, formas de vida y relaciones sociales que parecen escapar a los marcos de la verosimilitud política contemporánea. En algunos casos, la emergencia de esos nuevos mundos sociales se da en un contexto de crisis energética y de derrumbe total de las instituciones y suponen, por tanto, una intervención en los imaginarios del colapso. En otros, la aparición de economías colaborativas, horizontalizadas y no basadas en el mercantilismo se da en contextos futuros no marcados específicamente por la catástrofe sino alimentados por los ima-

---

<sup>2</sup> “La imaginación pública sería todo lo que circula en forma de imágenes y discursos; una red que tejemos y que nos envuelve, nos penetra y nos constituye. Y también una fuerza y un trabajo colectivo, que fabrica ‘realidad’” (Ludmer, 2007: 1).

ginarios ecosocialistas y del decrecimiento energético. En otras de estas ficciones, sociedades no patriarcales, formadas únicamente por mujeres, emergen como respuesta a los mundos de violencia patriarcal de donde proceden.

Este trabajo trata de evaluar el modo en que algunas de estas ficciones del futuro utilizan la narración como espacio de experimentación política, con el objetivo de tensionar, complejizar y también hacer verosímiles formas de vida y organización social que las narrativas del futuro dominantes no contemplan como posibles.

## 2. NARRATIVAS DESTITUYENTES Y CONSTITUYENTES

En 2017 Naomi Klein publicó un libro breve con un título llamativo, pero que encerraba una reflexión importante: *No is not enough* o, en su traducción al español, *No basta decir no*. Uno de los argumentos de Klein era que las culturas críticas de las últimas décadas habían desarrollado un lenguaje y un repertorio de argumentos que permitían comprender, desmontar teóricamente y exponer públicamente las formas de dominación del capitalismo contemporáneo. Pero que, a la vez, no habían sido capaces de hacer creíbles, verosímiles y asumibles para la mayoría otros modelos de organización social alternativos al capitalismo actual. No se trataba de que dichos modelos no existieran en la teoría, sino de que no habían alcanzado a prender en la imaginación popular y colectiva y, por tanto, no habían llegado a convertirse en alternativa creíble a las políticas del shock social. Por eso, argumentaba, no bastaba decir *no*: era necesario también construir algo a lo que decir sí.

El argumento de Klein apuntaba a uno de los núcleos de los movimientos sociales de las últimas décadas, que en plena hegemonía neoliberal se habían constituido como movimientos reactivos que luchaban por resguardar aquellos elementos que la mercantilización general del mundo amenazaba con destruir: la sanidad, el empleo, la educación, la naturaleza... En esa urgencia del resguardo, de la conservación de los derechos ganados en el pasado, se había ido perdiendo, sin embargo, la capacidad para imaginar otras formas de vivir colectivamente. La capacidad de soñar a lo grande.

Esa dificultad de movimientos políticos y sociales para ofrecer alternativas convincentes sobre el funcionamiento posible del mundo, que permita a una mayoría social imaginarse en condiciones de vida mejores ha tenido su correlato en la imaginación cultural, que ha sido prolija en generar relatos, imágenes y dispositivos que han permitido deconstruir, desmontar y hacer visibles las lógicas del neoliberalismo contemporáneo, pero que no ha sido capaz de articular narraciones creíbles de mundos mejores que el nuestro, que pudieran servir como horizonte de transformación.

Deseo poner esa crisis de la imaginación en relación con un eje conceptual que ha sido central en los debates políticos de los últimos años en España, al menos desde el 15M de 2011. Me refiero al eje destituyente / constituyente, que diferencia entre dos

procesos relacionados, pero de signo inverso, que deberían articularse creativamente para dar lugar a lo nuevo. De acuerdo con ese marco conceptual, los momentos destituyentes serían aquellos en los que se produce una deslegitimación, una crítica y un desmontaje del orden social y su naturalización. Son momentos de impugnación colectiva de los mecanismos del poder y de desautorización de los dispositivos que aseguran su continuidad. Los lemas *No nos representan* o *Lo llaman democracia y no lo es*, que atravesaron las plazas en 2011, apuntando a la ilegitimidad de los representantes políticos y el propio sistema parlamentario, fue la cristalización clara de ese momento. A esa destitución puede seguir un proceso constituyente, que no refiere necesariamente a la escritura formal de una nueva constitución, sino a la articulación de nuevas formas de organización colectiva, nuevos mundos sensibles y, en definitiva, nuevas formas de vivir en sociedad. Se trata, pues, de procesos relacionados y que se necesitan mutuamente, pero que obedecen a dinámicas opuestas:

Todo proceso constituyente requiere de una previa impugnación política con fuerza destituyente, esto es, con capacidad suficiente para romper ciertos consensos (a menudo aceptaciones acríticas, fruto de estadios de anomia social), ciertos sentidos comunes, en el sentido gramsciano (Aparicio Wihelmi, 2021: 307).

Propongo leer las narrativas culturales contemporáneas desde este marco conceptual. Por ello, podríamos diferenciar entre narrativas destituyentes, que visibilizan los dispositivos de dominación del capitalismo y desautorizan sus lógicas, y narrativas constituyentes, que imaginan otras dinámicas posibles de vida, haciendo creíbles otros mundos posibles. Se ha prestado mucha atención, y con razón, a la gran influencia de las narrativas destituyentes en la construcción de una conciencia colectiva crítica con las dominaciones contemporáneas. Pero se ha pensado mucho menos el modo en que las narrativas constituyentes transforman los marcos sociales de lo posible y, al hacerlo, hacen creíbles y verosímiles la emergencia de mundos de vida nuevos.

Las tres novelas que analizaremos en lo que sigue nos hablan, de modos muy diferentes, de la emergencia de mundos nuevos. Las tres, además, mantienen una relación muy directa con algunos de los debates de la teoría crítica y los movimientos sociales contemporáneos. Por eso, podemos pensar su escritura como una traducción a lo sensible de planteamientos y cuestionamientos surgidos en el seno de la acción social. Estas novelas, en buena medida, inscriben esos planteamientos en tramas, en personajes y en situaciones dramáticas y, al hacerlo, contribuyen a corporeizarlas, dotarlas del nervio de la narración y confrontarlas a situaciones de vida. De ese modo, transmutan construcciones abstractas en mundos habitables por los personajes y por los lectores que pueden identificarse con ellos. Absorben, así, los planteamientos teóricos de los movimientos sociales para, transformándolos en historias concretas, atravesadas por afectos, angustias y deseos, reconfigurar los marcos narrativos de lo posible.

### 3. REDEFINIR LOS MARCOS DE LO POSIBLE

Lo posible es una dimensión del devenir que hay que liberar [...]. Lo posible pertenece a la esfera de lo pensable, pero el poder se encarga de impedir su salida a la luz de la realidad. Llamamos poder al sistema de contricción que tiende a reducir lo real dentro de lo necesario [...]. Utopía es la liberación de un posible que actualmente no puede expresarse por la constitución necesitada (pero no necesaria) del mundo (Franco Berardi, 2014: 100).

¿Qué implica esta disputa por los marcos de lo posible? Con su conocido concepto de *realismo capitalista* (2016) Fisher definió un sistema de pensamiento, representación y narración que responde a la percepción socialmente consolidada de que el capitalismo no solo es el único sistema económico viable, sino que “es imposible incluso imaginarle una alternativa” (2016: 22). Se trata de la cristalización cultural, a través de formas, imaginarios y narraciones, de la idea que Margaret Thatcher formuló en su famosa coletilla: “There is No Alternative”. Lo interesante es que Fisher pone el acento en que se trata de un *realismo* transversal, un conjunto de marcos y representaciones que se perciben como realistas, es decir, como adecuadas al funcionamiento evidente de la realidad. Sin embargo, advierte Fisher, “lo que se considera realista en una cierta coyuntura en el campo social es solo lo que se define a través de una serie de determinaciones políticas” (2016: 42). Se trata, así, del marco conceptual, narrativo e imaginario desde el que experimentamos colectivamente la realidad, y del que por tanto surgen también las ficciones.

Las ficciones de futuro son un terreno especialmente sensible para comprender la naturaleza de esos marcos, pues estas tratan de imaginar qué podría ocurrir en un porvenir próximo, siempre en relación con las tendencias sociales existentes en la actualidad. Por ello Fisher alude, en un momento de su argumentación, a las películas y novelas distópicas, que alguna vez “imaginaron alternativas: representaban desastres y calamidades que servían de pretexto narrativo para la emergencia de formas de vida diferentes” (2016: 22). Sin embargo, en su versión contemporánea, profundamente imbuidas en el realismo capitalista, estas ficciones no solo no hallan salida a esa situación de desastre, sino que parecen canalizar una “perspectiva desesperanzada que cree que cualquier creencia en una mejora, cualquier esperanza, no es más que una ilusión peligrosa” (2016: 26). Una transformación se ha producido, pues, en las formas culturales de imaginar el futuro. Y, especialmente, en las formas de imaginar las respuestas posibles a una crisis extrema. De ello podemos extraer una conclusión: las culturas contemporáneas tienen serias dificultades para imaginar formas de vida alternativas, y mejores, a la nuestra.

Me detengo brevemente en un ejemplo bien conocido. En 2019 se estrenó la miniserie *Years and years* (BBC, Russell T. Davies), un original relato distópico, de tono irónico y

mordaz, que muestra un posible futuro próximo en el que la sociedad británica se encamina hacia un populismo autoritario, caótico y fuertemente represivo y desigual en el que los derechos civiles son seriamente suspendidos. Su originalidad consiste en tratar de verosimilizar esa deriva distópica produciendo una narración acelerada de lo que ocurriría entre 2020 y 2030, partiendo de elementos presentes en el Reino Unido actual que son amplificados y tensionados hasta desembocar en un panorama social asfixiante y antidemocrático.

Durante cinco capítulos, la serie muestra una progresiva deriva autoritaria y represiva a que culmina con la aparición de campos de concentración y de exterminio en Reino Unido, y la amenaza muy seria de un genocidio planificado por el Estado. Sin embargo, en el sexto y último capítulo esta lógica se quiebra y nos muestra una serie de acciones de resistencia que acaban desenmascarando la brutalidad del régimen y precipitan su caída, así como el encarcelamiento de la primera ministra, responsable principal de la deriva autoritaria. La serie pone en relato, así, una revuelta política que combate a la violencia del régimen con la violencia popular, y que hace uso de las nuevas tecnologías y de estrategias tradicionales de la guerrilla para derrocar un sistema corrupto y represivo. Y, lo más importante, esa revuelta triunfa.

En ese sentido, la originalidad de la serie no radica tanto en su tono irónico ni en el supuesto realismo con el que presenta la evolución del Reino Unido en el futuro próximo, sino en la representación, en su último capítulo, de la posibilidad de intervenir en ese proceso, y de ponerle fin. Es decir, en dotar de agencia y capacidad de intervención a la ciudadanía que hasta ese momento solamente había podido sufrir las consecuencias del desastre. Y, sin embargo, ese último capítulo fue sin duda el más discutido de la serie. Ángel Ferrero (2020), por poner un ejemplo concreto, contraponía la *inverosimilitud* de su giro final con la conseguida verosimilitud del devenir distópico del país. No se trataba, ni mucho menos, de una opinión aislada, sino que numerosas reseñas y críticas del momento pusieron el acento en el quiebre de la verosimilitud que producía ese giro que rompía con el tono desesperanzado de los anteriores capítulos y ofrecía una cierta esperanza en el poder político del pueblo organizado.

¿Por qué, debemos preguntarnos, resultaba menos verosímil el triunfo de una acción política de resistencia que la catástrofe social, bélica y humanitaria que se retrataba a lo largo de los capítulos anteriores? ¿Por qué resultaba más verosímil la aceptación silenciosa de un genocidio que la organización popular para ponerle fin? Precisamente porque esa deriva narrativa se salía de los marcos del *realismo capitalista* e imaginaba formas de organización colectiva que intervenían desde abajo en el ejercicio del poder. Algo que precisamente, se nos ha dicho de múltiples formas y a través de infinitas narraciones, hemos de percibir como inverosímil.

Belén Gopegui (2014) lo ha expuesto con lucidez: no hemos de pensar la verosimilitud como un concepto técnico ligado a las características internas de un relato sino como el mecanismo político por el cual la sociedad construye la frontera entre lo



posible y lo imposible. La verosimilitud, en su acepción más común, se entiende como la adecuación del funcionamiento del relato a las leyes de funcionamiento de la realidad, pero en un momento de fuerte indeterminación y transformación de la realidad ¿no estará operando el dispositivo de la verosimilitud justamente al revés?, ¿no estarán las narrativas culturales, al hacer verosímil una secuencia de acciones, dando carta de legitimidad a una determinada forma de concebir la realidad? Es por ello que, según Gopegui, “la verosimilitud funciona más como una propuesta y seguramente una normativa de cómo deben ser las cosas que como una medida de la verdad de las mismas” (2014: 114). Es decir, que, al describir un mundo, lo prescribe.

La verosimilitud es, así, “un concepto ideológico que limita con la verdad, pero que no se superpone con ella” (Gopegui, 2014: 114), sino que más bien ayuda a construirla. Cuando hablamos de verosimilitud, pues, hablamos de las diferentes estrategias y procesos de construcción de la verdad colectiva, de lo que socialmente es experimentado y sentido como verdadero. Es por ello que los relatos que nos contamos, que leemos, que vemos en el cine, la televisión o la web son espacios cruciales en la construcción de esa realidad colectiva, pues en ellos ensayamos y experimentamos, de forma desplazada y en escenarios imaginarios, la distribución de lo que es posible e imposible.

Las críticas vertidas al capítulo final de *Years and years*, así, se explican porque su giro final chocaba frontalmente con la verosimilitud dominante que, entre otras cosas, concibe como imposible la transformación de las estructuras sociales —más que a través de la catástrofe—, la posibilidad de la disidencia y el hecho de que la acción colectiva organizada no termine enquistada en luchas de poder o en un baño de sangre. Lo curioso es que la serie no mostraba, ni mucho menos, un impulso utópico: no se delineaba un mundo mejor, ni una transformación social radical, solo una acción de resistencia organizada para frenar un genocidio.

Lo que el ejemplo puede mostrarnos es que si la novela, el cine y la producción cultural desean intervenir en la construcción de otra verosimilitud social no pueden limitarse a desmontar el relato neoliberal ni a denunciar sus excesos. Volviendo a la fórmula de Klein, decir *no* no basta. Para disputar la verosimilitud dominante sería necesario oponer otras formas de verosimilitud, hacer creíbles otras cadenas de acciones, otros mundos de afectos y otras formas de vida, aquellas precisamente que, en la actualidad, desde los marcos de comprensión generales, siguen siendo percibidas como imposibles. Y para ello, sería necesario ir más allá del impulso destituyente de las narrativas críticas de la última década, y explorar la capacidad constituyente de la literatura, entendida como laboratorio de imaginación social (Peris Blanes, 2018a).

#### 4. LAS DISPUTAS POR EL FUTURO

Hoy día podemos convertir el mundo en un infierno; también podemos transformarlo en todo lo contrario (Marcuse, 1968: 7).

La imaginación del futuro es un terreno especialmente propicio para esa disputa. No por casualidad: el futuro no es algo totalmente indeterminado, sino un terreno que, para ser percibido como verosímil, debe hundir sus raíces en alguna tendencia del presente. Es por ello que, en los últimos años, se ha revitalizado en la cultura española un debate en torno a los impulsos utópicos y distópicos de las narraciones del futuro. Textos tan contundentes como *Utopía no es una isla. Catálogo de mundos mejores* (Layla Martínez, 2020) o *Soñar de otro modo* (Martorell Campos, 2019) han propuesto la necesidad de revalorizar los impulsos utópicos de las narraciones culturales como modo de resistir a la hegemonía de las estéticas distópicas, que estaría en estrecha conexión con la doxa neoliberal.

En su documentado trabajo *Contra la distopía* (2021) el propio Martorell Campos ha analizado con detalle la actual narrativa distópica, que se diferencia de las anteriores tradiciones de la distopía porque por primera vez se da en el circuito *mainstream* (2021: 58) y su difusión no se limita ya a círculos intelectuales o politizados como en otro tiempo, sino a un público global, transversal y planetario. Más que eso, lo distópico ya no forma un género cerrado, sino que ha colonizado muchos otros discursos, convirtiéndose en un sesgo perceptivo general que alimenta la percepción colectiva de la realidad (2021: 58). Un sesgo perceptivo, además, que converge y se articula perfectamente con esa percepción general de que no hay alternativas viables al modelo capitalista actual, vinculada al declive de los pensamientos utópicos en la segunda mitad del siglo XX.

En su análisis de la “distopización de la cultura contemporánea” (2021: 24) Martorell Campos plantea una cuestión esencial. Si bien las distopías se presentan como una denuncia, a través de su hiperbolización, de los males de la sociedad contemporánea, la mayoría de ellas presentan escenarios en los que el problema es la anulación de la individualidad por un poder centralizado, habitualmente un estado hipertrofiado, que niega el derecho a la diferencia, a la libre elección y que, en nombre del bien colectivo, imposibilita el libre desarrollo de la conciencia y la creatividad humana. *1984* es sin duda el gran referente de este esquema narrativo. Y es por eso que Martorell Campos habla del “desfase temporal orwelliano” (2021: 115), señalando que las distopías contemporáneas que reproducen el modelo orwelliano de dominación centralizada de un estado omnívoro y desindividualizador no apuntan, realmente, a una crítica del presente, pues el poder real, en la actualidad, no funciona de ese modo.

Sin embargo, estos relatos no carecen de funcionalidad, sino todo lo contrario: construyen la imagen de un mundo y de una sociedad a la que tener miedo. Un mundo caracterizado por el control del Estado, la planificación de la economía y la sumisión de

las necesidades individuales a las de la colectividad —o a las de algún tirano que utiliza la retórica colectivista en su favor personal—. Se trata, pues, de la construcción imaginaria de un mundo hostil al individualismo, a la diferencia y a la libertad personal y de mercado. Así, muchas de estas distopías orwellianas actuales glorifican el individualismo como respuesta a las violencias potenciales del estado y desacreditan a este como regulador de la vida social, denunciando un peligro colectivista que carece de existencia en la actualidad. Según este razonamiento, la *distopización de la cultura contemporánea*, lejos de constituir una nueva herramienta crítica, tendería a la consolidación de un pensamiento conservador, espoleado por el miedo a un peligro irreal. Esto no quiere decir que todas las distopías sean, *per se*, conservadoras<sup>3</sup>, sino que su consolidación como estética hegemónica y la diseminación de sus estilemas y gestos semánticos por las plataformas de difusión masiva sí están produciendo un sesgo perceptivo conservador en la imaginación posible del futuro.

Más que eso, la lógica distópica parecería haber colonizado nuestras formas posibles de pensar y narrar el futuro. El narrador de *Factbook* (Sánchez Aguilar, 2018) resume esta sensación con nitidez:

Tenía un archivo en mi ordenador con notas e ideas para series, y muchas veces intenté imaginar una serie utópica. Nunca lo conseguí. Siempre que empezaba a imaginar una sociedad perfecta, sin injusticias, sin corrupción, sin abusos, alguna lógica interna de esa propia ficción empujaba los hechos hacia la destrucción, hacia lo distópico. Era una lucha que observaba fascinado, impotente: cómo la propia ficción, las ideas que yo iba imaginando, se retorcían, se revolvían contra mi intención, para terminar, convirtiéndose en mundos terribles, en reinos de hielo o en territorios del caos (2018: 279).

Las ficciones de las que nos ocupamos a continuación constituyen intentos de salir de ese círculo distópico. Siguiendo el modo en que Jameson piensa las ficciones utópicas, estas novelas tendrían pues la función de “interrumpir y/o romper nuestras ideas heredadas con respecto al futuro: romper ese futuro prefabricado” (Cano, 2020a: 6). Efectivamente, nos hablan de futuros diferentes a nuestro presente, algunos de ellos, incluso, arrasados por la destrucción. Pero lejos de dejarse llevar por la doxa distópica o postapocalíptica, ensayan la imaginación de mundos emergentes, y tratan de hacer verosímiles respuestas sociales a los retos del futuro próximo diferentes a las que nos tienen acostumbrados las narrativas dominantes en el espacio cultural contemporáneo. Algunas de ellas presentan impulsos que, sin duda, podemos relacionar con la utopía, pero otras simplemente exploran posibilidades de organización social, de compor-

<sup>3</sup> Es la cuestión que plantean trabajos como los de Tom Moylan (2018a y 2018b) o Raffaella Baccolini (2020), que plantean la relación entre utopía y distopía no como una oposición radical, sino a partir de una relación de complementariedad recíproca. En sus trabajos subrayan ejemplos de distopías críticas que no solo tendrían el potencial analizar críticamente las formas de poder y de dominación sino, también, de encender la chispa de la esperanza en el cambio y la transformación.

tamiento colectivo, que nos permitan salir de los marcos catastrofistas, basados en el individualismo y la competitividad, en que se alimentan la mayoría de las narraciones de futuro.

Por ello, deseamos apartarnos levemente de la contraposición utopía/distopía, pues algunos relatos distópicos incorporan fuerzas utópicas en su seno, y otras narraciones de voluntad utópica muestran formas de violencia, injusticia y represión que potencialmente pueden derivar hacia lo distopía. Nos resulta más útil pensar que, dentro de las ficciones críticas de futuro, algunas narraciones ponen el acento más en su poder constituyente que en el destituyente, hacen imaginables formas novedosas (e imperfectas) de la vida social y, de ese modo, contribuyen a crear sus condiciones culturales de posibilidad.

## 5. ECOALDEA AUTOSUFICIENTE EN UN CONTEXTO DE COLAPSO

*Cenital* no puede considerarse, de ninguna forma, una novela utópica. Por el contrario, nos habla de un mundo devastado, derrumbado por el colapso energético y que se ha vuelto prácticamente invivible. Un mundo, en definitiva, sobre el que se proyectan miedos y angustias del presente, ligados a los imaginarios climáticos y del daño ecológico. No se trata de un escenario extraño a las ficciones de futuro hegemónicas: por el contrario, las ficciones postapocalípticas han explorado hasta la extenuación las posibilidades narrativas de estos mundos post-colapso marcados por la desprotección y la desolación, pero por ello mismo propicios para confrontar a los personajes a situaciones dramáticas y narrativas que no podrían darse en un escenario de normalidad. El colapso social y civilizatorio funciona, en estas ficciones, como un “estado de excepción narrativo” (Peris Blanes, 2018b), una situación narrativa que suspende los órdenes jurídicos, sociales y morales imperantes para confrontar a los personajes con un vacío jurídico, en el que tienen que tomar decisiones desde fuera de los marcos que habitualmente las contienen.

Pero el colapso no es solamente una figura literaria, sino un escenario imaginario central de los debates sociopolíticos de las últimas décadas y en las luchas activistas contra el modelo económico imperante en todo el mundo<sup>4</sup>. Una de las particularidades de *Cenital* es que se hace explícitamente eco de esos debates y articula narrativamente una respuesta a ellos. La otra es que, en vez de dejarse llevar por el pesimismo catastrofista de buena parte de las ficciones del colapso propone, en ese escenario devastado, la aparición de una comunidad resistente, una ecoaldea autosuficiente que funciona casi como una *microtopía* (Saldías, 2013) resiliente que, lejos de sucumbir a la catástrofe, emerge como una alternativa sostenible en ella.

---

<sup>4</sup> Carlos Taibo, participando y haciéndose eco de estos debates, apunta en *Colapso* (2017) a la combinación entre el cambio climático y el agotamiento de las materias primas energéticas derivadas del mito contemporáneo del crecimiento económico infinito como las causas fundamentales que convierten al colapso global en un escenario probable.

La narración se articula en dos grandes ejes. Por una parte, muestra textos previos al Hundimiento, que lo anuncian, escritos por Destral, y profundamente imbuidos por la retórica política de los movimientos sociales que surgieron en relación con la crisis económica y vertebraron el imaginario que cristalizó en las protestas del ciclo del 15M. Por otra parte, realiza una crónica de Cenital, la ecoaldea autosuficiente que el propio Destral funda antes del Hundimiento y que, en un contexto de catástrofe global, pone en marcha los principios de ecosocialismo y los articula con historias de vida de sujetos devastados por el colapso, que se convierten en los habitantes de la aldea. Esa estrategia narrativa genera una constante tensión entre el mundo capitalista ya desaparecido y las nuevas formas de organización social.

No por casualidad la novela se publicó en 2012, en un momento de gran agitación social marcado por la crisis económica que se había desatado unos años antes y, sobre todo, por el contexto de las protestas ciudadanas desde mayo de 2011. Lo singular es que *Cenital* bebía claramente de las tensiones sociales de los años anteriores pero que lo hacía desde fuera de los códigos que, en esos mismos años se iban a ir consolidando como los propios de lo que se conocería como *novela de la crisis* (Valdivia, 2016). En ella, narra el colapso civilizatorio global que ocurría en una fecha tan temprana como 2014 (dos años después de la publicación) y que recibía el nombre de El Hundimiento, causado por el desabastecimiento energético y la caída de las infraestructuras eléctricas y de comunicaciones. Era en ese contexto en el que la novela centraba la representación de Cenital, una ecoaldea autogestionada, autoabastecida y regulada de un modo precario pero eficaz, en la que una comunidad de personas de diferente tipo no solo sobrevivía a la devastación general, sino que construían colectivamente una forma de organización social nueva.

Es por ello que algunas lecturas de la novela han subrayado en ella un impulso utópico (Saldías, 2013; Mújica, 2016; Valdivia, 2016): propone una forma de vida alternativa al capitalismo, en el que la autogestión, la autosuficiencia y el intercambio se convierten en los pilares de una nueva economía social. Sin embargo, esta reorganización social se da en un contexto marcado por la catástrofe, la violencia y el dolor, por lo que el mundo de *Cenital* no es, ni mucho menos, un mundo que pueda resultar deseable para la mayoría de sus lectores. De hecho, la noción de una isla de bienestar no es extraña a las narrativas postapocalípticas dominantes. Por ejemplo, en *The Walking Dead* o *The last of us* aparecen espacios de este tipo extraídos al desastre colectivo, que a partir de planteamientos colectivistas se imaginan formas no capitalistas de gestión de los recursos y de organización de la vida social. Lo llamativo de *Cenital* es que la organización de esa nueva sociedad ocupa el centro de la novela, y lo hace absorbiendo algunas de las preocupaciones centrales de los movimientos sociales de la época y dándoles forma narrativa.

En buena medida, la novela puede entenderse como la radiografía de una transición de un modelo social hipercapitalista, basado en el consumo de energías fósiles, a una organización social colectivista, autogestionada y resiliente. Esa transición colectiva suponía también un proceso de transformación en las identidades individuales, que implicaba dejar atrás las identidades anteriores, forjadas en el universo del consumo, para construir unas nuevas, articuladas en contacto con la naturaleza y el trabajo colectivo: “Iriña. Simsim. Agro. Sapote [...] Nicknames. Apodos. [...] Había muchas cosas que ya no importaban. Que habían sido dejadas atrás, como los empleos, los relojes de pulsera, las cuentas bancarias. [...] Ahora solo parecía importar el poblado, las tierras y el río” (Bueso, 2022: 31).

Rebecca Solnit ha reflexionado ampliamente sobre “el perturbador poder del desastre para derribar viejos órdenes y abrir nuevas posibilidades” (Solnit, 2020: 47). Sin duda la novela de Bueso reflexiona sobre la potencialidad de la catástrofe, o de su inminencia, para repensar los modelos de organización social, pero la emergencia de un mundo nuevo pasa, también, por la emergencia de una nueva subjetividad que lo sostenga. La novela pone el acento, inteligentemente, en ese punto: no se trata solo de una reorganización de las relaciones sociales en un contexto de catástrofe, sino de la emergencia de un nuevo tipo de subjetividad, liberada de las dinámicas de la sociedad capitalista y articulada en torno a certezas nuevas, no construidas discursivamente sino aprendidas en la práctica de la colaboración en el desastre:

De repente todos aquellos supervivientes habían dejado de ser individualistas y competitivos recursos humanos para convertirse en personas verdaderamente conscientes de cuánto y de cómo necesitaban al resto de sus semejantes. La colaboración emergió en sus vidas alzándose sobre el cadáver de la competición (Bueso, 2022: 34).

Una transformación integral, pues, de la organización social y de la subjetividad. Un mundo emergente surgido de la devastación del nuestro.

## 6. UN FUTURO COOPERATIVO Y RADICALMENTE DEMOCRÁTICO

Si *Cenital* bebía de los debates previos y contemporáneos al 15M, *El futuro que hicimos* (2017), de Óscar Eslava, toma ese ciclo de protestas como un punto de inflexión histórico, imaginando una realidad alternativa en la que las propuestas, dinámicas y declaraciones que allí tuvieron lugar se hubieran traducido en formas de gobierno y de organización social realmente existentes. “¿Cómo sería un futuro en el que las ideas del 15M hubieran triunfado?” se titula el video de presentación de la novela de Óscar Eslava<sup>5</sup>. Esta se sitúa en el Madrid de 2081, 70 años después del triunfo del 15M, un futuro en el que España se halla integrada en la Cooperativa Integral Internacional (CII), un gran

---

<sup>5</sup> Véase: [https://www.youtube.com/watch?v=3ngK\\_Wl26B8](https://www.youtube.com/watch?v=3ngK_Wl26B8) [10/09/2024].

sistema de gobierno organizado en torno a principios no capitalistas, feministas, basado en dinámicas de democracia participativa, en el decrecimiento económico y energético y en la valoración de los cuidados. Así, conceptos como *salario social*, *economía de los cuidados*, *robotización del trabajo*, *tareas de reproducción social*, *renta básica*, *panel de participación ciudadana*, aparecen normalizados en las discusiones de los personajes y en la voz del narrador, pero sobre todo aparecen encarnados en situaciones narrativas que, de un modo sencillo pero eficaz, hacen imaginable (y ciertamente deseable) su realización práctica.

Los personajes, por ejemplo, ven retribuidos sus trabajos de cuidado a través de la “Cuota Básica de Reproducción Social”, que encarna un tipo de valor no financiero, los CBRS, que permite medir la participación de cada uno en estas tareas no monetizables y que permite acceder a servicios extraordinarios, más allá de los derechos básicos. De ese modo, se incentivan los trabajos de reproducción social —los cuidados de otras personas y de la naturaleza— más allá de la remuneración económica que los personajes reciben por sus salarios. Se trata solo de un ejemplo entre la variada gama de dinámicas sociales novedosas que la novela pone en relato en la representación de un mundo social y económico coherente.

Todo ello constituye, con respecto a nuestro mundo, una completa revolución cultural, en el sentido de que no solo modifica las relaciones de poder y el funcionamiento de la economía, sino que también impacta radicalmente en las formas de pensamiento y de afectividad. La transformación fundamental, por tanto, se da en el terreno de la subjetividad. La novela aborda desde esta perspectiva el modo en que las relaciones amorosas y la sexualidad podrían evolucionar en un contexto en el que no solo los marcos morales se han flexibilizado, sino en el que la evolución de la forma y el tiempo de trabajo habilitan una experiencia diferente del tiempo de ocio y de cuidado. En el mundo de la CII, las relaciones poliamorosas y basadas en pactos de convivencia sexo-afectiva no exclusivos estructuran nuevos modelos de familia ya percibidos como normales por las instituciones encargadas de regularlos. En ese sentido, la imaginación del futuro que despliega la novela apunta no solo a una utopía política, sino sobre todo a los efectos de la transformación social en los modos concretos de vivir.

El gesto fundamental de la novela es, pues, inverso al de las narrativas distópicas. Si estas magnifican, llevan al extremo y convierten en forma de gobierno integral algunas de las tendencias negativas que ya anidan, aunque de forma minoritaria, en la sociedad actual, *El futuro que hicimos* tira del hilo de algunas de las tendencias que, siendo también minoritarias y marginales en la actualidad, suponen esfuerzos de vanguardia en el intento de construir una sociedad más justa, tolerante y participativa. La novela se sitúa en un escenario evolucionado en el que esas dinámicas políticas, afectivas y relacionales que en la actualidad son percibidas como excepciones son percibidas como normalidad, y constituyen el centro de un nuevo equilibrio social.

De ese modo, la novela disputa la verosimilitud dominante, que hace inimaginable la organización no capitalista de una sociedad compleja y desarrollada. En *Cenital*, la organización colectivista tenía lugar en un espacio devastado, carente de infraestructuras ni industria y, en ese sentido, la ecoaldea implicaba un modo de vida carente de todas las tecnologías y comodidades del mundo contemporáneo. En *El futuro que hicimos*, sin embargo, la economía social, la valorización de los cuidados, el trabajo voluntario... se dan en un contexto de gran desarrollo tecnológico, que implica unas estructuras de planificación colectiva de una altísima complejidad. En ese sentido, la apuesta de la novela es hacer creíble narrativamente una forma de organización social no capitalista en un contexto de comodidad, confort y desarrollo tecnológico: construir un espacio colectivista habitable y no basado en la renuncia sino en la utilización creativa de la tecnología y la industria en beneficio del bien común.

Eso no significa que en el interior de la CII no haya conflictos ni problemas. Siguiendo el ejemplo de Ursula K. Leguin en *Los desposeídos*, se trata de una *utopía ambigua*, que muestra las contradicciones, tensiones y dificultades que surgen en el desarrollo de una sociedad de este tipo. La novela, además, sitúa el CII en un contexto global en el que otras grandes potencias mantienen otras formas de organización política y económica. La organización socialista democrática de la CII se enfrenta políticamente a Mercado Libre, una confederación de estados en los que se han desarrollado de forma exacerbada las lógicas del mundo capitalista actual, y a la República Popular China, que muestra la evolución histórica de su modelo de autoritarismo de Estado. A partir de una trama de espionaje científico, Eslava explora narrativamente las tensiones geopolíticas entre esos tres modelos, contrastando las visiones de mundo en que se sostienen y los modos de subjetivación que producen.

En su análisis ya clásico sobre las narraciones de ciencia ficción, Jameson señalaba la que la utopía es una forma de “negatividad crítica”, ya que desempeña la función de desmitificar el mundo al que se opone (2009: 255). Pero a la vez, las representaciones esperanzadoras del futuro articulan visiones coherentes y creíbles de un mundo nuevo a través de la exploración de lo que denomina las “antinomias utópicas” (2009: 177). En su razonamiento, estas giran en torno a cuatro grandes ejes: el del trabajo y el ocio, el de la pobreza y la abundancia, el de la centralidad o descentralización del poder y, por último, el de la posibilidad de una transición hacia nuevas formas de subjetividad (2009: 177-200). La novela de Eslava afronta todas esas antinomias, entroncando con los dilemas centrales de la ciencia ficción utópica, pero lo hace conectándolas con los debates del tiempo presente y las discusiones contemporáneas sobre la democracia radical.

## 7. UN MUNDO DESPUÉS DEL PATRIARCADO

El impulso utópico en la novela de Eva Cid *Tras la montaña está la orilla* (2020) tiene unas características diferentes, que apuntan a la posibilidad de imaginar formas de



vida y organización no patriarcales y liberadas de la dominación masculina. Literalmente, uno de los esfuerzos de la novela consiste en hacer coherente y verosímil una sociedad habitada únicamente por mujeres, y gobernada por principios que, en nuestro tiempo, son propios del movimiento feminista<sup>6</sup>. La novela se enmarca en una tradición narrativa que hace de los escenarios especulativos el terreno idóneo para explorar posibilidades alternativas de la experiencia de la sexualidad y de las construcciones culturales del género. Como señala López-Pellisa:

La ciencia ficción como ficción especulativa, nos ofrece la posibilidad de (re)imaginar mundos posibles donde podamos (re)pensarnos y proyectar diferentes representaciones de la sexualidad y de los roles de género, que puedan (de)generar (en) escenarios utópicos o distópicos, pero cuyos discursos se analicen desde la perspectiva del género (2020: 267).

Desde esta perspectiva, la novela nos presenta un mundo futuro en el que la Tierra ha dejado de ser habitable y una parte de la humanidad ha migrado a otro planeta. Este está formado por dos grandes continentes prácticamente incomunicados (un extenso y peligroso mar los separa), en los que se han formado dos civilizaciones radicalmente distintas. La primera, llamada Crisis, es una civilización mixta (formada por hombres y mujeres) que ha reproducido todas las formas de dominación, segregación y separación por sexos que caracteriza al patriarcado occidental. La segunda, llamada Ónfalos, es una civilización formada únicamente por mujeres, cuya organización social, vivencia de la sexualidad y forma de entender la reproducción difieren, de forma radical, de las de nuestra propia civilización. Ónfalos, por tanto, se concibe como un espacio de experimentación utópica y Crisis como un territorio claramente distópico. Siguiendo el ejemplo de Ursula K. Leguin en *Los desposeídos*, la novela se articula sobre una gramática oposicional que enfrenta dos lógicas de mundo, contrastando sistemáticamente sus puntos de vista, opuestos, sobre la realidad y las formas posibles de organizarse socialmente.

Ónfalos es un mundo liberado de la dominación patriarcal. Esa liberación se halla en el origen de una auténtica revolución social y mental, que se concreta en una forma de organización social democrática, que no carece de tensiones ni contradicciones, pero cuya articulación nos permite pensar en un mundo a la vez habitable, verosímil y deseable. Por ejemplo, y fuera de las diversas innovaciones que la novela muestra en relación con el

<sup>6</sup> En ese sentido, la novela se inscribe en una larga tradición de utopías feministas que han imaginado mundos gobernados por mujeres o habitado únicamente por ellas. Títulos de diferentes tradiciones y épocas como *La ciudad de las damas* (1405) de Christine de Pisan, *Tierra de ellas* (1915) de Charlotte Perkins Gillman, *El hombre hembra* (1975) de Joanna Russ, *Planeta Hembra* (2001) de Gabriela Bustelo o *El país de las mujeres* (2010) de Gioconda Belli. Los trabajos de Teresa López Pellisa han reflexionado ampliamente sobre esta tradición feminista desde una mirada actual y han servido de inspiración para los argumentos de este apartado. Puede consultarse al respecto López Pellisa (2018).

género, los núcleos de población de Ónfalos son espacios sostenibles en los que se integran la agricultura, la ciencia industrial y todos los ámbitos de la cultural tecnológica, frente a las “ideas realmente anticuadas de [...] segregar los espacios rurales de los centros altamente industrializados con el objeto de optimizar la productividad” (Cid, 2020: 78). Esa reorganización del espacio productivo y vital va de la mano de una redefinición total de las condiciones laborales y amorosas, que sitúan los cuidados y la responsabilidad afectiva en el centro y que tratan de erradicar las formas tradicionales de dominación social.

Frente a esa organización feminista de la economía, del sistema laboral y de la vida amorosa, el mundo de Crisis es una continuación, evolucionada, de las tendencias conservadoras de nuestro mundo actual. Aunque la confrontación se dé a todos los niveles, el de las relaciones sexo-afectivas es quizás en el que más claramente se define. Mientras en Ónfalos, habitado solo por mujeres, la homosexualidad está naturalizada, en Crisis las relaciones lesbianas están prohibidas por ley y una de sus historias principales está protagonizada por dos mujeres que mantienen una relación clandestina. El universo moral de Crisis, de hecho, es el de un mundo ultraconservador, en el que el impulso fundamental es recuperar el orden perdido de las anteriores civilizaciones humanas: “Nosotros somos los que vivimos de acuerdo con el orden natural” (Cid, 2020: 54), proclama uno de sus gobernantes. Ese es uno de los puntos centrales de la divergencia entre Crisis y Ónfalos, la creencia en un orden natural inamovible —identificado con valores conservadores, jerarquías sociales y, sobre todo, la distribución social por géneros— que caracteriza a los gobernantes de Crisis se opone a la voluntad de exploración de las capacidades humanas, y de sus límites, en Ónfalos.

Ambos modelos aparecen sutilmente confrontados a partir de la cuestión de la reproducción. En Crisis esta ha llegado a un punto de colapso: su sociedad está marcada por una alarmante falta de nacimientos que, anudada a la escasez de recursos, generan una suerte de tiranía de género. Las élites mantienen su modo de vida basado en una ilusoria abundancia, generando cada vez más desigualdad. Las mujeres, ante esa situación de escasez, son utilizadas como máquinas de reproducción: las mujeres fértiles son internadas en escuelas de educación femeninas para adiestrarlas en la procreación. En ese contexto, las mujeres infértiles son despreciadas, pero se libran de esa forma de procreación obligatoria. Todo un sistema de dominación de género se sostiene sobre esta gestión estatal de los procesos reproductivos.

En Ónfalos, por el contrario, la autonomía total de las mujeres se sostiene sobre una innovación en las técnicas de reproducción: las onfalinas se crean a partir de dos formas diferentes de procreación, ninguna de las cuales necesita del concurso de varones. En primer lugar, hay un método de creación de niñas con materiales sintéticos a partir de la carga genética de una mujer o de la combinación de las cargas de varias. En segundo lugar, hay una forma de procreación más *tradicional* que sigue un procedimiento similar al anterior, pero utilizando material orgánico en lugar de sintético. Una de las prota-

gonistas de la novela, Julia Song, trabaja en el Departamento de Sintobiología Reproductiva encargado de llevar adelante estas formas de reproducción avanzada, lo que sitúa la cuestión de los métodos reproductivos en el centro de la narración.

Sin embargo, *Ónfalos* no es ni mucho menos una utopía cerrada. Quienes lo gobiernan adolecen de falta de transparencia, y su diseño social no deja de presentar incoherencias. Una de ellas, directamente relacionada con sus técnicas de reproducción, tiene que ver con las tensiones entre mujeres sintéticas y orgánicas, que a lo largo de la novela se comienza a sentir como una emergente forma de racismo y de segregación social. En relación con esa creciente tensión, la novela genera una situación que conecta directamente con los debates contemporáneos sobre el posthumanismo. Un personaje dice: “¿Dónde marcarías la línea divisoria? ¿Podrías establecer en qué punto exacto dejaron de ser dispositivos autónomos funcionalmente similares a las mujeres humanas y empezaron a ser simplemente mujeres?” (Cid, 2020: 125). Esa difícil pregunta apunta a los límites biopolíticos con los que sociedad discrimina entre las vidas que la constituyen y las que se quedan fuera de la comunidad y, por tanto, a una disputa por los límites y la categoría misma de lo humano (Gatti y Peris, 2023).

En relación con esta problemática, en el tratamiento del personaje de Agnes la novela articula un planteamiento que podría, también, considerarse como utópico, pero de otro tipo. No se trataría ya aquí de una utopía social o feminista, sino de una utopía posthumanista (López-Pellisa, 2020) en la que no se postula el fin de lo humano, sino que se exploran nuevas concepciones de la humanidad y de su naturaleza posible. Agnes, de hecho, es una persona sintética pensada como repositorio de migración de otras vidas: “Agnes se creó para transportar las almas de todas esas mujeres en busca de una oportunidad, en busca de un segundo cuerpo, una segunda vida que la tecnología onfalina sí les podía proporcionar” (Cid, 2020: 134). En su afán por explorar los límites del género y de la persona, la novela ensaya a través de este personaje una imaginación posthumana, en la que a través de la innovación tecnológica la conciencia podría liberarse de las restricciones del cuerpo. Así, Eva Cid articula en la representación de *Ónfalos* diferentes imaginarios utópicos, relacionados tanto con la superación de la organización social patriarcal como de la propia categoría de lo humano.

## 8. SINTAXIS OPOSICIONAL Y EXTRAÑAMIENTO CONCEPTUAL

Estas tres novelas obedecen a proyectos ideológicos diferentes y difieren ampliamente tanto en su mecánica narrativa como en los arcos argumentales en que integran a los personajes. Sin embargo, las tres realizan un gesto semántico similar: imaginan mundos nuevos por oposición a los mundos caducos que han dejado atrás. Ese gesto se concreta en gramáticas de la narración centradas en una sintaxis oposicional: los tres relatos se estructuran en torno a la sistemática oposición entre el mundo novedoso y sorprendente

que se desea presentar y el mundo viejo, que se desea dejar a atrás. Para vehicular esa contraposición desarrollan mecanismos narrativos específicos, que son procedimientos técnicos, pero en los que cristaliza una mirada que desea poner énfasis en el contraste entre dos mundos divergentes.

El primero de esos procedimientos es el montaje alternado, mediante el cual se suceden capítulos que ocurren en uno de esos mundos con capítulos que tienen lugar en el otro, para subrayar claramente la diferencia entre ambos. En el caso de *Tras la montaña está la orilla*, la autora alterna episodios que suceden en Crisis con otros que tienen lugar en Ónfalos, de forma simultánea. Esa gramática alternada es sistemática y genera la sensación de que se trata de dos mundos incompatibles social, moral y antropológicamente. No es hasta el tramo final, de hecho, que esos dos mundos entran en contacto, produciéndose un choque frontal entre las lógicas que los atraviesan.

En el caso de *Cenital* el montaje alternado no es entre dos mundos simultáneos, sino entre dos tiempos históricos diferentes, separados por el hiato radical que supone el Hundimiento. La novela se estructura como una yuxtaposición alternada de textos escritos en diferentes tiempos de enunciación: por una parte, la crónica de la ecoaldea, realizada unos años después del Hundimiento; por otra, un collage de textos teóricos, manifiestos, citas de textos premonitorios, escritos antes del Hundimiento, pero que aluden anticipatoriamente a él. Mediante esa estructura se genera una vívida tensión entre enunciaciones anteriores y posteriores al Hundimiento y, de ese modo, se subraya la diferencia radical del estado del mundo antes y después de la devastación.

El segundo de los procedimientos tiene que ver con el punto de vista desde el que se construyen los relatos, que incorporan, de forma sistemática, focalizaciones internas enfrentadas. En el caso de *Cenital* la oposición de puntos de vista se concreta en el collage de voces diferentes, y especialmente en el contraste entre la voz de Destral —en los textos pre-Hundimiento— y de la voz narrativa —en tercera persona— que narra el surgimiento y la evolución de la ecoaldea. Pero en *Tras la montaña está la orilla* y *El futuro que hicimos* la oposición de los puntos de vista se da, si cabe, de un modo más sutil: no hay cambio de narrador, pero sí de focalización, esto es, del tipo de percepción del mundo que nos presenta una voz aparentemente neutra, pero que, sin embargo, reproduce la mirada —aunque no la voz— de algunos de los personajes. Así, y aunque en ambos casos usen narradores heterodiegéticos, externos a la narración, ambas novelas exploran la focalización interna en los personajes para subrayar el modo en que las diferentes organizaciones sociales han permeado la subjetividad y transformado por completo la forma de mirar de las diferentes poblaciones.

En *Tras la montaña está la orilla*, por ejemplo, la organización patriarcal y conservadora del continente Crisis se hace desde la mirada de las habitantes de Ónfalos, a quienes les cuesta comprender las lógicas de ese mundo ajeno.

No entendía qué tipo de criatura eran esos hombres. ¿Cómo había podido sustentarse durante varios milenios una civilización dominada por gente así? Por lo que había leído, los hombres le parecían criaturas brutales, irracionales, carentes de intelecto superior, sutileza y concepción global de la realidad. Claro que, por otra parte, el Antiguo Mundo colapsó (Cid, 2020: 33).

Como puede verse, la descripción de Crisis no se realiza desde una mentalidad coherente con su mundo, sino desde una mirada profundamente extrañada, que no comprende la lógica que lo anima ni, en este caso, la naturaleza de los humanos que la gobiernan. Ese extrañamiento conceptual constituye el principal mecanismo de desmontaje y desautomatización mediante el cual la novela construye una mirada distanciada y crítica con los valores y lógicas del patriarcado, que son leídas, analizadas y verbalizadas por la mentalidad antipatriarcal de las onfalinas. Ese proceso de desnaturalización constituye la condición de posibilidad para la puesta en relato de un imaginario utópico que verosimiliza un modo de organización social feminista.

En el caso de *El futuro que hicimos*, la movilidad de los personajes entre un bloque y otro permite, a través de un procedimiento similar de focalizaciones internas en conflicto, subrayar el desacuerdo entre los mundos sensibles de la Cooperativa Integral Internacional y del Mercado Libre. Por un lado, la novela reproduce recurrentemente la sorpresa de personajes que, educados en el Mercado Libre, viajan a la CII y se ven confrontados con su funcionamiento económico y social:

Era otro aspecto de aquella sociedad que no dejaba de intrigarla. Las personas trabajaban un promedio de seis meses y medio en empleos remunerados, y dedicaban el resto del tiempo a descansar o, según sus códigos sociales a “tareas de reproducción social”, también retribuidas, pero en algo llamado CBRS [Cuota Básica de Reproducción Social]. Cómo se medía y qué se compraba con el saldo acumulado era algo que aún le resultaba ininteligible, y además había renta básica, por lo que cualquier ciudadano podía, simplemente, nacer y vivir sin trabajar absolutamente nada (Eslava, 2017: 45).

Como puede verse, la focalización interna permite anclar la representación de la CII en un punto de vista para el que su funcionamiento es hasta cierto punto incomprensible. La extrañeza y desorientación del personaje ante su funcionamiento económico potencia la representación de su diferencia y la sensación de contraste entre ambas realidades. Del otro lado, uno de los personajes que ha crecido en la CII se muda al Mercado Libre, con la intención de poner precio en el mercado capitalista a un importante descubrimiento científico:

A pesar de que ya llevaba casi un mes vagabundeando por el Mercado Libre, a Diego le seguían fascinando los hipermercados. [...] Seguía descolgándosele la mandíbula por los pasillos de colores y centenares de productos distintos. Había llegado a contar diecisiete marcas que ofrecían el mismo tipo de leche. Una verdadera locura, una orgía para los sentidos, un exceso de derroche. Le encantaba (Eslava, 2017: 93).

Su mirada, fascinada ante las posibilidades del consumo en el mundo capitalista, en realidad nos dice más sobre su propio mundo mental, en el que ello constituye una novedad, que sobre el mundo que describe, demasiado parecido al nuestro como para extrañarnos. En este caso, de hecho, el extrañamiento conceptual opera no sobre la realidad, sino sobre la conciencia del personaje que la mira.

Así, mediante esta gramática oposicional y esas diferentes formas de extrañamiento conceptual, las novelas subrayan la diferencia y el contraste de los mundos sensibles que describen. Un mundo viejo y caduco en el que las peores tendencias del nuestro han sido llevadas al extremo y un mundo emergente, novedoso y todavía por definir, en el que algunas de las formas de explotación y dominio que caracterizan a nuestra sociedad han sido superadas. Un mundo, este último, que, sin ser perfecto ni cerrado, es capaz de prender la chispa de la esperanza y de la imaginación, disputando así la verosimilitud de un futuro posible que la mayoría de los discursos culturales se empeñan en clausurar.

## 9. RELATOS PARA UN MUNDO EN RIESGO

Ay de las épocas en que sus poetas Solo pueden escribir apocalipsis. Ay de los hombres que tienen que tallar —sobre la corteza de los últimos robles— nombres de una lengua a punto de extinguirse (Falcón, 2020: 21).

Donna Haraway se pregunta en *Story Telling for Earthly Survival* (Fabrizio Terranova, 2016) cuáles son los relatos que necesitamos en un contexto como el nuestro, marcado por la pérdida de las artes de vivir en un mundo dañado. Volviendo al principio de nuestra argumentación, podríamos responder que la literatura de las últimas décadas ha sido prolija en narrativas destituyentes, capaces de deslegitimar las formas de dominación y gobierno contemporáneas, desnaturalizando dinámicas de poder a menudo invisibilizadas, en el ámbito económico, de las relaciones de género, clase y cualquier otro dominio del poder. Son ficciones que llevan al plano del relato, de formas complejas y a menudo muy incisivas, los argumentos fuertemente destituyentes que sacudieron las plazas a principios de la década anterior: *No nos representan* o *Lo llaman democracia y no lo es*. Pero siguiendo la enseñanza de Haraway, necesitamos relatos que nos permitan imaginar formas nuevas de estar juntos, de habitar este mundo dañado en común: narrativas constituyentes que propongan escenarios novedosos, capaces de convocar el deseo y la esperanza y que, en ese sentido, creen mundos en los que sea deseable vivir.

Las tres novelas analizadas apuntan sin duda en esa dirección, y lo hacen disputando la verosimilitud dominante de las ficciones del futuro en España. De ese modo, abren un horizonte más complejo de futurabilidad, redefiniendo los límites entre lo posible y lo imposible. Estas ficciones funcionan, pues, como un laboratorio de experimentación que trata de ensanchar la imaginación pública, entendiendo esta como un trabajo colectivo de

fabricación de realidad (Ludmer, 2007: 1). Imaginar otros futuros posibles, fuera de los marcos distópicos o postapocalípticos que se han vuelto hegemónicos, hacerlos creíbles, complejos y tensados por el nervio de la vida y los conflictos humanos, es una tarea que una parte de la cultura contemporánea, todavía emergente, se ha propuesto realizar. Crear relatos constituyentes para una realidad futura que, por el momento, solo puede ser potencial. Las novelas que en este trabajo hemos analizado forman parte de ese esfuerzo, que necesitará extenderse a otros muchos ámbitos de la práctica social y cultural para poder transformar el modo en que imaginamos lo que está por venir y modificar, así, las condiciones culturales de posibilidad para construirlo colectivamente.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APARICIO WILHELMI, M. (2021). “Más allá de lo constituido. Lo común como hipótesis jurídico-constitucional”. *Cuadernos Electrónicos de Filosofía del Derecho* 45, 302-332. Disponible en línea: <https://doi.org/10.7203/CEFD.45.21301> [10/09/2024].
- BACCOLINI, R. (2020). “‘Hope isn’t stupid’: The Appropriation of Dystopia”. *MediAzioni* 27, D39-D49. Disponible en línea: <http://mediazioni.sitlec.unibo.it> [10/09/2024].
- BUESO, E. (2012). *Cenital*. Madrid: Salto de Página.
- \_\_\_\_\_. (2022). *Cenital*. Madrid: Valdemar.
- CID, E. (2020). *Tras esa montaña está la orilla*. Málaga: Amor de Madre.
- ESLAVA, Ó. (2017). *El futuro que hicimos*. Granada: Esdrújula Ediciones.
- FALCÓN, E. (2020). *Silithus*. Madrid: La Oveja Roja.
- GATTI, G. Y PERIS BLANES, J. (2023). *La vida en disputa. Dinámicas e imaginarios de la vida en los límites*. Madrid: La Oveja Roja [col. Kamchatka].
- JAMESON, F. (2009). *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid: Akal.
- LÓPEZ PELLISA, T. (2018). “Dones, entre l’ideal i l’indesitjable”. *El País*. Disponible en línea: [https://elpais.com/cat/2018/03/14/cultura/1521059045\\_361279.html](https://elpais.com/cat/2018/03/14/cultura/1521059045_361279.html) [09/09/2024].
- \_\_\_\_\_. (2020). “El paradigma de Hefesto. Heterotopología: posthumanismo (s), (xeno) feminismos y ciencia ficción”. En *Intersecciones. Relaciones de la Literatura y la Teoría*, J. García Rodríguez (ed.), 247-276. Oviedo: Universidad de Oviedo. Disponible en línea: <http://hdl.handle.net/10651/57259> [10/09/2024].
- LUDMER, J. (2007). “Literaturas postautónomas”. *CiberLetras* 17. Disponible en línea: <https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm> [14/09/2024].
- MARCUSE, H. (1968). *El final de la utopía*. Barcelona: Ariel.

- MARTÍNEZ, L. (2020). *Utopía no es una isla. Catálogo de mundos mejores*. Madrid: Episkaia.
- MARTORELL CAMPOS, F. (2019). *Soñar de otro modo. Cómo perdimos la utopía y como recuperarla*. Algemesí: La Caja Books.
- \_\_\_\_ (2021) *Contra la distopía*. Algemesí: La Caja Books.
- MOYLAN, T. (2018a). *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. London: Routledge.
- \_\_\_\_ (2018b). “Further Reflections on Being a Utopian in These Times”. *Open Library of Humanities* 4.2, 1-16. Disponible en línea: <https://doi.org/10.16995/olh.264> [10/09/2024].
- MOYLAN, T. Y BACCOLINI, R., eds. (2003). *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. London: Psychology Press.
- PERIS BLANES, J. (2018a). “Cultura, literatura e imaginación política. La verosimilitud va a cambiar de bando”. En *Cultura e imaginación política*, J. Peris Blanes (ed.), 1-24. Paris / México: RILMA/ADELH. Disponible en línea: <http://hdl.handle.net/10550/69488> [10/09/2024].
- \_\_\_\_ (2018b). “Ficciones inmunitarias. Sobre la lógica de la inmunidad en la cultura contemporánea”. *Papeles del CEIC. International Journal on Collective Identity Research* 1, 1-32. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1387/pceic.17680> [10/09/2024].
- SÁNCHEZ AGUILAR, D. (2018). *Factbook. El libro de los hechos*. Barcelona: Candaya.
- SALDÍAS ROSELL, G. (2013). “El apocalipsis como simulacro postraumático en *Cenital* de Emilio Bueso”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 1.2, 347-367. Disponible en línea: <https://doi.org/10.37536/preh.2013.1.2.1014> [10/09/2024].
- SOLNIT, R. (2020). *Un paraíso en el infierno. Las extraordinarias comunidades que surgen del desastre*. Madrid: Capitán Swing.
- VALDIVIA, P. (2016). “Narrando la crisis financiera de 2008 y sus repercusiones”. *452°F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 15, 18-36. Disponible en línea: <https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/16322> [10/09/2024].



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

Fecha de recepción: 18/01/2024

Fecha de aceptación: 16/09/2024



## METAFÍSICA Y COMPROMISO. EL HORROR CÓSMICO EN LA OBRA NARRATIVA DE EMILIO BUESO Y GUILLEM LÓPEZ

METHAPHYSICS AND COMMITMENT. COSMIC HORROR IN EMILIO BUESO'S AND GUILLEM LÓPEZ'S NARRATIVE FICTION

**Miguel CARRERA GARRIDO**

Universidad de Granada  
mcarreragarrido@ugr.es

**Resumen:** El término *horror cósmico* sugiere, en sí mismo, un cruce entre dos especies ficcionales que parecerían repelerse: el terror fantástico y la ciencia ficción. Definido en la literatura de H. P. Lovecraft, en textos como “The Call of Cthulhu” o *At the Mountains of Madness*, la progenie de tal subgénero ha sido amplia y diversa, repartiéndose entre los más diversos medios y atendiendo a todo tipo de principios ideológicos. Se repiten en esta producción dos aspectos o motivos temático-filosóficos interrelacionados: la acechanza de unas entidades de más allá del espacio-tiempo, suerte de deidades o seres extraterrestres impenetrables al intelecto, y la insignificancia del ser humano en un universo insondable e incognoscible. Dependiendo de la obra, la balanza se inclina a uno u otro lado. En ambos late, en cualquier caso, el mismo sentimiento de turbación metafísica o nihilismo existencial. En la narrativa en lengua castellana, son ya muchos los que han contribuido a este paradigma creativo, a menudo aportando visiones originales, que cuestionan el referente de partida. El artículo atiende a la forma que adopta en la creación de dos narradores españoles actuales, punta de lanza de la ficción de género en nuestro país: Emilio Bueso y Guillem López, en sus novelas *Extraños eones* (2014) y *Lago negro de tus ojos* (2019). Como veremos, cada uno ahorma el modelo lovecraftiano a sus estilos y obsesiones propios y distintivos, aunando inquietudes personales y sociales.

**Palabras clave:** Horror cósmico. Terror fantástico. Ciencia ficción. H. P. Lovecraft. Narrativa española contemporánea. Emilio Bueso. Guillem López.

**Abstract:** The term *cosmic horror* suggests a cross between two fictional species that seem to repel each other: fantastic horror and science fiction. Defined in the literature of H. P. Lovecraft, in texts such as “The Call of Cthulhu” or *At the Mountains of Madness*, the progeny of this subgenre has been wide and diverse, distributed among the most diverse media and based on all sorts of ideological principles. Two interrelated thematic-philosophical aspects or motifs appear constantly in this production: the stalking of entities from beyond space-time, sorts of deities or extraterrestrial beings impenetrable to the intellect and the insignificance of the mankind in an unfathomable and unknowable universe. Depending on the work, the balance tips to one side or the other. In both cases, there is the same feeling of metaphysical disturbance or existential nihilism. In Spanish-

language fiction, there are already many authors who have contributed to this creative paradigm, often providing original visions that question the starting point of reference. This article focuses on the form adopted in the creation of two current Spanish narrators, spearheads of genre fiction in our country: Emilio Bueso and Guillem López, in their novels *Extraños eones* (2014) and *Lago negro de tus ojos* (2019). As we will see, each one adapts the Lovecraftian model to their own distinctive styles and obsessions, bringing together personal and social concerns.

**Keywords:** Cosmic horror. Fantastic horror. Science fiction. H. P. Lovecraft. Contemporary Spanish prose fiction. Emilio Bueso. Guillem López.

## 1. INTRODUCCIÓN

Puestos a elegir, ¿qué es peor? ¿Saberse solos en el cosmos o tener la certeza de no ser sino criaturas insignificantes, poco más que insectos, para inteligencias mucho más avanzadas, del todo indiferentes a los afanes humanos, que en cualquier momento pueden exterminarnos? Entre un polo y otro oscila el paradigma inaugurado por H. P. Lovecraft en su literatura de horror cósmico —los llamados *Mitos de Cthulhu*—, acaso la corriente más decisiva para el género fantástico-terrorífico del siglo pasado, y todavía en nuestros días. Aleación entre el clásico cuento de miedo sobrenatural y el relato de ciencia ficción —pero también con toques de fantasía<sup>1</sup>—, entre la especulación intelectual y el horror metafísico, la narrativa lovecraftiana —aquella más reconociblemente suya— daría inicio a un riquísimo universo literario, cinematográfico, musical, plástico, que, lejos de haberse clausurado, diríase más vivo que nunca en estos tiempos de escepticismo y de presagios de apocalipsis (Sederholm y Weinstock, 2016: 3).

Inasumible sería el proyecto de reunir y caracterizar todas las creaciones y figuras —dentro y fuera de las letras— que se han visto influidas, en todo el globo, por la creación del ermitaño de Providence, sobre todo por sus escritos de madurez<sup>2</sup>. En ellos —en textos como *The Shadow Over Innsmouth* (1936), *At the Mountains of Madness* (1936) o “The Shadow Out of Time” (1936)— no solo alcanza forma definitiva el repertorio de dioses, alienígenas, libros malditos y espantos sin nombre que germina a partir de la lectura de titanes como Lord Dunsany, Arthur Machen o Algernon Blackwood; también se expresa

---

<sup>1</sup> La asociación del terror cósmico —o *weird*, como el mismo Lovecraft se referiría a esta veta— con varios géneros o modalidades —entre los que destaca la ciencia ficción— es, en efecto, una constante desde los tiempos del autor. Así, como dice Joshi, “Lovecraft’s most important contribution, as far as the history of weird fiction is concerned, is a fusion of the supernatural with the burgeoning field of science fiction” (2014: s.p.). Weinstock va más allá, al proclamar el carácter mestizo de las obras asociadas a esta cuerda: “weird fiction”, dice, “transgresses established generic boundaries when it draws on and incorporates elements of the Gothic, science fiction, fantasy and horror” (2016: 182).

<sup>2</sup> Algunos, sin embargo, lo han intentado. Véanse, a este respecto, varios de los trabajos incluidos en volúmenes colectivos como el de Waugh (ed., 2013), el de Sederholm y Weinstock (eds., 2016) o el de Moreland (ed., 2018); eso sin contar todos los que abordan las adaptaciones de sus cuentos y novelas a otros medios —el cinematográfico, en especial—, ejemplo de lo cual sería el libro de Smith (2006).

en toda su fuerza la oscura visión que Lovecraft tenía de la especie humana y la existencia en su conjunto. Es sobre estos dos pilares —es decir, sobre el alumbramiento de toda una mitología laica y la expresión de unos fieros nihilismo y misantropía— donde radica la verdadera contribución de su narrativa a la evolución de la ficción terrorífica, incluso al *Zeitgeist* cultural y filosófico de nuestra época<sup>3</sup>. Son, a la vez, los aspectos a los que más atención suelen prestar sus discípulos e imitadores, activos desde antes de la muerte del escritor y en continuo crecimiento desde las décadas de 1960 y, especialmente, 1970, con el *boom* del terror en diversos medios —sobre todo en el cine— (Joshi, 2001: 5-6). Otra cosa es que la producción de estos sea consecuente con el espíritu del original, que logre trascender el pastiche o que aporte una mirada nueva, la cual, sin contravenir los presupuestos lovecraftianos, se demuestre capaz de enriquecer el legado del autor de “Dagon” (1919) o “The Color Out of Space” (1927), quien, con infinita generosidad, legó a la posteridad un espacio imaginativo del que cualquier creador podía participar y expandir a su antojo<sup>4</sup>.

Es común, cuando se piensa en la sombra de Lovecraft en el último tramo del siglo XX, citar a escritores, artistas y cineastas como Stephen King, Ramsey Campbell, Stuart Gordon, H. G. Giger, John Carpenter o Thomas Ligotti. Ya en el actual milenio se añaden otros nombres de peso como los de Jeff VanderMeer, China Miéville, Caitlín R. Kiernan, Guillermo del Toro o el Alan Moore de *Neonomicon* (2010) y *Providence* (2015-2017)<sup>5</sup>. Cada vez más distanciados del patrón originario, acaban, aun así, de conciliar el horror cósmico con los problemas y ansiedades del presente. Pues bien, tanto en las primeras réplicas en la segunda mitad de la centuria pasada como, en especial, en el *aggiornamento* de los últimos años cabe sumar también a algunos españoles.

Por mucho que rara vez se les considere en este tipo de recuentos, lo cierto es que el furor de nuestros compatriotas por el mundo del estadounidense se remonta también a los años 60<sup>6</sup> y su ejemplo ha cundido tanto en la creación como en la reflexión desde ese entonces, dando lugar a trabajos de gran interés y, en algunos casos, importancia a escala internacional. Pensamos en la temprana y perspicaz labor erudita de Rafael Llopis, cuyos *Mitos de Cthulhu* (1969) serían elogiados por el mismísimo August Derleth, albacea de

<sup>3</sup> Como ya decía Llopis en 1969: “Sus Mitos de Cthulhu se han constituido en la última mitología del siglo XX [...] traducen en palabras y conceptos el terror de hoy, ese terror sin nombre que solo puede expresarse mediante imágenes de sueño o de locura apocalíptica” (2010: 17).

<sup>4</sup> “It was Lovecraft who first created a fictional universe that anyone was welcome to take part in”, escribe Nevins; “Both during his lifetime and immediately afterward, other authors made use of Lovecraft’s ideas and creations in their own stories and novels. Lovecraft’s generosity with his own creations ultimately gave them a longevity that other, better writers’ ideas and characters did not have” (2013: s. p.).

<sup>5</sup> Véase Sederholm y Weinstock (2013: 9-23) para un sucinto recorrido por los nombres y obras más destacados de esta gran familia, en los ámbitos de la literatura, los cómics, las artes visuales, la música, el cine y la televisión, así como en lo que los autores llaman *adaptaciones transmedia*.

<sup>6</sup> Incluso antes: ya en 1956 Joan Peruchó había publicado, en catalán, un relato titulado “Amb la tècnica de Lovecraft”, que recogerá en su libro de 1965 *Roses, diables i somriures*, reapareciendo, ya en castellano, al final de los *Mitos de Cthulhu* (1969) de Llopis.

Lovecraft<sup>7</sup> —y al que se debe la acuñación del marbete para referirse al ciclo—; pero también en piezas ficcionales de reciente factura, como los filmes *La herencia Valdemar* (2010) y *La sombra prohibida* (2011), de José Luis Alemán<sup>8</sup>, o *Venus* (2022), de Jaume Balagueró; el cómic *El joven Lovecraft* (2004), de José Oliver y Bartolo Torres; o varias de las novelas y relatos de algunos de los más destacados representantes de la actual narrativa insólita en España. Nos referimos a escritores como Santiago Eximeno, Jesús Cañadas, Ismael Martínez Biurrun, Carlos Sisí, amén de los dos a quienes dedicamos este artículo. Todos ellos, en mayor o menor medida, logran acomodar sus imaginarios, poéticas y obsesiones personales a los heredados del autor de Providence o, cuando menos, introducir aire fresco en una estela que roza el siglo de antigüedad. Así, si Martínez Biurrun traslada a los dioses primigenios a la Roma clásica en *Infierno nevado* (2007) —a partir del conocido como *sueño romano*, referido por Lovecraft en carta a Frank Belknap Long (Lovecraft, 2024: 91-110)—, Eximeno prefiere ubicarlos en el Viejo Oeste en “Por un puñado de dólares” (2008) —en todo un ejercicio de *weird western* que habría hecho las delicias de Robert E. Howard—, mientras que Sisí lleva la amenaza cósmica a una invernal Canadá en *Vienen cuando hace frío* (2017). En cuanto a Cañadas, no solo se atreve a convocar en *Dientes rojos* (2021) al Rey de Amarillo —aporte de uno de los inspiradores del cosmicismo lovecraftiano: Robert W. Chambers (Joshi, 2014: s.p.)—, sino que, en *Los nombres muertos* (2007), tiene la osadía de lanzar al responsable de “The Call of Cthulhu” (1928) y sus amigos —incluida su esposa, Sonia Greene— a la búsqueda del celeberrimo *Necronomicón*<sup>9</sup>.

A todas estas relecturas y ocurrencias hay, ciertamente, que reconocerles arrojo y originalidad. Puede que sean, no obstante, las debidas a los castellonenses Emilio Bueso

<sup>7</sup> Este dato —que no hemos podido verificar debidamente— nos lo confió el propio Llopis en una conversación que mantuvimos en diciembre de 2014, cerca de su residencia de Pozuelo de Alarcón. Teniendo en cuenta que Derleth falleció en 1971, no es descabellado creer en la veracidad del dato. Para la relevancia de la figura de Llopis, en su relación con Lovecraft y con el terror en general —también como recreador *sui generis* de los Mitos—, véanse Carrera Garrido (2014) y Martín Rodríguez (2018: 332-340). Este último trabajo realiza un documentado recorrido por los apócrifos filológicos escritos en España e inspirados en Lovecraft, colocando a Llopis en el lugar más destacado.

<sup>8</sup> Véase Peregrina Castaños (2017) para un análisis de estas dos películas —un todo, en realidad—, recreación del imaginario de los Mitos, más que adaptación de un relato concreto de Lovecraft —a diferencia de la cinta de Balagueró, actualización del cuento de 1933 “The Dreams in the Witch House”—. El mismo académico es, por cierto, autor de otro estimulante artículo sobre “la presencia del imaginario lovecraftiano en el metal extremo español reciente” (Peregrina Castaños, 2019). Antes de eso, había publicado un texto acerca de los *epígonos españoles* del norteamericano en la revista *Nueva Dimensión* (1968-1983) (Peregrina Castaños, 2016), trabajo que, como se entenderá, guarda una estrecha afinidad con el presente.

<sup>9</sup> A esta lista, en absoluto exhaustiva, habría que añadir otros títulos en la presente centuria, como *La llave del abismo* (2007), de José Carlos Somoza, *Mataré a vuestros muertos* (2014), de Daniel Ausente, *El espanto de Arganza. Una novela de los Mitos de Cthulhu* (2014), de Hugo Magenís, o *Echidna* (2023), de Beatriz Alcaná, aparte de antologías como *Los nuevos Mitos de Cthulhu* (2011) o *Las mil caras de Nyarlathotep* (2012), ambas compiladas por Rubén Serrano. También cabría citar *La pell freda* (2002), de Albert Sánchez Piñol, que, aunque escrita en catalán, fue rápidamente traducida al castellano y tuvo un gran impacto en el mercado español, siendo llevada al cine en 2017. Esta obra y la de Bueso aquí referida son abordadas por Roca Vilela (2015) en su Trabajo Fin de Grado.

(1974) y Guillem López (1975) —plasmadas en las novelas *Extraños eones* (2014) y *Lago negro de tus ojos* (2019)— las que más valor revistan, al menos para los intereses de este texto. No se trata aquí tanto de la calidad intrínseca de las piezas cuanto de su fidelidad a los principios del horror cósmico y, en consecuencia, a la muy poco complaciente visión de Lovecraft; fidelidad, eso sí, relativa, peculiar, en nada servil o condicionada; al contrario: conjugada con el pesimismo de los mismos novelistas, formulada mediante estilos tan reconocibles como el del maestro y entreverada de inquietudes radicalmente contemporáneas. Ello da luz a productos con personalidad propia, donde el proverbial *indiferentismo*<sup>10</sup> de Lovecraft se combina, inopinadamente, con un innegable compromiso; problematizando, pues, el modelo original sin invalidar su esencia o desmentir su mensaje; tan solo trayéndolo a la sensibilidad del siglo XXI. Echémosles un somero vistazo para determinar en qué puntos se acercan y cómo se alejan del paradigma estético-filosófico definido hace casi cien años.

## 2. PRECISIONES SOBRE EL HORROR CÓSMICO

Recordemos, antes que nada, en qué consiste el horror cósmico, o *weird*, según el término empleado por el mismo Lovecraft<sup>11</sup>. Ya en su seminal ensayo *Supernatural Horror in Literature* (1927), exponía el narrador lo que Gómez Alonso refiere como

[su] repudio de la identificación entre literatura de horror y *literatura epidérmica*, aquella cuyo principal propósito es producir en el lector *efectos emocionales* de orden animal (miedo físico, aprensión, disgusto...), y no la reconsideración intelectual y emocional de su relación con el cosmos (2012: 142; cursivas del original).

<sup>10</sup> Tal es el neologismo usado por Lovecraft para referirse a su postura filosófica, que la crítica, a partir de Joshi, ha consolidado como *indiferentismo cósmico*. También se definía como *materialista mecanicista o monista dogmático*, “y era en realidad un escéptico radical, absoluto, autodestructor” (Llopis, 2010: 20).

<sup>11</sup> Sobre este vocablo han corrido ríos de tinta, y más que correrán, habida cuenta de la popularidad que ha asumido en el presente, también en el mundo hispánico, sobre todo a partir de la traducción del ensayo de Fisher (2016) en 2018. Joshi lo toma prestado de Lovecraft para aplicarlo como “a kind of umbrella term for those facets of imaginative fiction encompassing fantasy, supernatural horror, and the overlaps between supernatural horror and crime / suspense” (2014: s.p.). Esto ya complica las cosas, alejando el término del significado restrictivo que tenía en Lovecraft. Mucho más se oscurecerá, empero, con la irrupción del llamado *new weird*, a inicios del siglo XXI, de la mano de firmas que, aunque admiradoras del maestro de Providence, plantean concepciones alejadas de la de aquel. En el mejor de los casos, se trata de ampliaciones del concepto, que ahondan en su carácter genéricamente impuro, ecléctico —a medio camino entre el terror fantástico y la ciencia ficción—, mientras que en otros la distancia será radical. Véanse, al respecto, las obras de narradores ya mencionados como China Miéville o Jeff VanderMeer. Este último, uno de los mayores valedores del marbete, acabará de difuminar su sentido al editar junto a su esposa Ann la monumental *The Weird: A Compendium of Strange and Dark Stories* (2011), donde las presuntas diferencias entre un nuevo y un viejo *weird* parecen evaporarse y la noción se ensancha hasta límites intolerables: como que en sus páginas se dan cita desde Jorge Luis Borges hasta Joanna Russ, pasando por G. R. R. Martin, William Gibson, Jean Ray, Franz Kafka, Joyce Carol Oates y un larguísimo etcétera. Para un intento de delimitar la naturaleza del *weird* en sus variadas acepciones —previo al enfoque de Fisher y su estrepitosa aparición en los estudios sobre narrativa latinoamericana actual (véase, por ejemplo, Sanchiz y Bizarri, eds. 2020)—, véanse Miéville (2009) y Weinstock (2016).

Es esta proyección hacia esferas distantes de la cotidianidad y las minucias mundanas lo que está en la base de la comprensión lovecraftiana del género terrorífico, por lo menos en la etapa culminante de su carrera. Nada que ver, pues, con el énfasis que ponen otras voces —tanto de creativos como de académicos— en la impresión de normalidad y equilibrio en los diversos órdenes de la vida que debe imperar, en lo fantástico, antes de la irrupción de lo imposible y amenazante (cfr., entre otros muchos, Roas, 2001: 24-30). Como dice Houellebecq —misántropo como Lovecraft—, el norteamericano “[n]o tiene la menor gana de dedicar treinta páginas, ni tres, a la descripción de la vida familiar de un norteamericano medio” (2021: 51). Esto remite al profundo desinterés del de Providence por el ser humano, del que resultan personajes planos, grises y pusilánimes, con los que es prácticamente imposible identificarse. No son pocos los que han visto esto como un defecto de su literatura. Joshi, en cambio, arguye que se trata de una elección premeditada y, por encima de todo, coherente. Como dice, nuestro escritor

deliberately downplayed the role of human characters in his tales, leading some critics to believe that he couldn't draw character at all [...]. But Lovecraft was well aware that, for the type of cosmic fiction that he was writing, strong or distinctive human characters might militate against the effects he sought (2014: s.p.)<sup>12</sup>.

Efectivamente: si algo persigue el terror cósmico, es elevarse por encima del mezquino y despreciable pensamiento humano: “the most amusing yet discouraging spectacle on our terraqueous globe”, en palabras del mismo Lovecraft (2010: 45). El hombre, de todo punto incapacitado para desentrañar “an utterly unknown and unknowable cosmos in which all mankind forms but a transient, negligible atom” (Lovecraft, 2010: 45), se siente irremediabilmente empequeñecido, humillado; ahora bien, esto es así más por su ignorancia y por la imposibilidad de comprender tal universo que por la genuina existencia de un vacío más allá de su entendimiento. Como sintetiza Gómez Alonso:

El horror cósmico es análogo al horror causado por el *escepticismo extremo*, que, erosionando el concepto mismo de inteligibilidad e insinuando una disparidad absoluta entre nuestras creencias fundamentales —aquellas que no podemos perder sin que se desmorone nuestro sistema conceptual y cognitivo al completo— y la realidad, nos deja a la intemperie, sin palabras y sin cordura (2012: 145-146; cursiva del original).

En contraste, y frente a la insignificancia y transitoriedad de la especie humana —una *anomalía cósmica*, como se la llama en otro sitio—, se yerguen las grandes entidades de los abismos espaciotemporales, denominadas Primitivos, Primordiales, Primigenios, etc.: Yog-Sothoth, Azathoth, Nyarlathotep, Cthulhu, Shub-Niggurath, entre los más renombrados. A mitad de camino entre extraterrestres y deidades, antaño pobladores de

---

<sup>12</sup> En otro lugar defiende que la literatura *weird*, en general, “should not be about ordinary people. Even if one does not adopt the ‘cosmic’ attitude of Lovecraft, even if one wishes to depict the insidious incursion of the weird into the ordinary, the emphasis should be on the weird and not the ordinary” (Joshi, 2001: 7).

la Tierra y destinados a recuperar el dominio sobre el planeta, a ellos les rinde culto una parte de la humanidad que, pese a todo, jamás podrá llegar a comprenderlos u obtener su favor o simpatía; y es que su sola idea subyuga tanto como aterroriza, de una forma como solo puede hacerlo un dios —alejado, cabe puntualizar, de la comprensión cristiana o aun islámica—, situando al individuo ante un caos indescifrable que habrá de robarle la cordura (Llopis, 2010: 40-41; Joshi, 2014: s.p.)<sup>13</sup>.

Según el aludido Gómez Alonso: “El horror cósmico es la emoción del intelecto puro, que se enfrenta a la forma más extrema de absurdo: el de la posibilidad de lo ininteligible” (2012: 146); a lo que añade: “Las monstruosidades cósmicas imaginadas por Lovecraft no causan terror físico, de hecho, apenas se tiene percepción de ellas. Lo que aterroriza es la posibilidad del abismo, la sugerencia de lo indescriptible” (Gómez Alonso, 2012: 146). Así es: los personajes —igual que los lectores— se sienten, más que amenazados en su integridad corporal, embargados por lo que el mismo crítico llama *asombro metafísico*, “emoción [...] en la que se dan cita la admiración, el anonadamiento y el terror” (Gómez Alonso, 2012: 146). Del mismo parecer es Fisher, quien afirma: “It is fascination, above all else, that is the engine of fatality in Lovecraft’s fictions, fascination that draws his bookish characters towards the dissolution, disintegration or degeneration” (2016: 17). Así, como polillas en torno a una abrasadora luz, los sujetos lovecraftianos se consumen en la simple contemplación de la expresión última de lo sublime o, mejor aún, lo numinoso: la encarnación definitiva de lo que Otto (1917) llamaba *mysterium tremendum et fascinans*<sup>14</sup>, mucho más extraño a la experiencia humana, de todos modos, que el de otros sistemas mítico-religiosos; y es que, como escribe Houellebecq:

No se trata de una mitología coherente, de contornos definidos, al contrario de la mitología grecorromana o de tal o cual panteón mágico, casi tranquilizadores por su claridad y su condición finita. Las entidades de Lovecraft siguen siendo bastante tenebrosas. El autor evita precisar su distribución de fuerzas y poderes. De hecho, su naturaleza exacta escapa a cualquier concepto humano. Los libros impíos que les rinden homenaje y celebran sus cultos únicamente lo hacen en términos confusos y contradictorios. Siguen siendo, fundamentalmente, *indecibles*. Solo podemos entrever de

<sup>13</sup> Como se sabe, este panteón sería significativamente ampliado, revisado y sistematizado —o algo parecido— tanto por el famoso Círculo de Lovecraft —Derleth, Belknap Long, Robert E. Howard, Clark Ashton Smith, Robert Bloch, etc.— como por los innumerables herederos de su visión, ya en literatura, ya en el resto de las artes de la ficción —incluidos los juegos de rol—. Lejos está, sin embargo, de constituirse en una mitología cerrada, consistente o inmutable. Nada que ver, en este sentido, con el *worldbuilding* de otras sagas —pensemos en *Lord of the Rings*—. Como ironiza González Grueso: “Tal vez Lovecraft debiera haber escrito un libro explicativo, como hizo J. R. R. Tolkien con su *Silmarillion* [sic]. Eso podría haber resuelto muchas dudas, y podría haber evitado también que otros escritores admiradores del trabajo de Lovecraft aumentaran su panteón hasta dimensiones, a nuestro parecer, incomprensibles” (2013: 109).

<sup>14</sup> Lo numinoso y, sobre todo, lo sublime aparecen con asiduidad en la crítica sobre la literatura de Lovecraft. Para lo sublime, véase el artículo de Ralickas (2007) —escéptica respecto a la compatibilidad de las teorías de Burke y Kant con el indiferentismo de Lovecraft— y el capítulo de Moreland (2018), que alude al horror cósmico como “this terrible sublime” (2018: 13), validando la pertinencia del concepto para el entendimiento de la visión lovecraftiana. En cuanto a lo numinoso, véase Wilson (2016), donde llega a decir: “In truth, the seminal text on the subject of horrific transcendence, Rudolf Otto’s *The Idea of the Holy* (1917), reads suspiciously like a compendium of Lovecraftian narrative devices” (2016: 17).

forma fugaz su espantoso poder; y los humanos que intentan descubrir algo más sobre ellas lo pagan, inexorablemente, con la demencia y la muerte (2021: 83-84; cursiva del original).

En estas circunstancias, la propuesta lovecraftiana —en pugna con cualquier idea de trascendencia o sentido superior— apenas deja margen a la esperanza, ya no solo para la supervivencia del hombre en un entorno hostil, más frío que un témpano, sino para la simple reducción a términos inteligibles de una vivencia esencialmente inefable, incomunicable, refractaria a cualquier categorización lingüística o intelectual. Al respecto, escribe el recientemente fallecido Brian Stableford:

The entire tradition of cosmic horror fiction can be regarded as a heroic but doomed attempt [...] to communicate the uncommunicable, by suggesting—in the absence of any possibility of explicit description—the sheer enormity of the revelation that would be vouchsafed to us, were we ever granted permission to see and conceive of the world as it really is, rather than as it appears to our senses: deflated, diminished, and domesticated (2006: 71).

A tal irresoluble tensión entre lo decible y lo inefable, que parecería negar el sentido mismo de la escritura como representación imitativa, se enfrentan también muchos de los seguidores de Lovecraft y su horror cósmico, proponiendo soluciones e interpretaciones de diversa índole. Es el caso de Bueso y López, que engarzan este asunto con las demás formas de cuestionamiento y negatividad que recorren su discurso.

### 3. *EXTRAÑOS EONES*

Comenzando por Bueso y *Extraños eones*<sup>15</sup>, lo primero que llama la atención es la ubicación de la historia: el cementerio de Al-Arafa, en el Cairo. Se trata de la necrópolis más grande de la tierra, conocida como La Ciudad de los Muertos, donde, además de los cuerpos de los fallecidos, residen multitud de personas: entre ellas, incontables menores, tildados de *invisibles* por no figurar en ningún censo o estadística. En dicho colectivo se inscriben los seis niños que protagonizan la acción, los cuales sobreviven como pueden: robando, rebuscando en la basura, limpiando botas, ofreciendo servicios sexuales a adultos, etc.; penurias para lograr llegar al final del día y evadirse, en sana camaradería,

---

<sup>15</sup> Emilio Bueso es uno de los cultivadores más sobresalientes de la narrativa de género en la España del siglo XXI. Comúnmente asociado al terror, ha visitado otras vetas como la distopía postapocalíptica —*Cenital* (2012)— o la fantasía *sword and planet* —*Los ojos bizcos del sol* (2017-2021)—. Aún existe poca bibliografía académica sobre su obra. Véanse, en todo caso, trabajos como Saldías Rossel (2013) o Carrera Garrido (2019). En cuanto a *Extraños eones*, merece la pena decir que fue publicada en el sello especializado Valdemar —rara vez interesado en firmas españolas—, en la efímera colección “Insomnia”, centrada en el terror actual; también que en 2015 se alzó con el premio a la mejor novela nacional otorgado por la desaparecida Noche. Asociación Española de Escritores de Terror. Según cerrábamos este artículo, por cierto, se publicó su nueva novela —*Naturaleza muerta* (2024)—, igualmente influenciada por Lovecraft (Antón, 2024); no solo eso: se anunció la reedición de la propia *Extraños eones*, en la colección “El Club Diógenes”, para finales de 2024.



esnifando pegamento y fumando hachís. Khaldum, Islam, Ibrahim, Ideodaniach, Tata y Benipé son sus nombres, y la exposición que se hace de su miseria, allende los márgenes de la sociedad, es, para muchos lectores, lo más inquietante de la novela<sup>16</sup>. En efecto: antes de que irrumpa el factor sobrenatural y dé inicio oficial el relato, la mera descripción del día a día de estos chicos nos pone el corazón en un puño. En ello juega un papel esencial algo que no hallábamos, ni de lejos, en Lovecraft: la empatía del narrador. Aun cuando ostente la habitual ironía, incluso el cinismo, del Bueso más sarcástico y descreído, se hace palpable desde las primeras páginas el tono de denuncia y la disposición solidaria que late tras cada sentencia<sup>17</sup>. Veamos, si no, la manera que tiene de introducir a sus personajes, tomando como ejemplo a dos de ellos:

Pensar en Khaldum no es bueno. Khaldum tiene catorce, va con hombre de cuarenta como el que va a la oficina. El año pasado contrajo una terrible enfermedad respiratoria que le ha granjeado toda la simpatía y la solidaridad que quepa esperar de una banda de niños de la calle ni bien ni mal avenidos, pero que apenas se tienen los unos a los otros. Y a nadie más (Bueso, 2014: 21).

[N]inguno de ellos suele despachar con sus familiares. Benipé ni siquiera recuerda haber tenido de esos. Se escapó de un centro de menores islámico donde parecían más interesados en enseñarle la *sharia* y convertirle en un mártir que en alimentarle. Jamás le echaron en falta (Bueso, 2014: 23).

Todo esto, ya decimos, antes de que se haga efectiva la filiación genérica del conjunto y se manifiesten los espantos lovecraftianos. Por lo que respecta a estos, surgen del panteón nubio que se yergue frente al mausoleo de los muchachos. Frecuentado por un extraño sacerdote y unos acólitos monstruosos —con el rostro presidido por una probóscide similar a la de una mariposa—, desde él se orquesta el rapto masivo de niños que, según sabremos más tarde, se pretenden ofrecer en sacrificio al dios loco Azathoth, para convocar su presencia. Nada menos que siete mil menores procedentes de ese inmenso caudal anónimo, que los improbables héroes de *Extraños eones* acudirán a rescatar de las garras del mismísimo Nyarlathotep, tras viajar a una ciclópea ciudad sepultada bajo la arena del desierto sudanés. Allí tendrá lugar la batalla final, que acabará frustrando el plan de las deidades primigenias, pero también con los seis amigos expulsados a un plano fuera del tiempo y el espacio.

<sup>16</sup> Véanse, a este respecto, las palabras del *bloggero* Angelito Magno: “el libro transmite más horror cuando nos cuentan estas historias. Porque sabes que las cosas que se nos cuentan sobre los chicos sin hogar de El Cairo son historias que de verdad pasan en este mundo. Y ese es el auténtico horror, el de chavales que pasan su vida esnifando pegamento y gastando todos sus ingresos en droga para evadirse de la vida de mierda que les ha tocado vivir” (Magno, 2022: s. p.). Vale señalar que Bueso, según declaraciones del mismo autor, se documentó a través de entrevistas con cairotas y sudaneses que habían estado y vivido en los lugares donde transcurre la historia (Torán, 2014a). De hecho, en el propio libro se agradece esta colaboración.

<sup>17</sup> Como dice un reseñista: “Para Bueso no hay caminos trazados en las estrellas, cabalismos definitivos, solo hay, como sucede en la literatura de Asimov, confianza en el prójimo. No ciega, desde luego, su sarcasmo se lo prohíbe, pero sí firme, sólida” (Torán, 2014b: s. p.).

Cualquiera familiarizado con el universo lovecraftiano podrá rastrear, en la glosa precedente, algunos de los elementos distintivos de este. Ahí están, por ejemplo, los dioses con nombres imaginativos —ninguno de nuevo cuño, puntualizamos—, al que se unirán, en un momento dado, los también aludidos Yog-Sothoth y Shub-Niggurath. De la misma manera, comparecen arquitecturas inconcebibles, que escapan a la geometría euclidiana, y estructuras de dimensiones desproporcionadas, las cuales enfatizan la pequeñez del ser humano<sup>18</sup>. También hay un breve homenaje a “The Call of Cthulhu”, con la introducción de un personaje occidental —David— que ha heredado de su abuelo la llave al mausoleo nubio, así como un mapa que representa la temible ciudad, con el templo en el que se va a officiar la ceremonia sacrificial. No se debe desdeñar, por otra parte, la conexión de la mitología lovecraftiana con el imaginario del Antiguo Egipto, explotada, entre otros, por Llopis en su inclasificable *El Novísimo Algazife o Libro de las Postrimerías* (1980) (Carrera Garrido, 2014: 93-94; Martín Rodríguez, 2018: 334-337) y por el propio Lovecraft: el estadounidense no solo escribe, en colaboración con Harry Houdini, un relato titulado “Imprisoned with the Pharaohs” (1924), sino que se refiere a Nyarlathotep —cuyo nombre, *per se*, ya contiene resonancias egipcias— como *Faraón Negro* —apodo que también recibirá en *Extraños eones*—, trazando su filiación africana en el relato y el poema epónimos (de 1920 y 1931, respectivamente).

Poco hace falta escarbar, sin embargo, para apreciar los puntos en los que Bueso se ha alejado de su referente, manteniendo una fidelidad *sui generis*, que, si acaso, podemos conceptualizar como una suerte de actualización o adecuación a la sensibilidad del autor de novelas hondamente pesimistas como la postapocalíptica *Cenital* (2012) o la no menos desoladora *Diástole* (2011). No es, por cierto, su única contribución al universo lovecraftiano<sup>19</sup>; sí que resulta, a cambio, la más original y, por ello, controvertida.

Tomemos, para empezar, a los protagonistas. El mero hecho de tener a personajes infantiles como figuras principales en un relato de estas características ya constituye una ruptura de primer orden. La distancia se ensancha en la misma condición de estos, incluso en su origen étnico-cultural: el Lovecraft más racista y xenófobo se horrorizaría ante seres como los presentados por Bueso<sup>20</sup>. El desacato es mayor si consideramos la citada empatía, la deriva de alegato que, sin ambages, asume la narración y que se hace explícita en pasajes como el siguiente:

<sup>18</sup> Así se presenta la ciudad de los Primigenios: “Pirámides nubias y templos junto a ellas, que comparten espacio con construcciones que no pueden ser fruto de los hombres. Cenotafios que no se aprendieron a levantar en este mundo. Iglesias de cultos más antiguos que la tierra. Casas de seres que bramaban en los confines del universo desde antes de que el sistema solar se enfriara y comenzara a orbitar como ahora” (Bueso, 2014: 227); palabras que parecerían salidas de *At the Mountains of Madness*.

<sup>19</sup> Cabe mencionar, en este sentido, su relato “Innsmouth, Massachusetts” —primero publicado en *Los nuevos Mitos de Cthulhu* y luego recogido en su antología *Ahora intenta dormir* (2015)— y la ya citada *Naturaleza muerta*, poco menos audaz en su planteamiento que *Extraños eones*.

<sup>20</sup> Sobre el racismo o supremacismo de Lovecraft se ha escrito abundantemente, sobre todo en tiempos recientes, y sigue siendo uno de los puntos más polémicos de su obra y persona. Para una síntesis de la controversia, véase Weinstock y Sederholm (2016: 25-28); también el magnífico documental *Exegesis Lovecraft* (Qais Pasha, 2021).

En El Cairo, pocos papeles se escriben sobre los chavales sin papeles. Nadie les hace estudios ni les escribe novelas ni les pregunta muchas cosas ni tienen mucha idea de cuánto exactamente pueden durar vivos. Su longevidad no es importante, visto que su vida útil tiende a cero (Bueso, 2014: 107).

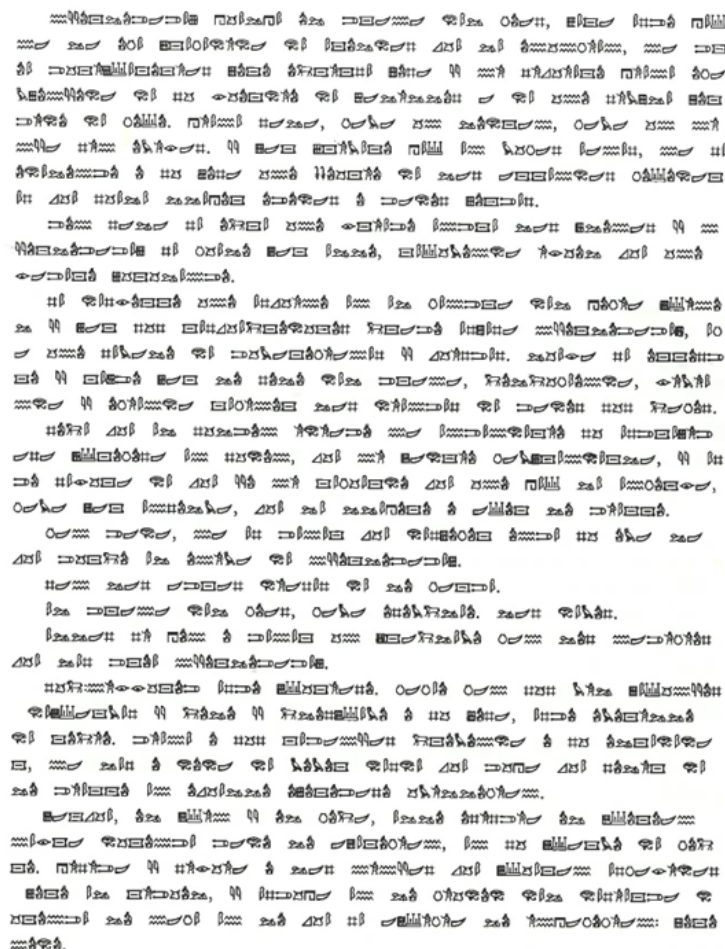
Todo esto parecería contradecir el sentido de la visión lovecraftiana y, en general, de los Mitos de Cthulhu. ¿Estamos ante una parodia? ¿Una reescritura? ¿Ha querido Bueso enmendarle la plana al padre del horror cósmico? Sí y no. Si bien es evidente la humanización de un universo que, ya no tanto en la representación de sus divinidades como en la de nuestros congéneres, suele distinguirse por la gelidez, por otro lado, creemos legítimo defender una reinterpretación de la noción de pequeñez arraigada en el núcleo del Lovecraft más escéptico, quien, al fin y al cabo, despreciaba a la especie humana *in toto*. En *Extraños eones* no se muestra Bueso mucho más positivo u optimista que aquel: como decíamos, la imagen que ofrece de la pobreza infantil en el mundo actual es lo que más estremece a los lectores<sup>21</sup>. El foco se ve aquí, por tanto, redirigido, y ya no son los horrores de otras esferas, inaccesibles al intelecto, los que propician el rebajamiento del ser humano; este se produce en nuestra misma realidad, precede al causado por aquellos y, a la hora de la verdad, resulta mucho más desasosegante: por inmediato, por injusto e injustificable.

Es muy significativo, a estos respectos, el tratamiento que se le da al factor numinoso, en teoría tan indestructible como indescifrable, capaz de quebrarle la razón a cualquiera que se le acerque. Por mucho que varios de los personajes la pierdan a lo largo de la acción, y que el final no sea en modo alguno esperanzador, no es menos cierto que los protagonistas hacen frente a la amenaza de los dioses como —casi— ningún héroe de Lovecraft<sup>22</sup>. Uno aun pensaría que el marbete de *héroes* les cuadra mucho mejor a los jóvenes cairotas de Bueso que a los bibliotecarios, profesores y anticuarios lovecraftianos. Difícil no recordar, en este aspecto, a los perdedores imaginados por King en *It* (1986) —novela muy lovecraftiana, por cierto—. Tal vez sea esta, bien mirada, la referencia más emparentable con *Extraños eones*, junto a películas como *The Goonies* (Richard Donner, 1985) o, en la faceta social, *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) o *Shumdog Millionaire* (Danny Boyle, 2008).

En cuanto a los antagonistas, no invierte demasiado el castellonense en dar cuenta de su *inefabilidad*, incurriendo en las descoyuntadas descripciones —que apenas merecen esa denominación— tan características del norteamericano. En *Extraños eones*, ya no es que los monstruos se manifiesten sin especial alharaca retórica —más aún: lo hacen a través del singular estilo de Bueso, marcado por el realismo sucio (Bueso, 2019: 174)—;

<sup>21</sup> Espiguemos otro ejemplo: “Las tramas de los *homies* [los niños invisibles de El Cairo] conforman una historia propia, un drama que puede incluso llegar a ser más aterrador que la filosofía existencialista encerrada en la presencia de Azathoth y su séquito” (Izur, 2018: s. p.).

<sup>22</sup> Dice Houellebecq: “Asaltados por abominables percepciones, los personajes de Lovecraft se comportan como observadores mudos, inmóviles, totalmente impotentes, paralizados. Querrían huir, o sumergirse en el letargo de un misericordioso desvanecimiento. Pero no hay nada que hacer. Se quedan clavados en el sitio, mientras la pesadilla se organiza en torno a ellos” (2021: 70).



<sup>23</sup> En la siguiente dirección se puede consultar la traducción del fragmento: <https://liblit.com/emilio-bueso-extranos-eones/> [03/10/2024]. En la reedición de “El Club Diógenes”, por cierto, el texto aparece transliterado a nuestro alfabeto.



நாளுக்கு #7 அட நம் து பிழைபடி.

© UNED. Revista *Signa* 34 (2025), pp. 45-69  
DOI: <https://doi.org/10.5944/signa.vol34.2025.43424>  
ISSN digital: 2254-9307. Papel: 1133-3634. CD-ROM: 2951-8687

Somos una generación que pasa el relevo a otra miserable, desahuciada. No pudimos pagar a los encantadores de serpientes y eso va a convertir el mundo en un cementerio africano habitado por fantasmas de personas. Hemos levantado unas ciudades monstruosas y crueles donde se han terminado los horizontes y se acaban las condiciones, donde nuestros hijos crecerán narcotizados y pasando penurias para sobrevivir, hasta que el caos y la alienación arrasen con ellos (Bueso, 2014: 278).

#### 4. *LAGO NEGRO DE TUS OJOS*

Mucho más afín al referente lovecraftiano, pero no por ello menos original en sus planteamientos estético-filosóficos, se revela el libro de Guillem López<sup>24</sup>. *Lago negro de tus ojos* se desarrolla en una imaginaria pedanía de Valencia llamada El Clot —‘el hoyo’, en valenciano—. Allí se dirige la protagonista —Carla, periodista y antigua residente de la localidad— para investigar la desaparición de una famosa actriz. Siete años antes, tras lo que se conoce como El Incidente, se materializaron, en múltiples puntos del planeta, unas misteriosas lagunas que parecen conectar con un lugar remoto de la galaxia. En El Clot se halla la más grande y, aunque controlada por un cuerpo paramilitar, hay firmes indicios de estar siendo usada no solo por suicidas, sino por un culto que se propone contactar con las entidades que se intuyen más allá de la superficie<sup>25</sup>. La actriz desvanecida podría haber tenido algo que ver con esta secta. Tal es lo que intenta averiguar Carla, con la ayuda de su viejo amigo y amante, Bernat, a cargo de quien corre la narración de la historia. Según avanza esta, se irán descubriendo los secretos de cada uno: atormentada, aquella, por una tragedia familiar que aún no ha logrado superar, y aquejado, el otro, por una progresiva tendencia a deformar la realidad y una conciencia herida por la culpa y el resentimiento, la narración irá diseminando más enigmas que respuestas, haciendo coincidir los fenómenos extraordinarios con la torturada psique de ambos personajes.

Al contrario que *Extraños eones*, cuyos parientes fílmicos y literarios la llevaban —relativamente— lejos del terror cósmico, de Lovecraft y hasta de lo insólito en cualquiera de sus acepciones, *Lago negro de tus ojos* apunta, desde su diseño argumental, a un puñado de obras en la órbita de lo *weird* o, como poco, de la ciencia ficción. De estas últimas, destacamos la novela de Frederik Pohl *Gateway* (1977) y la película *Arrival* (Denis Villeneuve, 2016), basada en “Story of Your Life” (1998) de Ted Chiang. En

---

<sup>24</sup> López es otra de las referencias inexcusables de la narrativa de género escrita en castellano —y en valenciano— del presente siglo. Más vinculado a la ciencia ficción, con obras como *Challenger* (2015) o *La polilla en la casa de humo* (2016), es también autor de la estupenda novela de terror *Arañas de Marte*, y recientemente ha publicado *Ardiente sol de la infancia* (2023), situada en el mismo universo que *Lago negro de tus ojos* y con conexiones, también, con el cosmicismo (EFE, 2023). Sobre su creación, por cierto, no existe aún literatura académica como tal, a no ser breves menciones en panorámicas de la ciencia ficción en España, como la de Moreno (2018).

<sup>25</sup> “Cuando empezó todo, después de El Incidente, esto se convirtió en un parque de atracciones. Vinieron de todas partes y con ellos un montón de colgados. No exagero: locos en plan mesiánico, hare krishnas, y charlatanes, enviados de los marcianos... una fauna. [...] Ahora las visitas son limitadas y no se puede acceder a la laguna sin permiso de la Agencia. Ellos controlan todo”, leemos (López, 2019: 31).



cuanto a las que se aproximarían más a los ejes del cosmicismo, cabe mencionar la trilogía *The Southern Reach* (2014), de Jeff VanderMeer —cuya primera parte, *Annihilation*, adaptaría a la gran pantalla Alex Garland en 2017—, fuertemente influenciada por otra cinta que estaría a medio camino de los dos polos: *Stalker* (Andrei Tarkovski, 1979), inspirada, a su vez, en una *nouvelle* de 1972 de los hermanos Strugatski.

La afinidad con el modelo lovecraftiano va, sin embargo, más allá y, aparte de los elementos que apuntan a inteligencias extraterrestres y frustrantes intentos de comunicación, permea la novela de López, ya no un pesimismo, sino un nihilismo respecto al lugar del hombre en el universo que cabría relacionar con quien es, según opinión mayoritaria, el alumno más aventajado de Lovecraft en este plano: el también norteamericano Thomas Ligotti (Detroit, 1953). Autor del ensayo *The Conspiracy Against the Human Race* (1987) —donde expone la pesadilla que supone la conciencia de sí mismo del ser humano y, en general, el horror de la existencia, apenas tolerable mediante la sublimación artística—, sus relatos suponen la evolución coherente del negativismo y la misantropía lovecraftianos: un verdadero canto fúnebre a la esperanza o cualquier suerte de luminosidad filosófica y moral. Por la misma línea discurren las reflexiones de otro puntal del escepticismo contemporáneo, que López declara haber leído: el pensador Eugene Thacker<sup>26</sup>, representante del *realismo* o *materialismo oscuro*<sup>27</sup>. En el primer volumen de su *Horror of Philosophy* (2011-2015) se pregunta sobre la posibilidad de un mundo impensable y propone el terror —en concreto, el de Lovecraft— como “*a non-philosophical attempt to think about the world-without-us philosophically*” (2011: 9; cursivas del original).

Centrándonos en *Lago negro de tus ojos* —cuyo mismo título señala a la oscuridad que anida en todos nosotros—, la insondable laguna, que puede o no servir para comunicarse con otro planeta, funciona, sin duda alguna, como metáfora del pozo, la sentina, que es para López el alma humana. No solo eso: según declaraciones del autor, su intención era hablar de los *no lugares*, esto es, de los espacios que se han visto despojados de toda personalidad o, mejor dicho, de todo espíritu. Como dice en una entrevista, su obra surgió del concepto acuñado por Marc Augé en el libro *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (1992): “En mi novela”, dice, “un pueblo de la costa valenciana es el epicentro de un fenómeno mundial que lo convierte en un no lugar, un espacio de transición al que nadie pertenece y al que nada le pertenece. El paralelismo con el turismo contemporáneo y sus efectos es evidente” (Dios García, 2019: s. p.). De este modo es como quiso imaginar ese hoyo en el que se mueven los personajes, a punto de ser secuestrado por el ejército, los iluminados y las hordas de

<sup>26</sup> Nos ha sido imposible dar con la fecha de nacimiento de este filósofo.

<sup>27</sup> Lo cita en una entrevista compartida con Martínez Biurrun. Haciendo referencia a la excelente *Invasiones* (2017), de este último, declaraba: “Lo que decía Eugene Thacker [*sic*], el mundo sin nosotros, ¿no? Ese tipo de terror me llega mucho más que otros. El mundo en sí mismo”. También en dicho diálogo aludía a Ligotti de manera significativa; así, a la observación del entrevistador de que “el único que ha podido escribir algo así, horror sin personajes, es Ligotti”, López respondía enfáticamente: “¡Ligotti, Ligotti! Sí, sí. Ligotti total” (Sucasas, 2019: s. p.).



turistas que acuden, morbosos, a contemplar el lago<sup>28</sup>; pero también el interior de los sujetos, atravesados por el trauma y a un paso de la locura.

Así planteadas las cosas, las formas que va adquiriendo la narración son de lo más sintomáticas, y constituyen una inteligente respuesta a la inefabilidad que ponen sobre la mesa los relatos del maestro. Antes hemos dicho que era Bernat quien cuenta los hechos; la cosa, sin embargo, no es sencilla. No estamos ante un simple relato en primera persona: dejando a un lado que el personaje focal es, en principio, otro —Carla—, pronto sabemos que el discurso remite al intento de Bernat de reconstruir unos acontecimientos que le han dejado profundamente marcado. La tentativa se lleva a cabo en la consulta de un psiquiatra y, por si ello fuera poco, no se limita a la mera reconstrucción verbal, sino que lo que leemos es la descripción de las viñetas que Bernat, dibujante aficionado, ha pergeñado a fin de representar lo vivido. El conjunto se agrava aún más desde el momento en el que el narrador sugiere que puede estar tergiversando la realidad o incluso inventándola. “A veces, dibujaba escenas que no presencié, con personajes verídicos y que, quizá así, de alguna forma se convirtieron en reales. Creo que, al dibujarlas, hice verdad muchas de las cosas que pasaron. Sé que suena a locura. [...] La realidad es inaprensible”, leemos, entre otras cosas (López, 2019: 25). La apuesta alcanza el paroxismo cuando, cerca del final de su relato/reconstrucción, se afana, como los narradores lovecraftianos, por comunicar el encuentro con la monstruosidad surgida del lago —de nuevo Nyarlathotep, a todas luces—<sup>29</sup> y las consecuencias que ello tiene en su percepción del tiempo y el espacio. Nos topamos entonces con una suerte de caligramas que, de manera efectiva, plasman la ruptura en mil pedazos de la conciencia de Bernat, así como la imposibilidad de expresar en términos lógicamente ordenados una realidad que vulnera todo parámetro humano<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> Hay, en efecto, una lectura social que más de un reseñista ha querido señalar en esta analogía, y aunque no sea la que más nos interesa, dejamos constancia de ella: “El pueblo, El Clot, el agujero, es un trasunto de nuestra sociedad actual, tal como la ve el narrador o, quizás, el propio autor: decadente, apoltronada, hipócrita, que se deja manipular por los poderosos y se acomoda a aquello que le viene dado, por extraordinario que sea en realidad, por injusto o alienante que resulte, con tal de poder disfrutar de una vida en apariencia tranquila”, se lee, por ejemplo, en el portal Origen Cuántico (Abellán, 2019: s. p.).

<sup>29</sup> “El observador es un hombre desnudo. Sin rostro. En el lugar en que debería estar su cara, se contonea y retuerce un apéndice carmesí tan largo como un brazo, húmedo y cubierto de piel escamosa”, se nos dice (López, 2019: 113-114). El Caos Reptante —esto es, Nyarlathotep— volverá a aparecer en el clímax de *Ardiente sol de la infancia*, identificado con uno de sus muchos nombres: el Faraón Negro.

<sup>30</sup> El propio López establece un paralelismo con Lovecraft, a propósito de lo recién anotado, en el diálogo con Martínez Biurrun. “El tema de ser consciente, pero tener la parálisis y no poder comunicarlo, es un tropo de Lovecraft”, señala; “O bien están paralizados [los personajes] por el horror y no pueden comunicarlo, o bien... [...] Se vuelven locos. [...] Es cuando empiezan sus personajes con ‘Esto no ocurrió’, ‘Esto es todo falso’, que es lo dice también Bernat en *Lago negro de tus ojos*”. En cuanto a las páginas rotas del final, confirma que “[le] venía[n] bien para expresar la locura” (Sucasas, 2019: s. p.).

Figura 4

120

Figura 6

121

Figura 5

122

Figura 7

Es, como decimos, una réplica más que apropiada y consecuente con un universo desquiciado del que solo tenemos vislumbres en la literatura lovecraftiana. Tampoco aquí, en verdad, nos es dada la oportunidad de observar en detalle el horror: tan solo adivinarlo; y es que, como dice, “el punto del horror cósmico es que no hay comprensión posible; es hacer literatura de lo incomprensible. Ahí está el auténtico horror” (Sucasas, 2019: s. p.). No en balde, la novela apenas supera las cien páginas, en un esfuerzo del autor por sugerir más que mostrar, por abrir lo mínimo la puerta a una sima genuinamente terrorífica, más potente, en el plano metafísico y psicológico —ya que no en el social—, que la de Bueso.

Así, mientras que *Extraños eones* emitía un desolador veredicto sobre la miseria humana, con un retrato, sin embargo, empático con los subalternos de los subalternos, el desarrollo y clímax de *Lago negro de tus ojos* no resultan, se miran por donde se miran, tranquilizadores, ya sea en el nivel cósmico, ya en el individual. También aquí se enfatiza, por cierto, la pequeñez de los seres humanos; se hace, empero, por una vía muy distinta, mucho más próxima a la del *weird*<sup>31</sup>; mostrando a la especie contagiada de la vaciedad propia del *no lugar*; una vaciedad, aun así, que, lejos de reducir a los sujetos a simples carcasas, da entrada a la monstruosidad y la tiniebla espiritual. Como dice Bernat:

Supongo que Carla temía sentirse vacía. O peor, porque el auténtico horror —suyo, mío y de todos— es descubrir que estás lleno de oscuridad. Sí, puede que ella pensara eso, que todos lo pensamos y si no lo hacemos es porque le damos la espalda, cerramos los ojos a la posibilidad de incubar un monstruo en las tripas. Nunca se sabe. Quizá hiberna desde hace tiempo y se despierta hambriento un buen día (López, 2019: 24).

Significativamente, con la materialización de las lagunas empezaron a proliferar los insectos en las inmediaciones. También es elocuente que Bernat sea un exterminador. “Cuando tratas tanto con insectos, te conviertes en uno de ellos”, dice (López, 2019: 127). La batalla se demuestra, por desgracia, desigual y nuestro *héroe*, al revés de lo que pasaba con los protagonistas de *Extraños eones*, dista mucho de serlo: ya no es solo que no podamos fiarnos de él o que caiga derrotado, sino que, a partir de un punto, se sugiere como un potencial villano, desencajado su sentido de la existencia y el valor de las cosas y las personas. Reveladoramente, la horrorosa figura que surge de la laguna acaba adoptando su apariencia, o sea, presentándose como un aterrador doble. “Era un tentáculo, no una lengua. Aunque también. Y no era un hombre. Era yo”, explica un aterrado y confundido Bernat (López, 2019: 116). Algo similar ocurre con Carla: perseguida por sus demonios personales —encarnados en el recuerdo de un padre asesino y una hermana ausente—, el enfrentamiento con lo innombrable la desposee tanto de la cordura como de la esperanza, y todo parece indicar que acaba por arrojarse a las aguas. El final es ciertamente ambiguo. No queda duda, de todos modos, del mensaje: nada tiene sentido,

<sup>31</sup> Una reseña, de hecho, lo vincula con la concepción moderna de este término —¿o género?—, incidiendo de nuevo en su impureza o hibridez: “Género *queer* donde los haya por su imposibilidad de etiquetarlo bajo el paraguas de un tipo de ficción concreto —es horror y ciencia ficción y fantasía, y nada de todo lo anterior—, el *new weird* se ha convertido en unas de las mejores expresiones de la fluidez que caracteriza tanto a la literatura como a la sociedad del siglo XXI” (García, 2019: s. p.).

ni a escala macroscópica ni microscópica, y si lo tiene, no puede ser sino monstruoso. De nuevo, el diagnóstico que se emite al final de la novela no puede ser más demoledor:

Vivimos durante tanto tiempo en la excepcionalidad que ya no sabemos lo que es normal. Creemos que todo avanza y sigue su curso; que está bien, es correcto y no pasa nada; pero sí pasa, no está bien. Alimentado por la amnesia colectiva, un motor primitivo nos obliga a seguir adelante, a llenar el estómago, follar, dormir, cerrar los ojos y evitar sueños incómodos. Somos un enjambre que se sostiene sobre la memoria a corto plazo, arrastrado por el terror hacia la barbarie y la violencia cotidiana (López, 2019: 131).

## 5. BALANCE Y CONCLUSIONES

En definitiva, las dos novelas analizadas constituyen sendas vías posibles de apropiación y actualización del legado lovecraftiano, en concreto del horror cósmico. En ambas palpita el pesimismo, una visión crítica de la humanidad; ahora bien, mientras que la de Bueso concede prioridad al aspecto social, en un discurso con ribetes de denuncia de realidades tan incómodas como invisibilizadas, donde los Dioses Primigenios no dejan de ser una especie de *macguffin*, en la de López nos enfrentamos a una negrura pocas veces vista en la narrativa española: partiendo de un suceso inaudito, que nos sitúa en los márgenes de la ciencia ficción, el relato conecta la anulación del espacio cívico, humano, con las profundidades de la mente humana, donde se agitan el espanto y la locura que Lovecraft representaba más allá de las estrellas. Claro que también la literatura de este sugería una analogía similar, emanada del disgusto del propio autor ante la vida y sus iguales; un disgusto que Bueso vuelve del revés, para desplegar una simpatía, una honesta solidaridad, con unos seres que hubiesen desagradado al de Providence; y que López lleva a sus últimas consecuencias metafísicas y psicológicas, haciendo igualmente de las criaturas de los Mitos pretextos, antes que antagonistas literales de sus personajes<sup>32</sup>.

También las opciones formales y la adscripción genérica de cada obra dan muestra de los horizontes, bien aprovechados, de expansión del modelo original. Desde un estilo personal, perfectamente reconocible para cualquiera familiarizado con su obra, da Bueso a luz todo un relato de aventuras, permitiéndose la gamberrada de torcer los planes de los invencibles camaradas de Cthulhu. López, por su parte, pasa del inicial relato de investigación periodística a un perturbador estudio del alma humana, en la línea de los citados Ligotti o Thacker, el cual no tiene inconveniente en dinamitar desde dentro la propia narración; y es que, siguiendo el ejemplo del creador de *The Whisperer in Darkness* (1930), se juega con los límites de la representación y el pensamiento racional.

---

<sup>32</sup> En este sentido, Joshi afirma que “very few of the central tales of Lovecraft Mythos are actually ‘about’ the Mythos. The various names and terms found in the story are simply devices to foster thematic concerns of a very different sort. These concerns —the insignificance of humanity in a bondless cosmos; the fragility of our control of even the tiny realm of the earth; the psychological effects of fear upon sensitive minds; the psychic isolation produced by knowledge of the true nature of the universe; the successive rise and fall of a multitude of civilisations, each with its heyday and his inevitable decline— are the true heart of Lovecraft’s greatest stories, and in many of them the Mythos plays a relative minor role” (Joshi, 2015: 135). No estaría, pues, tan lejos el maestro de Providence de lo aquí defendido.

Cada lector, en fin, habrá de juzgar la validez y fidelidad de las soluciones tomadas por uno y otro autor. En lo que a nosotros respecta, ambas evidencian la vitalidad y feracidad de un imaginario y un modo de concebir la ficción de terror o la ciencia ficción que, en buena medida, se dirían más productivos y congruentes con nuestro mundo que con el que los vio nacer. No en vano, postulados del horror cósmico se vienen aplicando con éxito en la constitución del discurso ecocrítico y poshumanista, tanto en el ámbito ficcional como en el académico; también en el de inquietudes sociopolíticas. Ahí están, si no, las reflexiones de Haraway (2016) sobre el Chthuluceno y las narraciones del citado VanderMeer (Tabas, 2015), entre otros. Una escritora como Mariana Enríquez, por otro lado, recurre al *monstruario* lovecraftiano para hablar de la violencia de su país, en relatos como “Bajo el agua negra” (2016). Aún está por ver qué más tiene para ofrecer este paradigma. Por lo pronto, ya contamos con varias obras en el contexto español que van más allá de la pobre imitación, trayendo las constantes temáticas, estéticas, filosóficas e ideológicas de Lovecraft al convulso presente; incitando, aquí sí, al optimismo, siquiera en la arena creativa.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABELLÁN, C. (2019). “*Lago negro de tus ojos: el horror y la locura*”. *Origen Cuántico*, 10 de junio, s. p. Disponible en línea: <https://www.origencuantico.com/lago-negro-de-tus-ojos-el-horror-y-la-locura/> [03/10/2024].
- ANTÓN, J. (2024). “Emilio Bueso, escritor de terror y ciencia ficción: ‘Todos hemos tenido alguna vez un sueño erótico con algo que no es humano’”. *El País*, 20 de marzo, s. p. Disponible en línea: <https://elpais.com/cultura/2024-03-20/emilio-bueso-escritor-de-terror-y-ciencia-ficcion-todos-hemos-tenido-alguna-vez-un-sueno-erotico-con-algo-que-no-es-humano.html> [03/10/ 2024].
- BUESO, E. (2014). *Extraños eones*. Madrid: Valdemar.
- \_\_\_\_\_. (2019). “Catálogo de influencias e impulsos en una obra kamikaze”. En *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*, N. Álvarez Méndez y A. Abello Verano (eds.), 173-186. Madrid: Visor Libros.
- CARRERA GARRIDO, M. (2014). “Rafael Llopis Paret y el reconocimiento crítico del género fantástico y terrorífico en las postrimerías del franquismo”. En *Más allá de las palabras: difusión, recepción y didáctica de la literatura hispánica*, J. Badía, R. Durá, D. Guinart y J. Martínez Rubio (eds.), 89-98. Valencia: Universitat de València.
- \_\_\_\_\_. (2019). “El sueño del planeta produce monstruos: ecopesimismo en la narrativa de Emilio Bueso e Ismael Martínez Biurrun”. En *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*, N. Álvarez Méndez y A. Abello Verano (eds.), 239-262. Madrid: Visor Libros.

- DIOS GARCÍA, J. Á. DE (2019). “Letras en los bolsillos (XXIV): De literatura extraña y lagunas negras”. *La Marina Plaza*, 18 de mayo. Disponible en línea: <https://lamarinaplaza.com/2019/05/18/letras-en-los-bolsillos-xxiv-de-literatura-extraña-y-lagunas-negras-jose-angel-de-dios-garcia-guillem-lopez-dilatando-mentes/> [03/10/ 2024].
- EFE (2023). “*Ardiente sol de la infancia*: Lovecraft ‘viaja’ al Alicante del 2052”. *Valencia Plaza*, 10 de diciembre, s. p. Disponible en línea: <https://valenciaplaza.com/ardiente-sol-de-la-infancia-lovecraft-viaja-al-alicante-de-2052> [03/10/ 2024].
- FISHER, M. (2016). *The Weird and the Eerie*. London: Repeater.
- GARCÍA, B. (2019). “*Lago negro de tus ojos*: la última huida de Guillem López”. *The Objective*, 18 de abril, s. p. Disponible en línea: <https://theobjective.com/further/cultura/2019-04-18/guillem-lopez-lago-negro-de-tus-ojos/> [03/10/2024].
- GÓMEZ ALONSO, M. M. (2012). “H. P. Lovecraft: creencia estética y asentimiento intelectual”. *Taula. Quaderns de Pensament* 44, 141-152.
- GONZÁLEZ GRUESO, F. D. (2013). *La ficción científica: género, poética y sus relaciones con la literatura oral tradicional. El papel de H. P. Lovecraft como mediador*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- HARAWAY, D. (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press.
- HOUELLEBECQ, M. (2021). *H. P. Lovecraft: Contra el mundo, contra la vida*. Barcelona: Anagrama.
- IZUR, D. (2018). “Reseña: *Extraños eones*”. *Windumanoth*, 13 de diciembre, s. p. Disponible en línea: <https://windumanoth.com/resena-extranos-eones/> [03/10/2024].
- JOSHI, S. T. (2001). *The Modern Weird Tale*. Jefferson, NC: McFarland & Co Inc.
- \_\_\_\_ (2014). *Unutterable Horror. A History of Supernatural Fiction*. New York: Hippocampus Press [eBook].
- \_\_\_\_ (2015). *The Rise, Fall, and Rise of the Cthulhu Mythos*. New York: Hippocampus Press.
- LLOPIS, R. (2010). “Los Mitos de Cthulhu”. En *Los Mitos de Cthulhu*, H. P. Lovecraft, 11-52. Madrid: Alianza.
- LÓPEZ, G. (2019). *Lago negro de tus ojos*. Madrid: Runas.
- LOVECRAFT, H. P. (2010). “Idealism and Materialism”. En *Against Religion. The Atheist Writings of H. P. Lovecraft*, S. T. Joshi & C. Hitchens (eds.), 45-54. New York: Sporting Gentlemen Inc.
- \_\_\_\_ (2024). *Diario de sueños. Cartas II*. J. Calvo (ed. y trad.). Badajoz: Aristas Martínez.

- MAGNO, A. (2022). “Extraños Eones, de Emilio Bueso”. [Blog de] *Angelito Magno. Juegos, libros y series*, 5 de junio, s. p. Disponible en línea: <https://angelitomagno.es/extranos-eones-emilio-bueso/> [03/ 10/ 2024].
- MARTÍN RODRÍGUEZ, M. (2018). “Terror y filología: Rafael Llopis y los apócrifos lovecraftianos españoles (1974-1980)”. En *El cáncer de la superstición: Miscelánea 2*, F. Arellano (ed.), 322-343. Colmenar Viejo: La Biblioteca del Laberinto.
- MIÉVILLE, Ch. (2009). “Weird Fiction”. En *The Routledge Companion to Science Fiction*, M. Bould, A. M. Butler, A. Roberts & S. Vint (eds.), 510-515. Abingdon: Routledge.
- MORELAND, S. (2018). “The Birth of Cosmic Horror from the S(ub)lime of Lucretius”. En *New Directions in Supernatural Horror Literature. The Critical Influence of H. P. Lovecraft*, S. M. Cham (ed.), 13-42. Cham: Palgrave Macmillan.
- MORELAND, S., ed. (2018). *New Directions in Supernatural Horror Literature. The Critical Influence of H. P. Lovecraft*. Cham: Palgrave Macmillan.
- MORENO, F. A. (2018): “Narrativa 2000-2015”. En *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*, T. López-Pellisa (ed.), 77-94. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- NEVINS, J. (2013). “To Understand the World Is to Be Destroyed by It: On H. P. Lovecraft”. *Los Angeles Review of Books*, 5 de mayo, s. p. Disponible en línea: <https://lareviewofbooks.org/article/to-understand-the-world-is-to-be-destroyed-by-it-on-h-p-lovecraft/> [03/10/2024].
- OTTO, R. (1917). *Das Heilige: Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*. Breslau: Trewendt & Granier.
- PEREGRINA CASTAÑOS, M. (2016). “Los mitos de Cthulhu en Nueva Dimensión: epígonos españoles de Lovecraft”. En *El monstruo fantástico. Visiones y perspectivas*, D. Roas (ed.), 233-248. Madrid: Aluvión.
- \_\_\_\_ (2017). “De Lovecraft a Alemán: una adaptación cinematográfica de los Mitos de Cthulhu”. *Fotocinema* 14, 233-253.
- \_\_\_\_ (2019). “Ritos arcanos, poderes ocultos y horrores intemporales: la presencia del imaginario lovecraftiano en el metal extremo español reciente”. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico* 1.7, 81-105. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.545> [14/10/2024].
- RALICKAS, V. (2007). “Cosmic Horror and the Question of the Sublime in Lovecraft”. *Journal of the Fantastic in the Arts* 18.3, 364-398.
- ROAS, D. (2001). “La amenaza de lo fantástico”. En *Teorías de lo fantástico*, D. Roas (ed.), 7-44. Madrid: Arco / Libros.
- ROCA VILELA, G. (2015). *Reescrituras de H. P. Lovecraft en la literatura española*. Trabajo Fin de Grado dirigido por G. Pontón: Universitat Autònoma de Barcelona. Disponible en línea: <https://ddd.uab.cat/record/136990> [03/10/ 2024].

- SALDÍAS ROSSEL, G. (2013). “El apocalipsis como simulacro postraumático en *Cenital* de Emilio Bueso”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 1.2, 347-367. Disponible en línea: <https://doi.org/10.37536/preh.2013.1.2.1014> [14/10/2024].
- SANCHIZ, R. & BIZZARRI, G., eds. (2020). [Dossier] “New Weird from the New World. Escrituras de la rareza en América Latina (1990-2020)”. *Orillas: Rivista d’Ispanistica* 9, 1-213. Disponible en línea: <https://www.orillas.net/orillas/index.php/orillas/issue/view/6> [14/10/2024].
- SMITH, D. G. (2006). *H. P. Lovecraft in Popular Culture: The Works and Their Adaptations in Film, Television, Comics, Music and Games*. Jefferson, NC: McFarland & Co Inc.
- STABLEFORD, Brian (2006). “The Cosmic Horror”. En *Icons of Horror and the Supernatural: An Encyclopedia of Our Worst Nightmares*, S. T. Joshi (ed.), 65-96. Westport, CT: Greenwood Press.
- SUCASAS, A. L. (2019). “Guillem López e Ismael Biurrun, maestros del fantástico español”. *Xataka*, 3 de agosto, s. p. Disponible en línea: <https://www.xataka.com/entrevistas/guillem-lopez-e-ismael-biurrun-maestros-fantastico-espanol-chernobyl-horror-cosmico-lovecraft-no-daria-esperanza> [03/10/2024].
- TABAS, B. (2015). “Dark Places: Ecology, Place, and the Metaphysics of Horror Fiction”. *Miranda. Revue Pluridisciplinaire du Monde Anglophone* 11, s. p. Disponible en línea: <https://doi.org/10.4000/miranda.7012> [03/10/2024].
- THACKER, E. (2011). *In the Dust of this Planet. Horror of Philosophy I*. Winchester: John Hunt Publishing.
- TORÁN, J. (2014a). “Entrevista a Emilio Bueso (y II), escritor: *Esta noche arderá el cielo y Extraños eones*”. *Fabulantes*, 4 de noviembre, s. p. Disponible en línea: <https://www.fabulantes.com/2014/11/entrevista-a-emilio-bueso-ii-esta-noche-ardera-el-cielo-y-extranos-eones/> [03 /10/2024].
- \_\_\_\_ (2014b). “*Extraños eones*, Emilio Bueso: unos mitos comprometidos e irónicos”. *Fabulantes*, 7 de mayo, s. p. Disponible en línea: <https://www.fabulantes.com/2014/05/extranos-eones-emilio-bueso/> [03/10/2024].
- VANDERMEER, J. & VANDERMEER, A., eds. (2011). *The Weird: A Compendium of Strange and Dark Stories*. New York: Tor.
- WAUGH, R., ed. (2013). *Lovecraft and Influence: His Predecessors and Successors*. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- WEINSTOCK, J. A. (2016). “The New Weird”. En *New Directions in Popular Fiction. Genre, Distribution, Reproduction*, K. Gelder (ed.), 177-199. London: Palgrave Macmillan.
- WEINSTOCK, A. & SEDERHOLM, H. (2016). “Lovecraft Rising”. En *The Age of Lovecraft*, J. A. Weinstock & C. H. Sederholm (eds.), 1-42. Minneapolis, MN: University of Minnesota Pres.



WEINSTOCK, A. & SEDERHOLM, H., eds. (2016). *The Age of Lovecraft*. Minneapolis: University of Minnesota Pres.

WILSON, E. (2016). *The Republic of Cthulhu. Lovecraft, the Weird Tale, and Conspiracy Theory*. Santa Barbara, CA: Punctum Books.



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

Derechos de las imágenes cedidos por los autores de las novelas analizadas. El firmante se responsabiliza de las licencias de su uso en este artículo.

Fecha de recepción: 03/04/2024

Fecha de aceptación: 22/10/2024



# CIENCIA FICCIÓN, NEOLIBERALISMO Y ARCHIVO EN NOVELAS ARGENTINAS Y CHILENAS RECIENTES<sup>1</sup>

## SCIENCE FICTION, NEOLIBERALISM AND ARCHIVE IN RECENT ARGENTINE AND CHILEAN NOVELS

**Macarena ARECO**

Centro de Estudios de Literatura Chilena (CELICH)  
Pontificia Universidad Católica de Chile  
mareco@uc.cl

**Resumen:** En este artículo se analiza la importante presencia del archivo en cuatro novelas latinoamericanas de ciencia ficción, dos de autores argentinos y dos de chilenos: *Ygdrasil* (2005), de Jorge Baradit; *Las constelaciones oscuras* (2015), de Pola Oloixarac; *Entremuros* (2019), de Sergio Missana, y *Sinfin* (2020), de Martín Caparrós. En todas estas narraciones el archivo aparece como una tecnología central, ya sea en el plano de la enunciación o en el del enunciado, que mayoritariamente está al servicio del poder, aunque en ocasiones abre una posibilidad de utopía y memoria, no obstante lo cual nunca logra tener influencia en la distopía futura. En este marco, el neoliberalismo es un imaginario omnipresente, el que, en algunos casos, se corresponde con sus manifestaciones actuales y, en otros, evoluciona hacia versiones extremas, que significan la esclavitud y la masacre de millones de seres humanos.

**Palabras clave:** Ciencia ficción. Neoliberalismo. Archivo. Narrativa latinoamericana.

**Abstract:** This paper analyzes the important presence of the archive in four Latin American science fiction novels, by two Argentine and two Chilean authors respectively: Jorge Baradit's *Ygdrasil* (2005), Pola Oloixarac's *Las constelaciones oscuras* (2015), Sergio Missana's *Entremuros* (2019), and Martín Caparrós's *Sinfin* (2020). In these narratives, the archive appears as a central technology, either in the plane of enunciation or in that of the enunciated. The archive is at the service of power: while it sometimes seems to enable a possibility of utopia and memory, it eventually does not manage to influence the future dystopia. In this framework, neoliberalism appears as an omnipresent imaginary, in some cases corresponding to its current manifestations and, in others, stretching towards extreme versions, such as the enslavement and massacre of millions of human beings.

**Keywords:** Science fiction. Neoliberalism. Archive. Latin American narrative.

---

<sup>1</sup> Este trabajo se ha presentado dentro del marco de las actividades de investigación organizadas por el Laboratorio de Estudios del Futuro (Universidad de Alcalá) y del Proyecto FONDECYT (Regular N.º 1220128): *Ficciones de archivo: viaje, enigma, memoria e historia*, del que soy investigadora responsable.

Ciencia ficción, neoliberalismo y archivo son conceptos que no tienen necesariamente una relación evidente, de ahí que este artículo se inicie con un preámbulo destinado a definir y justificar su consideración en esta propuesta de lectura de cuatro novelas latinoamericanas, dos chilenas y dos argentinas: *Ygdrasil* (2005), de Jorge Baradit, *Las constelaciones oscuras* (2015), de Pola Oloixarac; *Entremuros* (2019), de Sergio Missana y *Sinfin* (2020), de Martín Caparrós. Este artículo se abre, entonces, con tres preguntas.

## 1. ¿POR QUÉ CIENCIA FICCIÓN?

La ciencia ficción es un género que, al hablar del futuro, o incluso a veces del pasado y de historias alternativas, contrafactuales, nos habla de nuestro tiempo y también de la economía, de la sociedad y de la política del presente, lo que ocurre debido a que se trata de una modalidad simbólica, siguiendo lo que plantea Borges en su introducción a las “Crónicas marcianas”: “Toda literatura [...] es simbólica; hay unas pocas experiencias fundamentales y es indiferente que un escritor, para transmitir las, recurra a lo ‘fantástico’ o a lo ‘real’ [...]. Bradbury ha puesto sus largos domingos vacíos, su tedio americano, su soledad, como los puso Sinclair Lewis en *Main Street*” (Borges, 1996: 29). Y también porque es una forma desplazada —concepto tomado de las ideas de Freud sobre el trabajo del sueño<sup>2</sup>—, de referir más intensamente aquello que nos preocupa a los que somos contemporáneos: temas como la posibilidad de la vida después de la muerte —tratado en la mencionada *Sinfin* y en *Los cuerpos del verano* (2012) de Martín Castagnet, por dar algunos ejemplos de narraciones latinoamericanas de los dos mil—, el cambio climático —central en *Mugre rosa* (2020) de Fernanda Trías—, la inteligencia artificial —humanizada en *Teratofilia* (2023) de Soledad Véliz— o el neoliberalismo —fundamental en todas las mencionadas, además de en *Ygdrasil* (2005) de Jorge Baradit—, puesto que es un asunto que convoca a muchas obras de ciencia ficción desde hace ya varias décadas<sup>3</sup>.

En una conceptualización inicial del género, entendido más como un ámbito ficcional amplio y abierto a las transformaciones que como un conjunto de rasgos específicos, este puede definirse como una modalidad de relato que posee un particular interés por problematizar cuestiones relativas al tiempo, el espacio, la subjetividad y la tecnología, las cuales suelen ser esenciales dentro de lo que se narra. Así, en la ciencia ficción es característica la tematización del futuro y de otras dimensiones temporales, como sucede, por ejemplo, con el viaje en el tiempo o con la historia que *ocurre* de un modo distinto a

---

<sup>2</sup> Según Laplanche y Pontalis el desplazamiento “[c]onsiste en que el acento, el interés, la intensidad de una representación puede desprenderse de esta para pasar a otras representaciones originalmente poco intensas, aunque ligadas a la primera por una cadena asociativa” (Laplanche y Pontalis, 1994: 98).

<sup>3</sup> Sobre ciencia ficción latinoamericana ver los dos libros recientemente editados por Teresa López-Pellisa y Silvia Kurlat Ares (2020 y 2021), el editado por Silvia Kurlat Ares y Ezequiel De Rosso (2021), así como los dos dossieres de la revista *Mitologías hoy* editados por Macarena Areco y Fernando Moreno (2020 y 2022).

lo factual en la ucronía, y también suelen ser muy importantes los lugares alienígenas o simplemente extraños, lejanos o desconocidos, cuya descripción y explicación es el centro de los textos distópicos y de la utopía. Asimismo, la construcción de la subjetividad suele ser muy relevante en esta clase de obras, en las cuales muchas veces se muestra, al modo de una prueba, cómo el pensamiento, la creatividad, el género, las reglas sociales, la ética, etc., se modifican en condiciones climáticas, políticas, sociales, económicas, educativas o de otro tipo, diversas. Sumado a estos tres ámbitos, no podemos dejar de lado la importancia de las novedades tecnológicas, a lo que Darko Suvin llama *novum* (Suvin, 1979: 27), las que, más allá de que impliquen avances o regresiones, son siempre determinantes en la trama.

A través del simbolismo y de un ejercicio del desplazamiento, la ciencia ficción nos informa, con mayor nitidez que otras modalidades más canónicas, del *imaginario social* y de la *ideología* del presente. En este sentido, entendemos el *imaginario social* como la “creación incesante y esencialmente indeterminada (social-histórica y psíquica) de figuras / formas / imágenes, a partir de las cuales [se crea lo que] llamamos ‘realidad’” (Castoriadis, 1975: 12), y en la misma línea, Josefina Ludmer hace referencia a la *imaginación pública* como una “fábrica de realidad” (2010: 11). Por su parte, Althusser nos habla de la ideología como “la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia” (2005: 43), por lo que la imaginación como constructora de realidades es un elemento fundamental en la sociedad. A lo dicho hay que sumar que la ciencia ficción no se queda solo en lo que hay, en lo que nos parece posible; también permite visualizar lo que no existe, otras eventualidades y modos de vida, lo cual es una capacidad imaginativa e incluso agentiva muy importante en nuestro tiempo, en que, siguiendo a Jameson, vivimos un proceso de “consolidación del mercado mundial emergente” en el que “no hay alternativa [...] y el capitalismo tardío parece no tener enemigos naturales” (Jameson, 2009: 88), por lo que “es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo” (2003: 103).

Mark Fisher adelanta cómo los relatos no realistas pueden mostrar visiones fuera del laberinto construido por la imposibilidad de pensar en otros modos de producción y de vida, a lo que ha llamado “realismo capitalista”:

las ficciones pueden ser motores para el desarrollo de las políticas futuras. Pueden ser máquinas para diseñar el futuro: las ficciones sobre cómo puede verse un, digamos, nuevo sistema de vivienda, salud o transporte inevitablemente nos llevan a imaginar también qué tipo de sociedad podría albergar y facilitar estos desarrollos. Por decirlo de otro modo, las ficciones pueden contrarrestar el realismo capitalista al ofrecer alternativas a lo pensable del capitalismo. No solo eso: las ficciones son también simulaciones en las que podemos comenzar a percibir cómo sería vivir en una sociedad postcapitalista. La tarea es producir ficciones que puedan ser convertidas en virtualidades efectivas, ficciones que no solo anticipen el futuro, sino que puedan ya empezar a hacerlo realidad (Fisher, 2020: s. p.).

## 2. ¿POR QUÉ NEOLIBERALISMO?

Si bien esta pregunta ya ha sido en gran medida respondida, precisemos que en la actualidad el neoliberalismo es la ideología hegemónica de una parte importante del continente latinoamericano —por no decir del mundo—, que según Frederic Jameson (1991) funciona como el gran relato del capitalismo en su tercer estadio, el tardío o multinacional. En *Breve historia del neoliberalismo* (2007), David Harvey define esta ideología del modo de producción capitalista como “una teoría de prácticas político-económicas que afirma que la mejor manera de promover el bienestar del ser humano consiste en no restringir el libre desarrollo de las capacidades y de las libertades empresariales del individuo dentro de un marco institucional caracterizado por derechos de propiedad privada fuertes, mercados libres y libertad de comercio” (2007: 6). En este contexto al estado neoliberal le compete mantener la seguridad, incluso por medio de la violencia, pues su misión es “facilitar las condiciones para una provechosa acumulación del capital tanto por parte del capital extranjero como del doméstico” (Harvey, 2007: 13-14). Así, en las últimas décadas del siglo XX, se produjo una acelerada concentración de la riqueza: “el valor neto de las fortunas de las 358 personas más ricas del mundo en 1996” pasó a ser “igual al conjunto de la renta del 45% más pobre de la población mundial; es decir, de 2.300 millones de personas” (Harvey, 2007: 42). Esta situación no ha hecho sino profundizarse en los últimos años, según puede comprobarse en una noticia tomada al azar de Internet: “Los 8 millonarios que tienen más dinero que la mitad de la población del mundo” (Martín, 2017: s. p.).

Hablar de neoliberalismo es particularmente pertinente para el caso de Chile, país pionero en su implementación, según afirma el propio Harvey: “el primer experimento de formación de un Estado neoliberal se produjo en Chile tras el golpe de Pinochet el ‘11 de septiembre menor’ de 1973” (2007: 11). Según explica Manuel Gárate (2012), en la historia de este país existió una tradición de liberalismo clásico que es continuada por los *Chicago boys*, economistas chilenos que estudiaron en las Universidad de Chicago en la década de los cincuenta y sus discípulos, quienes implementaron el modelo neoliberal desarrollado por Milton Friedman y Arnold Harberger en los primeros años de la dictadura. Este grupo se constituye como “una tecnocracia [que] copa los centros de poder económico del régimen militar, desplazando a otros grupos que poseían proyectos distintos, principalmente vinculados con lo que había sido el anterior modelo de desarrollo basado en el papel central del Estado y fomento de la industria local” (Gárate, 2012: 216). A partir de una “ortodoxia liberal y monetarista” (Gárate, 2012: 209), se privatizaron las hasta entonces empresas del estado que proveían de electricidad, agua, parte importante de la salud, el sistema de pensiones y la educación, entre otros. De acuerdo con Gárate, el modelo chileno tuvo como especificidad el ser una “alquimia entre liberalismo económico, autoritarismo y conservadurismo político” (Gárate, 2012: 181). Sobre esto, el historiador explica que:

Durante estos siete años, se aplicó en Chile una política económica ortodoxa, caracterizada por la apertura al comercio internacional unilateral, la reducción drástica del gasto público, la fijación de un tipo de cambio nominal, la liberalización financiera, y especialmente el control estricto de las relaciones laborales. Coincidente con ello fue el aumento de la represión selectiva y la influencia de la policía secreta del régimen, la DINA (a partir de 1974), encargada no solo de combatir a los opositores reales o imaginarios del régimen, sino sobre todo generar temor en la población y así evitar cualquier tipo de contestación social a las medidas económicas. Un paquete de reformas tan radicales no podía llevarse a cabo sin un marco represivo acorde a la profundidad y rapidez de los cambios impuestos desde el poder central (Gárate, 2012: 192)<sup>4</sup>.

Cumplido ya casi el medio siglo “esta revolución capitalista”, en palabras de Tomás Moulian, fue, al menos en apariencia, puesta en jaque por el estallido social de octubre de 2019, lo que expresó Gabriel Boric en un discurso después de ganar las primarias: “si Chile fue la cuna del neoliberalismo, también será su tumba”<sup>5</sup>. Los avatares ocurridos desde entonces —elección de Boric como presidente, creación de una asamblea constituyente, rechazo a la propuesta de nueva carta fundamental, amplia votación de la extrema derecha en mayo de 2023— no hacen posible mantener ese optimismo. Argentina, cuya situación hasta hace poco era distinta, con la elección del *libertario* Javier Milei a fines de 2023, se suma con particular intensidad a la hegemonía vigente en la mayor parte de Latinoamérica. A estas circunstancias históricas agregamos que el neoliberalismo, muchas veces extremo, es el medioambiente que aparece como natural en muchas de las novelas de ciencia ficción latinoamericanas recientes. Agregó a las que analizaré en este trabajo y a las ya mencionadas, *Cadáver exquisito* (2017) de Agustina Bazterrica, *Electrocante* (2021) de Boris Quercia y *Safari* (2022) de Pablo Toro, por nombrar algunas<sup>5</sup>.

### 3. ¿POR QUÉ ARCHIVO?

Desde comienzos de los años dos mil se han publicado de manera creciente obras de una modalidad narrativa a la que llamamos *ficción de archivo* en el proyecto de investigación *Ficciones de archivo: viaje, enigma, memoria e historia*, en la cual se incluyen textos como *Poste restante* (2001), de Cynthia Rimskey; *Chilean Electric* (2015), de Nona Fernández; *El sistema del tacto* (2018), de Alejandra Costamagna; *El clan Braniff* (2019), de Matías Celedón; *El museo de la bruma* (2019), de Galo Ghigliotto; *Papelucho gay en dictadura* (2019), de Juan Pablo Sutherland; *Walter Benjamin. La herida de la libertad se abre hacia adentro* (2022), de Rafael Díaz Silva, y *Chilco* (2023), de Daniela Catrileo, en el caso de Chile, además de relatos europeos como *Austerlitz*, de W.G. Sebald, y *Los errantes*, de Olga Tokarczuk. En estas narraciones los niveles de

<sup>4</sup> Sobre este tema, ver el documental de Carola Fuentes y Rafael Valdeavellano *Chicago boys. La historia no contada de los creadores del modelo neoliberal* (2015).

<sup>5</sup> Este apartado es, en parte, un resumen del artículo Areco (2023a) sobre inteligencia artificial con algunos cambios y agregados.

ficcionalización son variables —en el libro sobre Benjamin, por ejemplo, se señala que todo lo que se cuenta ha ocurrido, mientras que en *El clan Braniff* no hay una indicación sobre la realidad de la historia (véase Areco, 2023b)—, pero siempre aparecen documentos, lo que da cuenta de una necesidad, “un deseo de archivo”, que se alimenta de imágenes que pueden o no ser reales, pero que siempre son significativas. Este deseo es, no obstante, paradójico, pues, si bien, por una parte, los materiales visuales afirman la referencialidad de lo narrado, por la otra, el carácter usualmente incompleto, borroso, circunstancial, intrascendente de estos, desdibuja este *efecto de realidad* barthesiano<sup>6</sup>.

La importancia creciente que ha ido adquiriendo el archivo en narraciones recientes puede, en primera instancia, entenderse a la luz de lo que se ha llamado el “giro archivístico” a partir de los trabajos *Mal de archivo* de Derrida, *La arqueología del saber* de Foucault y *La atracción del archivo* de Farge, además de *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III* de Agamben, así como los artículos “Arde el archivo”, “Cuando las imágenes tocan lo real” y el libro *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto* de Didi-Huberman. Resumiendo muy someramente, los primeros enfatizan el vínculo entre archivo y poder que se traduce en su carácter *archivante*, según lo cual el archivo es primordialmente la condición de posibilidad de lo decible y “el sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados” (Foucault, 2009: 211). Por su parte, Farge también destaca el vínculo con el poder, a partir de lo que llama “la atracción del archivo”, el cual “fuerza a la lectura, ‘cautiva’ al lector, produce en él la sensación de aprehender por fin lo real” (Farge 1991: 11), así como su capacidad de generar lo que Barthes (1987) llamó un “efecto de realidad”. Por último, en “El archivo arde”, Didi-Huberman llama la atención sobre la precariedad del archivo y su improbable sobrevivencia, de acuerdo a lo cual lo “propio del archivo es su hueco, su ser horadado” (Didi-Huberman, (2007: 15). De este estatus se deriva que la condición propia del archivo sea estar hecho de fragmentos, de trozos dispares y diversos, cuyo recorrido es tortuoso y riesgoso: “Ese riesgo tiene por nombre imaginación y montaje” (Didi-Huberman, 2014: s. p.).

Si bien entre las obras latinoamericanas recientes adscribibles a la ciencia ficción solo *Las constelaciones oscuras* (2015) de Pola Oloixarac puede considerarse propiamente una ficción de archivo por el uso que hace de las imágenes, se han publicado otras narraciones que utilizan el archivo como procedimiento narrativo o como temática. Algunas de ellas son *Ygdrasil* (2005) de Jorge Baradit, *Sinfin* (2020) de Martín Caparrós y *Entremuros* (2019) de Sergio Missana. Estas cuatro novelas, pertenecientes a escritores conosureños, que fueron publicadas en los últimos quince años, son las que se analizarán a continuación con la intención de mostrar en qué medida el neoliberalismo y el archivo aparecen como hebras fundamentales de su trama y de sus modos de imaginar el futuro. Estas cuatro narraciones han sido seleccionadas por su proximidad tanto territorial como temporal. En ellas, al igual que en otras obras latinoamericanas del período, se representa

<sup>6</sup> Desarrollo con más detalle lo que entiendo por ficciones de archivo en Areco (2024).



un contexto de neoliberalismo extremo. Sin embargo, lo que las distingue es el papel central que desempeña el archivo —entendido aquí como una tecnología—, no solo como modo de representación, sino también como un elemento clave dentro de la trama. En este sentido nuestra hipótesis es que neoliberalismo y archivo conforman un constructo letal de dominación y violencia, más allá de las modalidades específicas en que se representen en cada relato y del empleo de la tecnología del archivo como herramienta del poder que hace posible la reproducción del sistema neoliberal o como posibilidad, eventual, de emancipación.

### 3.1. El archivo informático luciferino en *Ygdrasil* (2005), de Jorge Baradit

En la primera novela de Jorge Baradit, que transcurre en un futuro indeterminado temporalmente, se relata cómo una sicaria chilena, Mariana, se ve envuelta en un complot de dimensiones universales, comandado por unos seres misteriosos llamados Perfectos, que busca construir un árbol luciferino, el Ygdrasil. Esto es posible gracias a una complejísima tecnología llamada “Empalme Rodríguez”, que consiste en ensamblar seres humanos —sus cuerpos y sus partes, así como sus espíritus—, a sistemas informáticos con el fin de convertir a la Tierra y el Sistema Solar en una pieza de una maquinaria mayor que permitirá crear un mesías informático que destruirá al “dios agónico”, objetivo que se cumple en un desenlace apocalíptico.

El mundo en que transcurre la historia está regido por un neoliberalismo feroz en el que las instituciones financieras como el Banco de México, las organizaciones globales como la OTAN, y las grandes corporaciones como la Chrysler, son las que desarrollan los avances tecnocientíficos y detentan el poder. Muy a la zaga está el gobierno representado por el militar Ramírez, y por el político Alvarado, quienes intentan hacer espionaje industrial buscando ascender en sus propias carreras, para lo cual utilizan a Mariana. La descripción de la Chrysler muestra cómo este mundo futuro está dominado por el capital global: “no era simplemente una compañía de transportes de dimensiones descomunales, sino una empresa con características de estado soberano: gozaba de fuero dentro de sus instalaciones, otorgaba documentos de identidad y ninguna organización podía entrometerse en sus políticas internas” (Baradit, 2019: 79). En este espacio autónomo se ha producido una regresión del modo de producción, pues los sujetos son esclavos, como lo muestran los llamados “navegantes”: “nacidos en el complejo industrial [al que] le dedicaban todas sus fuerzas hasta el momento mismo de su muerte —que ocurría como promedio a los treinta y cinco años— y nada podían hacer para reclamar mejores condiciones” (Baradit, 2019: 79). Pero no solo se trata de personas explotadas hasta la muerte: los cuerpos y sus partes, así como las “almas”, son puestos al servicio de los desarrollos tecnológicos, según la información que Mariana descubre, en su incursión en los archivos de Internet de la OTAN, al dar con la subcarpeta “Prototipos”, la cual está

repleta de mecanismos y aparatos que incluían a humanos vivos insertos entre sus formas, los que compartían sus funciones neurobiológicas y eran penetrados por organismos electrónicos a través de ojos, oídos y columna vertebral. Niños y mujeres preñadas clavados a maquinarias [...] para extraerles sus principios astrales o estimular la emisión de energía en forma de miedo o dolor (Baradit, 2019: 121).

En suma, se trata de un infierno neoliberal en el que la tecnología, que incluye nociones religiosas y trascendentales, es un instrumento central de la dominación, en una deriva gore, es decir, de violencia espectacularizada que se verifica sobre todo en el narcotráfico, pero que, en realidad, es solo la otra cara del capitalismo neoliberal salvaje (Valencia, 2010), con sus prácticas visibilizadas y extremadas.

En este espacio de máxima degradación el archivo informático —tecnología premoderna potenciada por la digitalización en el periodo neoliberal— es parte fundamental de la historia en tanto es lo que permite el manejo de cantidades ingentes de datos, tanto en el nivel extradiegético, es decir de la narración, como en el intradiegético, de la trama. Respecto a lo primero, se trata de un procedimiento que permite explicar de un modo expeditivo acontecimientos complejos y de muy larga data, como por ejemplo el surgimiento de Internet:

Al parecer, miembros de los Perfectos, situados en puntos de poder, promueven la inclusión del concepto de “red” en el paradigma de la humanidad del siglo XX. Lo hacen a través de la poesía, la política internacional, la tecnología y la lectura de sueños. [...] En una entrevista televisiva, el científico Julius Spencer defiende la utilización de energía nuclear como una opción frente al combustible fósil. Mientras argumenta en favor de la limpieza de los nuevos procesos, deja escapar esta frase. “Ygdrasil fue el corazón remoto de Arpanet”. El científico es encontrado muerto en su domicilio tres días después. [...] Los grupos económicos mundiales fomentan el desarrollo de Internet. Tras ellos, los Perfectos buscan reproducir a escala planetaria la estructura neuronal de un santo (Baradit, 2019: 208).

La historia de Internet ya había comenzado en el primer epígrafe que abre paratextualmente la novela: “Guiamos el desarrollo de la red como se cría al verdadero hijo de Dios. Planeamos su desarrollo como una copia de la estructura neuronal de un santo” (Baradit, 2019) y su conocimiento es posible gracias al hallazgo sucesivo de archivos por parte de Mariana, primero en el banco de México, luego en la OTAN, en que lee la ya mencionada carpeta “Prototipos”, y finalmente en la central de datos secreta de la Chrysler donde encuentra la carpeta “Ygdrasil”. En todos estos casos, la mujer es obligada, so pena del castigo de ser convertida en “perra” —es decir, en esclava sexual mutilada física y mentalmente—, a hackear los archivos. El proceso es largo y complejo, laberíntico, tiene muchas etapas, e implica ejecutar acciones violentas como ocurre cuando Mariana debe besar a un hombre que ha sido torturado y mutilado para utilizarlo como “llave” que le permite ingresar en la red. Después de una larga travesía, que dura varias páginas, la mujer se encuentra con el menú inicial y debe entregar una clave, Baphomet, para ingresar a los archivos restringidos de la empresa:

El listado de archivos se despliega ante ella en el modo de un grupo de niños persiguiendo a un gatito. Cada niño es un proyecto. Sin embargo, Mariana llama al gatito, que dócilmente se deja tomar y acariciar.

—Tú eres el Ygdrasil, ¿no es verdad?

El animal ronronea y se remueve en sus brazos. Mariana le arranca la cabeza de un mordisco y mastica lentamente [...] recuerda haber visitado la oficina de archivos de un antiguo edificio estatal. Se ve a sí misma caminando por pasillos desiertos, abriendo viejas gavetas llenas de papeles. Recuerda haber tomado una gastada carpeta de cartón en una etiqueta en la tapa; el título, con cuidada caligrafía trazada con tinta azul: *Proyecto Ygdrasil*.

Flotando junto a la carpeta aparecen botones de navegación de aspecto anticuado, similares a los que adelantaban o retrocedían cintas de música de viejos aparatos reproductores. Mariana aprieta *play* y se dispone a escuchar.

> *Loading*

> *Ygdrasil loaded*

>> Ygdrasil es el árbol del espanto (Baradit, 2019: 205-206).

Como se percibe en esta larga cita, el trabajo de Mariana, que corresponde a la peripecia principal de la novela, consiste en ir descubriendo paso a paso y también en ir leyendo diversos archivos desplegados en sistemas informáticos, archivos que dan cuenta de proyectos de dominación infames y destructores. La exploración de los archivos imbricados con las tecnologías de manejo de datos es, en este sentido, el motivo central de la historia, la peripecia que posibilita el desarrollo de la narración.

Podemos entender entonces que en *Ygdrasil* se cuenta cómo, en un futuro en que rige un sistema de neoliberalismo en extremo violento y depredador, el archivo informático se configura como un dispositivo esencial y letal, ya que permite desarrollar y exponer nuevos descubrimientos crueles y malignos, que esclavizan y destruyen a los seres humanos. Si uno se preguntara el porqué de esta centralidad quizás la respuesta sería: hay un exceso de información en el texto<sup>7</sup> y en el mundo, un exceso que es hecho posible por la antigua tecnología del archivo potenciada hasta la exasperación y la irracionalidad por los nuevos desarrollos de la informática, que permiten conservar datos y mezclarlos a niveles casi infinitos. Esta tecnociencia descontrolada permite el desarrollo de proyectos satánicos: “El Ygdrasil es una estructura desaforada y monstruosa” (Baradit, 2019: 211), “es una colmena fabricada por abejas esquizofrénicas. Es un constructo abominable que ofende la vista de Dios” (Baradit, 2019: 202), “[e]l árbol es en sí luciferino” (Baradit, 2019: 215).

En suma, la tecnología, con el archivo como herramienta principal, es el modo de dominación sangriento empleado por el sistema neoliberal que la novela de Baradit vislumbra para un futuro quizás no tan lejano, en que las consideraciones humanizantes

<sup>7</sup> En Areco (2015) analicé esta característica de la novela a partir de lo que llamé, siguiendo a Barthes, su carácter nuclear.

han sido desplazadas por intereses económicos que trascienden lo humano, se alejan de la creación divina y se vinculan con lo demoníaco.

### 3.2. El archivo como *commodity* en *Las constelaciones oscuras* (2015), de Pola Oloixarac

En la segunda novela de la escritora argentina Pola Oloixarac, publicada en 2015, el mundo representado es muy similar al del presente, es decir, en él el neoliberalismo se encuentra en pleno apogeo, quizás incluso un poco más cerca de lo que sería su utopía de haber concluido el “diseño teórico para la reorganización del capitalismo internacional”, logrando “reestablecer las condiciones para la acumulación de capital y restaurar el poder de las elites económicas” (Harvey 2007: 24). La ciencia y la tecnología están por completo al servicio de la ganancia y de la producción de dinero y hay una industria cultural poderosa que utiliza los talentos de los *genios* informáticos con fines de entretenimiento.

En la obra se relatan dos historias principales: la primera es la de una expedición de científicos que a fines de 1882 desembarcan en el cráter de Famara en Canarias, donde descubren una planta exótica de propiedades alucinógenas llamada *crissia pallida*, cuyas emanaciones los llevan a sumergirse en una orgía que dura varios días; y una segunda en la que se relata la formación de un joven con talentos informáticos superiores, Cassio Liberman B. da Silva, que lo llevan primero al hackeo de bancos y del Pentágono, para terminar con su incorporación a un proyecto que busca la digitalización del ADN de millones de seres humanos, el proyecto Estromatoliton. En todas estas etapas Cassio trabaja al servicio del poder económico neoliberal, legal o ilegal. Así, después de sus escaramuzas con los bancos, el joven presta sus servicios a un grupo de narcotraficantes y luego ingresa al *start up* ship.e.bo, cuyo único producto es el juego del mismo nombre, inspirado en “los juegos de lanzamiento de enanos —notablemente en el medievo de Francia, Estados Unidos, Canadá e Inglaterra—” (Oloixarac, 2015: 109), solo que en este caso los lanzados son indígenas latinoamericanos. En el colmo de la sátira, la idea *genial* que está detrás del emprendimiento es que, además de “revender [la información de los usuarios] a los ávidos directores de marketing de empresas”, los “shipibos arrojados se convertían en donaciones a las comunidades de shipibos” (Oloixarac, 2015: 109).

El proyecto Estromatoliton, después de años de investigaciones logra su objetivo, lo que le permite “cruzar las informaciones genéticas con las trayectorias personales” (Oloixarac, 2015: 236). Cuando esto se consigue, Max Lambard, el líder, vende la compañía a “un *holding* chino de *big data*” (Oloixarac, 2015: 227), sin saber que Cassio lo ha traicionado creando un virus que abre el acceso a los datos del proyecto. No obstante, en las últimas líneas de la novela, la gatopardesca descripción de los resultados de esta transgresión no deja duda sobre su carácter intrasistémico:

La estrategia de diseminación de las capacidades de Estromatoliton era tan perfecta que sólo atinaba a reducir momentáneamente el valor de la información que podía generar, relativizándola, comoditizándola, ya virada a variable económica. Comandados por algoritmos de compra y venta de acciones de alta frecuencia, los mercados tardaron unos pocos minutos en hacer el ajuste adecuado. La caída de la bolsa fue espeluznante, pero duró solo una fracción de milisegundo. En esta fracción de tiempo, una suma considerable de dinero cambió de manos para que todo siguiera exactamente igual (Oloixarac, 2015: 237).

De este modo, en *Las constelaciones oscuras* los grandes *genios* de la informática son marionetas al servicio del mercado, cuya ideología puede entenderse a la luz del libertarismo, el que, según Eric Sadin, surge de la mezcla del neoliberalismo, al que él llama liberalismo económico radical, con una suerte de anarquismo, que busca combatir al Estado y a cualquier otra institución intermediaria:

Hay una pasión común que acerca el liberalismo económico radical a un cierto espíritu libertario: ambos detestan toda instancia intermediaria, de cualquier naturaleza que sea. Estas instancias intermediarias tienen el rostro del Estado, de las instituciones, de las leyes que imponen un orden obligado de las cosas y restringen los márgenes de acción de las personas. Para el liberalismo económico radical, estas instancias intermediarias solo buscan contener abusivamente la fuerza de iniciativa, elevar los impuestos, redistribuir las riquezas en beneficio del avance, que se juzga inútil e ineficaz, de los asuntos comunes. Para el espíritu libertario, el orden de las cosas, la política oficial no emana [...] de la voluntad del pueblo, sino que procede de estructuras jerárquicas que asientan normas y permiten perpetuar los privilegios, impidiendo *in fine* una expresión libre y plena de los individuos. punto sobre la base de esta animosidad compartida se produjo una síntesis ideológica muy singular que lleva el nombre de libertarismo (Sadin, 2020: 191).

En esta línea, en el *Manifiesto criptoanarquista*, de Timothy C. May, se propugna una criptoanarquía que “permitiría hacer circular libremente secretos nacionales y vender materiales ilícitos o robados” (citado en Sadin, 2020: 195). Para los científicos de Oloixarac —como para los operadores de Silicon Valley y los cyberpunks— la solución es evadirse del Estado, pero su gestión privatizada de la ciencia, lejos de emanciparla, solo alimenta el capitalismo neoliberal financiero<sup>8</sup>.

En *Las constelaciones oscuras* el archivo, en este caso el archivo de ADN, es el eje central de la trama, en tanto es la base del proyecto Estromatoliton que se convierte en un *commodity* más del mercado. A ello hay que agregar que la novela es propiamente una “ficción de archivo”, en la medida en que incluye una serie de imágenes que, en una

<sup>8</sup> Como se afirma en el “Manifiesto para una política aceleracionista”: el capitalismo reprime “las fuerzas productivas de la tecnología” o las dirige a fines limitados, de modo que “en lugar de un mundo de viajes espaciales, de conmoción futurista y potencial tecnológico revolucionario, vivimos en una época en la que lo único que se desarrolla es un conjunto de aparatos [*gadgetry*] dirigidos al consumo ligeramente mejorados. Incesantes repeticiones del mismo producto de base sostienen la demanda marginal de consumo a expensas de la aceleración humana” (William y Srnicek, 2019: 40).

primera mirada, generan un *efecto de realidad*<sup>9</sup>. Entre ellas, se encuentra el retrato de un joven visto de perfil (Oloixarac, 2015: 11) que el lector supone que se trata del dibujante y botánico Niklas Bruun, integrante de la expedición de científicos. El dibujo está dispuesto en una página en la que se lo describe del siguiente modo: “tenía el tipo europeo tenebroso, que no pasa desapercibido en la zona femenina” (Oloixarac, 2015: 22). Sin embargo, no se trata del botánico, sino de Lord Byron, pintado por Henry Meyer en 1816. Más adelante vemos una fotografía del equipo del Proyecto Estromatoliton (Oloixarac, 2015: 12) en la que aparece una mesa de operaciones sobre la cual hay un computador, rodeada por ocho personas con gorras quirúrgicas. La imagen, a pesar de parecer real, tampoco cumple lo que promete, tanto por su falta general de nitidez como porque a Cassio se lo distingue mal y porque al creador del proyecto, Max Lambard, solo le vemos las manos. Cito la ékfrasis que aparece en la novela:

La fotografía es la única que se conserva del equipo de investigación que formaron Max Lambard y Cassio Liberman B. da Silva en los albores del Proyecto, cuando comenzaron a trabajar en Estromatoliton. Fue tomada aproximadamente en 2016, cuando las primeras síntesis fueron determinadas. La imagen misma es un prototipo temprano de lo que vendría a ser un cadáver en la mesa de disección. Cassio, con anteojos, está sentado la mano ligeramente elevada, como quien toma la palabra en una pintura medieval, el cartel en la pared señala el “sector 4” que tomaría fama posterior. Las manos de Max Lambard sostienen dos cables de uno de los primeros prototipos. No se conservan registros del rostro de Max en vida (Oloixarac, 2015: 26).

Estas imágenes no ilustran lo que parecen ilustrar y a veces ni siquiera son lo que parecen ser. De este modo, la inclusión del archivo en *Las constelaciones oscuras* expresa en realidad su falta de realidad, más allá del efecto que produce. Los dibujos y la fotografía que se insertan en el texto son falsos destellos de lo real, burlas de su potencialidad, carnavalizaciones. De este modo, y al igual que en *Ygdrasil*, en la novela de Oloixarac el almacenamiento que hace posible la tecnología del archivo no está sino al servicio del capital, compulsivo y tanático, y su único destino es cumplir sus objetivos de acumulación y control.

### 3.3. El archivo como registro de la masacre en *Sinfin* (2020), de Martín Caparrós

En la última novela de Martín Caparrós, publicada en 2020, se narra una historia que acontece entre los años cuarenta y setenta de este siglo, en la que el neoliberalismo ha cumplido el objetivo de restituir el poder económico de las elites: “Las cifras ya habían llegado a los valores actuales: el famoso 1 por ciento apiñaba alrededor del 90 por ciento de la riqueza del mundo” (Caparrós, 2020: 157-158). El sistema está tan avanzado que la mayoría de los gobiernos, salvo el chino, que ha consolidado su hegemonía global, han perdido el poder e incluso muchos países han desaparecido. En este marco cuatro grandes

<sup>9</sup> En el fondo, es más bien una parodia de las ficciones de archivo, pero este planteamiento excede los objetivos de este artículo.

compañías —llamadas las Hermanas Corporales— dos chinas, una brasileña y una india, controlan el negocio del alargamiento de la vida, ya sea a través de la producción de partes o de las terapias celulares antienvejecimiento, con el único norte de multiplicar sus ganancias:

Llegó un momento en que la posición de las Hermanas en el mercado global se hizo tan dominante que su producción ya no les interesaba por sí misma. Se volvió un modo de acumular dinero para obtener más altos fines. Su materia prima baratísima y sus costos de investigación amortizados les permitieron grandes beneficios que les permitieran, a su vez, comprar políticos y periodistas y medios y oenegés y voluntades por millones. So pretexto de ayudar a la prensa libre y colaborar con los desposeídos, se fueron quedando con la menguante opinión pública y con la más menguante aún capacidad de los estados para rescatar a los más pobres. Elegían a quienes les convenía convencer a quienes curar o alimentar. No tenían ninguna obligación, solo tenían planes, intereses (Caparrós, 2020: 39).

Uno de los problemas principales que aborda la novela es la contradicción entre la memoria y la historia. Así la trama se centra en la investigación que realiza la periodista Lin Antúnez acerca de la “técnica confusa que [...] inventó un oscuro médico patagón” (Caparrós, 2020: 94), 天, que promete el fin de la muerte. Para ello confronta la “MásBellaHistoria”, también conocida como la MásBella o la MBH, en la que se narra de un modo mítico el desarrollo del proyecto, con los archivos y las entrevistas que va efectuando. La protagonista inicia su pesquisa tras una visita a la isla Darwin, en la Patagonia, donde descubre que los experimentos llevados a cabo supusieron la muerte de cientos de personas —708 en esta etapa—, información que es deliberadamente ocultada por la MBH. El proyecto 天 —representado por el ideograma chino que significa *paraíso*—, consiste en la transferencia de la consciencia cerebral a un sistema informático mediante un procedimiento que recuerda los modos de operar de una roticería: “La transferencia en sí no era difícil, funcionaba: bastaba con fraccionar los cerebros en finísimas lonchas, escanearlas y transferir esa info a quantis poderosas” (Caparrós, 2020: 56). No obstante, al poco tiempo se produce una “degradación casi inmediata”, seguida de un “apagón neuronal en un máximo de 48 horas” (Caparrós, 2020: 70). Luego de su viaje, la periodista entrevista a Ily Badul, uno de los dos científicos *héroes* de la MBH, quien le cuenta de la masacre que significó el inicio del proyecto y además le entrega el archivo —el primero de varios que aparecen en la novela— con las observaciones registradas durante las pruebas. En él leemos, entre otros registros:

Coliqueo, Ramón, 34 años, casado, 2 hijos, desocupado. Entra confiado —“por lo que dicen en el pueblo”— y contento con el dinero cobrado. Se asusta cuando ve las máquinas. Cuando se le ofrece explicarle el experimento, declina —“ahora prefiero no saber”. Transferencia: perfecta, se desecha el cuerpo [...]. En la hora exacta empieza a tararear obsesivo una canción. La sigue tarareando durante tres horas, al principio a los gritos después cada vez más bajo. Se apaga en la hora 10 (Caparrós, 2020: 71).

La solución para evitar que el cerebro *se apague* es imaginada años después por una mujer india, Samar —que liderará el desarrollo de 天 y será la primera en explotarlo económicamente— a quien se le ocurre que es necesario crear una *casita* en la que el usuario se sienta protegido: “en lugar de transferir el cerebro a una máquina aséptica, vacía, incorporarlo a un entorno de truVís donde ese cerebro se mantendría contento: la casita” (Caparrós, 2020: 139). Los truVís, especies de pantallas perfeccionadas, incorporan “sabores, olores, tactos que no tenían nada que envidiar a las sensaciones corporales originales”, lo que “hizo cada vez más difícil [...] diferenciar un escenario virtual de uno real (Caparrós, 2020: 113-114). A los pocos años, el gobierno chino se apropia de la tecnología y la promueve a través de la campaña “天 para Todos”, que primero abarca a los ciudadanos del imperio y luego a los de los países bajo su hegemonía. El Partido Comunista acelera la transferencia, de modo que, ya en sus inicios, *se vuelven inmortales* a alrededor de 63 millones de personas por año.

La transformación tecnológica comienza a revelarse como una forma de genocidio. A lo largo de su investigación, Lin Antúnez descubre que la MásBellaHistoria es, en realidad, un intento por ocultar las muertes de los sujetos experimentales. Tras reunirse con miembros de la resistencia, incluso llega a cuestionar la naturaleza y los objetivos del proyecto en su totalidad (Caparrós, 2020: 462). No obstante, su visión es ambivalente: “es un hecho que millones se matan para entregar su mente a una máquina porque los han convencido de que serán felices”, pero también lo es “que no podemos asegurar nada de lo que pasa una vez que cada cual muere” (Caparrós, 2020: 477). Frente a esta incertidumbre, Lin decide escribir un libro como, “una forma de no callar ni hablar”, consciente de que “la función principal de la escritura era enterrar. Escribimos para guardar secretos” (Caparrós, 2020: 479).

Al final del libro, un código QR conduce al lector a un enlace en el que un investigador de Internet va incluyendo anotaciones a partir del libro escrito por Lin. En la última de estas notas, la número cien, se lee: “Y ahora, para remate, toda esta digresión sobre conspiraciones infantiles. No quería decirlo así, pero ¿quién carajo se cree esa mujer que somos?” (Caparrós, 2020: 30). De este modo, aunque en *Sinfin* el archivo tiene la función de documentar la masacre y el genocidio, dicha función no logra trascender, y el horror permanece oculto y desconocido.

### 3.4. El archivo como reconstrucción y memoria en *Entremuros* (2019), de Sergio Missana

La historia distópica publicada por Sergio Missana se divide en seis partes, cada una de ellas titulada con el nombre de un personaje cuya experiencia y perspectiva reproduce: Boro, Cal, Tania, Anderson, Sara —en el caso de Boro se trata de dos segmentos—. En el cronotopo de *Entremuros* el neoliberalismo ha avanzado de manera tal que su cara *gore*, usando la expresión de Sayak Valencia, es la dominante, es decir se trata de un mundo caracterizado por “el derramamiento de sangre explícito e injustificado [...] el



crimen organizado, la división binaria del género y los usos predatorios de los cuerpos, todo esto por medio de la violencia más explícita como herramienta de necroempoderamiento” (Valencia, 2010: 15).

Y, si bien explica Valencia, en el presente las prácticas criminales representan al menos un 15% del comercio mundial, de ahí que solo sean el lado oscuro del capitalismo, la violencia y el crimen son la norma en la novela de Missana; de ahí que el gore aparezca casi como la única cara real. Así en la novela son los endriagos, es decir, los sujetos subalternos que usan “la violencia como herramienta de empoderamiento y de adquisición de capital” (Valencia, 2010: 90), al decir de Valencia, quienes controlan la ciudad ubicada en el Distrito central, divididos en dos grandes clanes en guerra permanente, los Erres y los Nanos. Además de los grupos tribales, existe una Administración que intenta gestionar los aspectos que quedan fuera del control de los clanes, como la salud pública y, durante un tiempo, el sistema penitenciario. A este panorama se añade la presencia de *un gobierno en las sombras*, que contrata a Anderson, un personaje *diseñado*<sup>10</sup> para recopilar y entregar la información. La trama se desarrolla inicialmente en una ciudad contaminada, caótica y corrupta, para luego trasladarse a un espacio alternativo: los campamentos. En estos campamentos ha surgido una comunidad de inspiración utópica, liderada por mujeres, que tiene como objetivo reducir la violencia y promover una mayor justicia. No obstante, comienzan a aparecer signos de descomposición en el sistema: “Estamos experimentando las etapas iniciales de lo que sea que afecta a la ciudad, pero mucho más rápido” (Missana, 2019: 142).

Además de estos espacios, la novela introduce indirectamente las operaciones de las compañías mineras, que no figuran como escenarios directos, pero resultan cruciales, ya que parecen ser responsables del desastre ambiental. Por último, se presenta un *exterior idílico*, visionado por Sara en la última parte del texto, que aparece como el responsable final del extractivismo y en el cual también comienzan a manifestarse los signos de destrucción.

En resumen, la trama comienza con el descubrimiento del cuerpo de una joven asesinada, Marlene Díaz, lo que da lugar a una investigación policial dirigida por el corrupto Marinetti, en la que participa el protagonista, Boro. Pronto se identifica a un presunto culpable: Cal, un exdrogadicto —referido como *zombie*— que, bajo los efectos de las drogas, habría matado a la joven sin motivo aparente. Sin embargo, se revela que la policía ha pagado a Cal para que se inculpe y sea encarcelado en la inexpugnable prisión La Catalina. El objetivo de esta maniobra es que Cal obtenga la información sobre un

<sup>10</sup> Se trata de personas que llegan a la ciudad usualmente en su juventud desde los territorios exteriores y que no tienen ningún recuerdo de su vida anterior: “Los voluntarios corresponden a tres categorías: aquellos que laboran en las operaciones mineras [...] los funcionarios de la burocracia y los voluntarios. Algunos no terminan de calzar en esta clasificación, aquellos que vagan en solitario entre las ruinas o aprenden oficios, montan pequeños negocios o se unen a los clanes o engrosan la cuenta de las bajas de guerra. Hay dos hechos incontrarrestables: no saben por qué están aquí, sus memorias han sido borradas; nunca podrán regresar a su lugar de origen. Los encuentran desnudos, inconscientes, despiertan desorientados gritando como si sus pulmones respiraran por primera vez” (Missana, 2019: 159).

misterioso *archivo* y sobre Isidro Rodríguez, un respetado exjuez que había escapado de la prisión y que podría haber tenido acceso a dicho archivo.

Tras un motín en la prisión, Cal logra escapar a los campamentos, enfrentando una travesía difícil en la que coincide con Tania, una joven del clan de los nanos, quien también huye tras ser destinada por los líderes del clan a la esclavitud sexual. Paralelamente, Boro ha escapado de la ciudad y ahora actúa como jefe de policía en los campamentos. Finalmente, se descubre que todos los eventos, desde la muerte de Marlene hasta el motín de la cárcel, han sido instigados por el deseo de Anderson de desentrañar los secretos del archivo, en un intento por recuperar los recuerdos de su propio pasado, del cual, al haber sido *diseñado*, carece.

Se trata de un mundo crepuscular y violento, donde todo ha sido destruido o está en proceso de desintegración. La atmósfera apocalíptica que impregna el relato justificaría un título como *Entre ruinas*. En este contexto, Boro, el protagonista, describe al inicio de la novela una travesía policial en los siguientes términos:

Reinoso maneja despacio por calles angostas, zigzagueando, con cautela en el asfalto desmoronado, por el borde de baches que se desploman cual acantilados, exponiendo tuberías de plástico, grutas, pozo de concreto como los silos, esqueletos de camionetas o buses semienterrados [...]. Progresamos en medio de montículos de escombros, tierra endurecida y basura, planchas hinchadas de yeso, neumáticos de viejas barricadas pisando juguetes amputados, teclados, monitores vacíos [...]. En esta área la mayoría de los edificios ha colapsados, siendo sustituidos por una marea de cabañas hechizas, multicolores. Aquí y allá algunas ruinas resisten en pie, los muros interiores exhibiendo cicatrices: líneas y ángulos rectos, donde las cañerías han sido arrancadas (Missana, 2019: 17).

En este mundo destruido el archivo tiene una dimensión fantástica y utópica, en tanto es un “depósito de memoria”, que permite que “[q]uienes entran en contacto con él acceden a recuerdos, recuerdos de otros, quizás de todos los otros, los vivos y los muertos”, de manera que “conforma un mapa multidimensional de la ciudad y de la historia de la ciudad, quizás sobrepasando sus límites” (Missana, 2019: 196). Son varias las historias que se cuentan sobre esta posibilidad reparadora del archivo, entre ellas la de una mujer que, “al remontar la pendiente de una calle, vio sus ruinas milagrosamente restauradas, los ladrillos que volaban para apilarse en hileras, las escamas y el polvo comprimiéndose para formar un estuco liso, pintura que se des-descascaraba, vigas que se reconfiguraban a golpes de hacha, atrayendo enjambres de astillas [...]” (Missana, 2019: 96). Así, el archivo, que se presenta en *Entremuros* como una suerte de *aleph*<sup>11</sup>—un *aleph* que opera en el tiempo—, emerge como la única posibilidad de recuperar, al menos en el ámbito de la memoria, aquello que se ha perdido en un mundo en constante degradación y encaminado hacia su fin. Sin embargo, este archivo carece del poder de

<sup>11</sup> La idea del archivo como *aleph* ha sido planteada por Fernando Moreno (2022), en cuyo trabajo también se menciona el carácter distópico de la novela de Missana.

alterar el destino de violencia y degradación al que parece estar inexorablemente condenado ese futuro *gore*.

#### 4. CONCLUSIONES

El neoliberalismo aparece como el imaginario omnipresente en las cuatro novelas analizadas en este ensayo, manifestándose en distintos grados de consolidación y acompañando de niveles creciente de violencia. Así en *Las constelaciones oscuras* se configura de una manera muy similar a la actual, es decir, todos los aspectos de la vida social, incluidos los avances científicos, dependen de la iniciativa privada, y, si bien algunos personajes intentan rebelarse, terminan siendo cooptados. En este relato hay una suerte de disfrute anarquista en la violación de las normativas de intercambio de datos, propio del anarcocapitalismo descrito por Sadin (2020), que nos recuerda la visión *libertaria* de la versión actual del neoliberalismo en Argentina proclamada por Milei. En *Sinfin* las corporaciones han desarrollado una tecnología que ofrece el fin de la muerte. Sin embargo, este desarrollo oculta un trasfondo de masacre y genocidio al servicio de los poderes establecidos. Se configura así una especie de utopía maltusiana que pasa desapercibida debido a la sobreabundancia de contenidos transmitidos por la red, a la ocultación sistemática de la realidad, a la ignorancia generalizada y a la espectacularización melodramática de lo que se denomina la “MásBellaHistoria”, así como a la influencia de la publicidad. En *Ygdrasil*, de manera más extrema, las empresas globales se han convertido en naciones y pueden esclavizar a sus trabajadores, quienes deben poner su vida al servicio de los proyectos informáticos. Los cuerpos y las almas de los personajes son únicamente piezas para construir, gracias a la tecnociencia descontrolada, un proyecto luciferino, en el que solo importan el poder y las ganancias, sin considerar que esto se logre a través de la desarticulación y el intercambio de cuerpos y de espíritus, en un contexto de *capitalismo gore*. Por último, en *Entremuros* también se ha llegado a la degradación mayor propia del sistema económico descrito por Sayak Valencia (2010), donde son los *sujetos endriagos* quienes gobiernan las ciudades a través de la violencia y donde las posibilidades de vida distintas, fuera del sistema de explotación, son descritas como utópicas y en proceso de degradación.

El archivo, que se erige como una tecnología fundamental en las novelas analizadas, es utilizado en ocasiones en el plano de la enunciación y otras en el del enunciado. En la obra de Oloixarac, el archivo se presenta como un recurso que, aunque es tematizado y burlado, no provoca ningún cambio en el sistema neoliberal. De manera similar, en la narrativa de Baradit, el archivo facilita la acumulación de información, que a su vez origina proyectos de registro genético y luciferino, ambos al servicio de intereses que trascienden lo humano. Por otro lado, en la novela de Caparrós, el archivo adopta inicialmente un carácter antisistémico, ya que permite documentar y dar cuenta del exterminio. Sin embargo, la historia que expone esta versión alternativa a la narrativa oficial no logra trascender más allá de la narradora, quedando atrapada en el vasto mar de

información y la confusión inherente a la red. Esto implica que, aunque en este contexto el archivo podría ser una tecnología emancipadora, el entorno mediático obstaculiza su potencial. Finalmente, en la obra de Missana, a diferencia de las anteriores, se vislumbra una posibilidad fantástica de recuperación de la memoria y reconstrucción del pasado previo a la devastación a través del archivo. Sin embargo, su indefinición, que en cierto modo lo aproxima a lo sublime, sugiere que en la práctica no representa una alternativa viable para un cambio real.

De este modo, el agenciamiento entre el sistema económico neoliberal y la tecnología del archivo, tal como se representa en estas novelas, constituye un aparato de que “actúa por captura mágica inmediata, ‘capta’ y ‘liga’, impidiendo cualquier combate” (Deleuze y Guattari, 2002: 36). Así, incluso cuando parecen abrirse líneas de fuga, todo termina convirtiéndose en un laberinto sin salida. Lo anterior se manifiesta en las narraciones de Caparrós y Missana, donde el archivo se presenta como una oportunidad emancipadora, aunque, si en el fondo pareciera que se dan esperanzas, es solo para poder mejor descartarlas y de manera más definitiva.

Esta percepción sobre la tecnología del archivo es coincidente con el imaginario antitecnológico, y a veces incluso fóbico, que caracteriza a la gran mayoría de las novelas de ciencia ficción latinoamericanas contemporáneas. En estas obras, los nuevos artefactos tienen a introducir confusión en el paisaje humano, que se difumina y pierde sus contornos, lo que resulta en la absolutización y la eternización del poder. Este proceso conlleva una dominación cada vez más y más violenta, que puede desembocar en la esclavitud y, en los casos más extremos, en el genocidio<sup>12</sup>.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y FILMOGRÁFICAS

- AGAMBEN, G. (2002). *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia: Pre-Textos.
- ALTHUSSER, L. (2005). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- ARECO, M. (2015). “Ygdrasil: sólo para cyborgs”. En *Cartografía de la novela chilena reciente. Realismos, experimentalismos, hibridaciones y subgéneros*, M. Areco y colaboradores, 243-252. Santiago de Chile: Ceibo Ediciones.
- \_\_\_\_\_. (2020). “Violencia, subjetividad y tecnofobia en *Kentukis* de Samanta Schweblin”. *Orillas. Revista D’Ispanística* 9, 235-242. Disponible en línea: <https://www.orillas.net/orillas/index.php/orillas/article/view/64> [02/10/2024].

<sup>12</sup> La perspectiva negativa frente a la tecnología se repite en gran parte del corpus de ciencia ficción latinoamericano reciente. En esta línea De Rosso plantea que “la enunciación de la ciencia ficción latinoamericana parece sugerir un escepticismo radical en la relación entre ciencia y mundo” (De Rosso y Kurlat Ares, 2021: 28), tal y como se puede ver en la novela *Kentukis* de Samanta Schweblin (véase Areco, 2020).

- 
- \_\_\_\_ (2023a). "Imaginaries of Technology and Subjectivity: Representations of AI in Contemporary Chilean Science Fiction". En *Imagining AI. How the World Sees Intelligent Machines*, S. Cave y K. Dihal (eds.), 192-209. Oxford: Oxford University Press.
- \_\_\_\_ (2023b). "El clan Braniff, una ficción de archivo de la dictadura: aura, estampilla y mancha". En *Taller de Letras. Revista de la Facultad de Letras de la Universidad Católica de Chile* 73, 12-26. Disponible en línea: <https://doi.org/10.7764/Tl.73.12-26> [02/10/2024].
- \_\_\_\_ (2024). "Ficción de archivo: viaje, enigma, memoria e historia". En *Ficción - No ficción en América Latina*, M. Areco, F. Moreno y C. Quintana (eds.), 111-119. Paris: Éditions des Archives Contemporaines. Disponible en línea: <https://doi.org/10.17184/eac.8252> [02/10/2024].
- ARECO, M Y MORENO, F., eds. (2020). [Dossier] "Imaginarios sociales en la ciencia ficción latinoamericana reciente: espacio, sujeto-cuerpo y tecnología I". *Mitologías Hoy* 22. Disponible en línea: <https://revistes.uab.cat/mitologias/issue/view/v22> [02/10/2024].
- \_\_\_\_ (2022). [Dossier] "Imaginarios sociales en la ciencia ficción latinoamericana reciente: espacio, sujeto-cuerpo y tecnología II". *Mitologías Hoy* 27. Disponible en línea: <https://revistes.uab.cat/mitologias/issue/view/v27> [02/10/2024].
- BARADIT, J. (2019). *Ygdrasil*. Santiago de Chile: Plaza & Janés.
- BARTHES, R. (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.
- BAZTERRICA, A. (2017). *Cadáver exquisito*. Buenos Aires: Alfaguara.
- BORGES, J. L. (1996). "Crónicas marcianas". En *Obras Completas IV*, J. L. Borges, 28-30. Barcelona: Emecé.
- CAPARRÓS, M. (2020). *Sinfin*. Barcelona: Random House.
- CASTAGNET, M. (2012). *Los cuerpos del verano*. Buenos Aires: Factotum.
- CASTORIADIS, C. (1975). *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets.
- CELEDÓN, M. (2019). *El clan Braniff*. Santiago: Hueders.
- COSTAMAGNA, A. (2018). *El sistema del tacto*. Barcelona: Anagrama.
- DELEUZE, G. Y GUATTARI, F. (2002). *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos.
- DERRIDA, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trota.
- DÍAZ SILVA, R. (2022). *Walter Benjamin. La herida de la libertad se abre hacia adentro*. Santiago de Chile: Ediciones El Mercurio.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2007). "El archivo arde". En *Las lenguas del archivo. Filologías para el siglo XXI*, G. Goldchluk y J. Ennis (coords.), 15-38. La Plata: Universidad Nacional de la Plata. Disponible en línea: <http://filologiaunlp.wordpress.com/bibliografia/2012> [18/09/2024].
- \_\_\_\_ (2014). "Cuando las imágenes tocan lo real". En *La emoción no dice "yo"* [tres seminario a cargo del autor como parte del Programa de Estudios Independientes],
-

- s. p. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 20-22 de octubre]. Disponible en línea: <https://www.macba.cat/es/actividades/la-emocion-no-dice-yo/> [18/09/2024].
- FARGE, A. (1991). *La atracción del archivo*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim.
- FERNÁNDEZ, N. (2015). *Chilean Electric*. Santiago: Alquimia.
- FISHER, M. (2020). “Sobre el significado de las ciencia-ficciones económicas”. [Blog de la editorial] *Caja negra*, 6 de abril, s. p. Disponible en línea: <https://cajanegraeditora.com.ar/tag/mark-fisher/page/4/> [28/09/2024].
- FOUCAULT, M. (2009). *La arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI.
- FUENTES, C. Y VALDEAVELLANO, R., dirs. (2015). *Chicago Boys. La historia no contada de los creadores del modelo neoliberal* [película documental]. La Ventana Cine.
- GÁRATE CHATEAU, M. (2012) *La revolución capitalista de Chile. Desde la tradición del liberalismo decimonónico (1810-1970) a la búsqueda de una utopía neoconservadora (1973-2003)*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- GHIGLIOTTO, G. (2019). *El museo de la bruma*. Santiago: Laurel.
- HARVEY, D. (2007). *Breve historia del neoliberalismo*. Madrid: Akal.
- HIRSCH, M. (2015). *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid: Carpe Noctem.
- JAMESON, F. (1991). *Teoría de la posmodernidad. La lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- \_\_\_\_\_. (2003). “La ciudad futura”. *New Left Review* 21 [ejemplar dedicado a: *Capitalismo, fordismo y posfordismo*], 91-106. Disponible en línea: <https://newleftreview.es/issues/21/articles/fredric-jameson-la-ciudad-futura.pdf> [02/10/2024].
- \_\_\_\_\_. (2009). *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid: Akal.
- KURLAT ARES, S. Y DE ROSSO, E., eds. (2021). *La ciencia ficción en América Latina: Crítica. Teoría. Historia*. Nueva York et al.: Peter Lang.
- LAPLANCHE, J. y PONTALIS, J. B. (1994). *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona: Labor.
- LÓPEZ-PELLISA, T. Y KURLAT ARES, S. G., eds. (2020). *Historia de la ciencia ficción latinoamericana I. Desde los orígenes hasta la modernidad*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- \_\_\_\_\_. (2021). *Historia de la ciencia ficción latinoamericana II. Desde la modernidad hasta la postmodernidad*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- LUDMER, J. (2010). *Aquí América Latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- MARTÍN, I. (2017). “Los 8 millonarios que tienen más dinero que la mitad de la población del mundo”. *Clarín*, 16 de enero. Disponible en línea: <https://www.clarin.com/mundo/millonarios-dinero-mitad-poblacion->

- [mundo\\_0\\_rk5-VL5Il.html?srsltid=AfmBOoqcfk-FEgA0OFpP4TrjBP8rQAYFOEJMKgLYwe-cs\\_TTxIIYVO2](#) [19/09/2024].
- MISSANA, S. (2019). *Entremuros*. Santiago: Hueders.
- MORENO, F. (2022). “Distopía y archivo en *Entremuros* de Sergio Missana”. En *Narrativa chilena actual. Dictadura, neoliberalismo, subjetividad y textualidad*, M. Areco, F. Moreno y C. Quintana (eds.), 177-183. Paris: Éditions des Archives Contemporaines.
- OLOIXARAC, P. (2015). *Las constelaciones oscuras*. Buenos Aires: Random House.
- QUERCIA, B. (2021). *Electrocante*. Santiago: Suma de Letras.
- RIMSKY, C. (2001). *Poste restante*. Santiago: Sudamericana.
- SADIN, E. (2020). *La inteligencia artificial o el desafío del siglo. Anatomía de un antihumanismo radical*. Buenos Aires: Caja Negra.
- SEBALD, W. (2001). *Austerlitz*. Barcelona: Anagrama.
- SUTHERLAND, J. P. (2019). *Papelucho gay en dictadura*. Santiago: Alquimia.
- SUVIN, D. (1979). *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*. México: Fondo de Cultura Económica.
- TORO, P. (2022). *Safari*. Santiago: Montacerdos.
- TOKARCZUK, O. (2019). *Los errantes*. Barcelona: Anagrama.
- TRÍAS, F. (2020). *Mugre rosa*. Montevideo: Random House.
- VALENCIA, S. (2010). *Capitalismo gore*. Barcelona: Melusina.
- WILLIAMS, A. y SRNICEK, N. (2017). “Manifiesto por una política aceleracionista”. En *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*, A. Avanessian y M. Reis (comps.), 33-48. Buenos Aires: Caja negra.



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

Fecha de recepción: 22/03/2024

Fecha de aceptación: 10/10/2024





**DOS DISTOPIÁS EN EL TEATRO DE JUAN MAYORGA.  
ZOMBIFICACIÓN, APOCALIPSIS Y CLONACIÓN  
EN *ANGELUS NOVUS* (2017) Y *EL GOLEM* (2022)<sup>1</sup>**

**TWO DYSTOPIAS IN JUAN MAYORGA'S THEATRE:  
ZOMBIFICATION, APOCALYPSE AND CLONING  
IN *ANGELUS NOVUS* (2017) AND *EL GOLEM* (2022)**

**Elena CANO SÁNCHEZ**  
Universidad Carlos III de Madrid  
elena.cano@uc3m.es

**Resumen:** En la segunda mitad del siglo XX ha habido un florecimiento del género de la ciencia ficción en España por las posibilidades que ofrece para el tratamiento político de la historia y de las tensiones entre pasado y presente. Juan Mayorga, cuya preocupación por la dicotomía memoria-progreso es una constante en su obra filosófica y teatral, construye en *Angelus Novus* (2017) y *El Golem* (2022): dos distopías político-capitalistas en las que la humanidad se encuentra sumida en la desesperación tras el colapso del sistema sanitario. La llegada de un ser no-humano que transmite una epidemia que zombifica a los habitantes, y la resurrección por medio de la clonación de un líder político, pondrán en jaque a la clase política que deberá enfrentarse al apocalipsis provocado por la ciudadanía.

**Palabras clave:** Juan Mayorga. Ciencia ficción. Distopía político-capitalista. Memoria. Teatro.

**Abstract:** In the second half of the 20<sup>th</sup> Century there has been a flourishing of the science fiction genre in Spain due to the possibilities it offers for the political treatment of history and the tensions between past and present. Juan Mayorga, whose concern for the dichotomy between memory and progress is a constant in his philosophical and theatrical work, constructs in *Angelus Novus* (2017) and *El Golem* (2022) two political-capitalist dystopias in which humanity is plunged into despair after the collapse of the health system. The arrival of a non-human being who transmits an epidemic that zombifies the inhabitants, and the resurrection through the cloning of a political leader, will put in check the political class that will have to face the apocalypse caused by the citizenry.

**Keywords:** Juan Mayorga. Science fiction. Dystopias. Memory. Theater.

---

<sup>1</sup> Trabajo desarrollado en el marco de la Convocatoria de Ayudas para la Recualificación del Sistema Universitario Español para 2021-2023, Universidad Carlos III de Madrid / Ministerio de Universidades.

## 1. INTRODUCCIÓN: LA INFLUENCIA DE LA MEMORIA BENJAMINIANA EN EL TEATRO FILOSÓFICO DE MAYORGA

El género de la ciencia ficción es un terreno fértil para repensar nuestro mundo e imaginar otras formas de vivir. Quizá, por ello, en el teatro español la historia de la ciencia ficción se halle estrechamente ligada al tratamiento político de la historia y las tensiones entre pasado y presente<sup>2</sup>. Sin embargo, como no podía ser de otro modo por la inmediatez política del género y las circunstancias políticas de la España franquista, no será hasta la segunda mitad del siglo XX, durante la transición, que se funde la primera compañía de género fantástico y de ciencia ficción: la compañía Hijos de Mary Shelley, formada por Fernando Marías, Espido Freire, José Sanchís Sinisterra, Vanessa Montfort y Luis Antonio Muñoz (López-Pellisa, 2018: 41). La fundación del grupo artístico Hijos de Mary Shelley da muestra del asentamiento que el género fantástico y de la ciencia ficción ha tenido en España en los últimos años<sup>3</sup>. *El hogar del monstruo* (2016), último estreno de la compañía representado en el Teatro María Guerrero de Madrid, abría un interesante debate sobre la conexión de los monstruos con cada época histórica que me gustaría retomar en el presente trabajo, para pensar la relevancia que, en la sociedad actual, tiene la práctica de hacer memoria. Si, como rezaba el programa de la pieza, Frankenstein es hijo de la revolución científica, Drácula del Romanticismo y los zombis de la cultura de masas del siglo XX, los creadores de la pieza se preguntan qué tipo de monstruosidades revelará el siglo XXI. Parece más claro que nunca que la monstruosidad a la que nos enfrentamos en la actualidad se sustenta en la pérdida de la memoria colectiva y el consecuente solipsismo de las sociedades capitalistas. Por ello, la necesidad de disertar sobre el cambio de sensibilidad que se inicia en el ser humano tras la formación de la ciudad moderna a finales del siglo XIX y principios del siglo XX con la llegada de la publicidad, los automóviles, así como las nuevas formas de ocio (Benjamin, 2005; Benjamin, 2008; Kracauer, 1995; Simmel, 1977), y que se acentúa tras la segunda guerra mundial, hacen del género de la ciencia ficción el más prolijo para repensar nuestra realidad.

El binomio memoria-progreso se manifiesta a menudo en el teatro de Juan Mayorga, heredero del pensamiento de Walter Benjamin, a quien dedica su tesis *Revolución conservadora, conservación revolucionaria* (2003), varios de sus ensayos publicados en *Elipses* (2016) y cuya filosofía se revela con una constante presencia en la escritura y puesta en escena de sus piezas teatrales. Como veremos un poco más adelante, Mayorga muestra una continua preocupación por la mecanización del hombre. Preocupación que alertaba a Benjamin, pues advertía que el verdadero cambio de la personalidad de su época es provocado por el *shock* bélico y el *shock* metropolitano, producidos por las guerras y la continua sobreestimulación de las ciudades. Como consecuencia:

---

<sup>2</sup> Sobre la evolución del género en España, véase: López-Pellisa (ed., 2018).

<sup>3</sup> Sobre la efervescencia en teatro de la ciencia y la ciencia ficción, véase: Romera Castillo (ed., 2023).

Las relaciones humanas más estrechas se ven hoy afectadas por una claridad insoportable en la que apenas pueden sobrevivir. Pues como, por una parte, el dinero ocupa de manera devastadora lo que es el centro mismo de los intereses vitales y como, por otra, esto es el límite ante el que fracasan casi todas las relaciones humanas, tanto en lo natural como en lo moral desaparecen cada vez más ampliamente la confianza, el sosiego y la salud (Benjamin, 2010: 36).

El final de la guerra fría, la catástrofe de Chernóbil y el derrumbe de la Unión Soviética imponen la llegada de una nueva estética dentro del cine y el teatro de ciencia ficción. Además, como señala José Antonio Sánchez en *Estética de la catástrofe* (2006): el estreno de la película *Mad Max* en el año 1979 inicia una serie de visiones apocalípticas que “respondieron al interés de un público necesitado de fábulas suficientemente pesimistas como para compensar el pesimismo real” (Sánchez, 2006: 136). En este caldo de cultivo e influidos fuertemente por el filme de George Miller, compañías como La Fura del Baus, Els Joglars y Comediants comienzan su andadura por la estética apocalíptica pues, según Albert Vidal: “lo catastrófico no debía ser situado en el pasado (la pérdida del Edén) ni en el futuro (la explosión nuclear) ni en la ficción metateatral, sino en el presente cotidiano, en el hombre urbano, en su vacuidad, en su reprimida animalidad” (2006: 142).

No es casual entonces que la *distopía*<sup>4</sup> como género literario se popularice como resultado de las secuelas de las dos guerras mundiales y el desarrollo científico y tecnológico de inicios de siglo XX. No obstante, Benjamin alertaba que el desarrollo de la técnica, con la consecuente evolución del hombre hacia la máquina, se sustenta sobre la idea de *progreso* (Benjamin, 2008). Como diserta en las tesis planteadas en *Sobre el concepto de historia* (1940), la crítica a la idea de progreso será firme en toda su obra filosófica, pues, bajo su imperativo, los crímenes de la historia se muestran necesarios y justifican la continuidad de la barbarie. Así, la idea de progreso se opone a la necesidad de memoria, conflicto que la ciencia ficción recoge en sus múltiples tratamientos de la psique humana. Por ello, aunque el estudio de la memoria histórica haya sido prolijo durante la segunda mitad del siglo XX, la dicotomía *memoria-progreso* se encuentra más presente que nunca en los debates actuales y, como consecuencia, en la producción distópica de Mayorga, como intentaré demostrar a lo largo del trabajo.

El dramaturgo, recogiendo el testigo de Benjamin, discurre sobre el lugar que ocupa el *shock*<sup>5</sup> en el mundo contemporáneo, pues la vida del ser humano “se deshace en una cadena de impactos que suspenden su conciencia” (Mayorga, 2016: 125), de descargas

<sup>4</sup> Como nos recuerda la investigadora Teresa López-Pellisa (2017: 48), la primera persona en utilizar públicamente la palabra distopía fue John Stuart Mill el 12 de marzo de 1868 en la Cámara de los Comunes.

<sup>5</sup> Benjamin describe el shock como un impacto en la naturaleza sensitiva y cognitiva provocado por las nuevas formas de recepción, y destaca que la agitación del shock en la vida moderna y su consecuente bombardeo estimulativo cubren la existencia vacía de los ciudadanos. Los impactos que las imágenes de las pantallas producen en nuestro sistema nervioso reproducen las características del shock metropolitano descrito por Benjamin: la necesidad de seguir consumiendo una realidad compensatoria.

ante las que “sólo puede reaccionar como un mecanismo de pulsiones” (Mayorga, 2016: 125). Mayorga considera que el asunto principal de Benjamin es “un mundo absolutamente otro” (Mayorga, 2003: 26), un mundo en el que la posibilidad de emancipación del obrero debido a la desesperación producida por el capitalismo “haga crisis de esperanza en una humanidad sin víctimas” (Mayorga, 2003: 26). No es por ello extraño que, en algunas de sus obras, la ciencia ficción le sirva como medio para abordar el conflicto con la tecnología y la ciencia, ambos símbolos de la idea de progreso positivista. Mayorga se resiste a la mecanización de la técnica, pues un teatro que no cuestiona la idea de progreso “ni liga al hombre a una tradición ni a una comunidad, sino que lo encierra en el aquí y en el ahora del individuo aislado” (Mayorga, 2016: 126).

Las piezas que en las siguientes páginas me dispongo a estudiar presentan unas posibles consecuencias que el avance de la técnica<sup>6</sup> y la ciencia a favor de la máxima de progreso positivista pueden desencadenar. No es por ello banal que el dramaturgo se decante por la distopía para desarrollar la acción: mientras que en la ucronía se especula sobre realidades alternativas que se dan a partir de algún hecho, un punto *Jonbar*, que se ha desarrollado de manera distinta a como lo conocemos, la distopía nos ofrece una visión negativa del futuro, en el que la sociedad ha avanzado hacia la opresión y la alienación. El investigador López García (2009), que hace un estudio del tratamiento del franquismo desde distintas piezas de ciencia ficción, también señala los problemas que la revisión ucrónica del pasado puede acarrear frente a las posibilidades que la distopía ofrece:

la manipulación y tratamiento trivial de la figura de Franco en las imágenes proyectadas hacia las generaciones que no conocieron directamente la experiencia franquista está presente como un evidente riesgo de omisión, amnesia o frivolidad hacia la resistencia franquista en todas sus plurales manifestaciones, y, con ello, hacia las condiciones reales de una de nuestras más tristes etapas históricas (López García, 2009: 654).

Por otro lado, la utopía tampoco se ajusta a la forma dramática de las piezas de Mayorga; el dramaturgo no quiere pensar un nuevo lugar donde desarrollar una flamante sociedad, sino dejar patente que la precaria sociabilidad en la que vivimos se sustenta en la falta de memoria colectiva, condición indispensable para la felicidad de los vivos (Reyes-Mate, 2006). Las distopías, señala López-Pellisa (2017), presentan el devenir alienante y maquinizado del hombre, y en esta línea trabaja el pensamiento del dramaturgo de Chamberí:

La utopía se consolida como género en Renacimiento y se asocia a la idea de una sociedad perfecta, un no-lugar en el que podríamos desarrollar una organización social, mercantil y gubernamental deseable. Por lo tanto, las utopías y las distopías se parecen en algo: ambos géneros denuncian y critican a sus contemporáneos; pero se diferencian en que la

---

<sup>6</sup> Cuando hablamos de técnica, nos referimos al conjunto de artefactos socioeconómicos y culturales que emergen tras la formación de la ciudad moderna y que, como veremos, generarán alteraciones en el aparato psíquico y sensorial del individuo.

distopía ya no tiene fe ni en la ciencia, ni en el progreso, ni en la tecnología (López-Pellisa, 2017: 47).

Dado que el teatro de Mayorga quiere hacer patente que la verdadera historia se oculta bajo la historia de los vencedores, parece que la elección de la distopía como dispositivo narrativo se fundamenta en una pregunta ética antes que estética. *Angelus Novus* (2017) y *El Golem* (2022), las piezas que me dispongo a estudiar, dibujan dos distopías político-capitalistas que nos permiten reflexionar sobre el devenir de la historia a partir de la imagen desesperanzada del apocalipsis. Como ha señalado la investigadora López-Pellisa, podríamos considerar distopías político-capitalistas: “aquellos textos que nos presentan un sistema social gobernado por las empresas multinacionales y/o los bancos, en los que el neocapitalismo o tardocapitalismo ha generado toda una serie de biopolíticas monstruosas y deshumanizantes” (López-Pellisa, 2017: 55). En ambas obras teatrales se pone de relieve la insuficiencia del sistema en el que viven los personajes como resultado de la opresión y manipulación a la que se ve sometida la humanidad por medio de la pérdida de la memoria colectiva. Las voces, o el silencio, de los personajes de ambas obras que interrumpen el devenir humano pretenden despertar de su letargo a una sociedad poscapitalista presa del solipsismo y de la precariedad, pero, sobre todo, de la falta memoria.

En *Angelus Novus*, una ciudad secuestrada por el control absoluto de unos científicos que se hacen llamar a sí mismos *sanadores* y que construyen —y destruyen a su antojo— la historia de la ciudad, es decir, lo que debe conservarse y debe perderse para siempre, la llegada de un ser misterioso que anuncia el fin del mundo infectará a sus habitantes. Los habitantes infectados, perdiendo el miedo tras escuchar las palabras de este ser extraterrestre, dejarán de hablar, de comer, comenzarán a moverse de una extraña forma, como si estuvieran rezando (Mayorga, 2017: 198) y la identidad de sus rostros irá perdiéndose poco a poco. En *El Golem*, cuyo título hace mención al mito hebreo de una figura que fue creada por el ser humano para defender al pueblo judío —poderosa imagen que nos remite de nuevo a *Frankenstein* de Mary Shelley—, una mujer, Felicia, irá mutando mental y físicamente en un extraño hospital en el que se está experimentando con la memoria sus pacientes, plegando y desplegando (Mayorga, 2022: 52) la memoria de unos en otros. Ambas piezas, aunque escritas con más de quince años de diferencia, muestran una preocupación por el colapso del sistema sanitario y económico, cuyo resultado solo puede desencadenar la llegada de un ser extraterrestre y el anuncio del apocalipsis.

## 2. ZOMBIFICACIÓN Y REDENCIÓN EN *ANGELUS NOVUS*

*Angelus Novus*, escrita casi de forma profética en el año 1999, pone de relieve la imperante necesidad de pensar el devenir de la humanidad echando la vista hacia el pasado, como el dibujo del ángel que Paul Klee regaló a Benjamin. El tiempo y el espacio en el que se desarrolla la pieza dramática, los últimos días de una ciudad sometida a la

dictadura de la protección, envuelven la obra de un halo inquietante a la vez que onírico. La ciudad, construida artificialmente desde un archivo, está rodeada por unos límites que una extraña figura llamada Guardián protege. Esta figura, que parte de *El guardián*, una pieza breve escrita con anterioridad a *Angelus Novus* y recogida en *Teatro para Minutos* (2020), encarna la obediencia absoluta hacia el poder y nos hace reflexionar sobre los peligros de la falta de cuestionamiento ante la moral hegemónica, la moral heredada:

NIÑA.— Estoy pensando.

GUARDIÁN.— ¿A quién le importa?

*Pausa.*

¿Qué piensas?

NIÑA.— Pienso en tu padre, que murió esperando.

GUARDIÁN.— ¿Qué te importa a ti?

NIÑA.— Tu hijo, ¿defenderá esta posición? ¿Pasó un hombre y le pediste que te engendrara otro centinela? ¿Cuántos hijos, cuántos hijos de los hijos serán necesarios para cumplir la orden?

GUARDIÁN.— Primero te metes en mi trampa, ahora insultas a mi padre. ¿Sabes lo que falta en tu vida? Una orden, eso es lo que falta a la gente como tú (Mayorga, 2017: 208).

La ciudad que nos presenta Mayorga, cuyo funcionamiento está completamente subordinado a la política sanitaria<sup>7</sup>, ha sido construida desde un archivo que, como centro neurálgico de la urbe, recoge todos los datos de sus habitantes y que será llamado por su creador, Sartori, “la memoria de la ciudad” (Mayorga, 2017: 194). Mediante el archivo, los dirigentes de la metrópoli deciden qué fragmentos de la historia merecen ser recordados y cuáles no. Los políticos-científicos serán ridiculizados a medida que avance la pieza mostrando su incapacidad para salvar a una ciudad sumergida en la corrupción y la deshumanización que se dirige en caída libre hacia la catástrofe.

No podemos obviar las similitudes de la ciudad que nos presenta Juan Mayorga con la teoría del panóptico que desarrolla Michel Foucault en *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (2002). El panóptico, diseñado por Jeremy Bentham, es una estructura arquitectónica pensada para cárceles y prisiones. En el centro de la estructura se construiría una torre de vigilancia cuyos cristales fueran opacos y desde donde se pudiera controlar todas las celdas. De este modo, los presos tendrían todo el tiempo la sensación de vigilancia sin saber si realmente están siendo vistos o no. En *Angelus Novus*, la ciudad no solo es vigilada constantemente por medio de un mapa térmico que permite ver en todo momento los movimientos de los habitantes, sino que además ha sido construida desde ahí.

El pecado que desencadena la llegada del ángel en la pieza parte del intento de ocultación de la historia de la humanidad a través del archivo, “miles de historiales clínicos, radiografías, ecografías, electrocardiogramas...” (Mayorga, 2017: 194) y en base al que se ha construido “la memoria de la ciudad” (2017: 194). Así, la ciudad es

<sup>7</sup> “VENDEDOR.— [...] La educación está subordinada a la sanidad, la economía está subordinada a la sanidad, la defensa está subordinada a la sanidad” (Mayorga, 2017: 201).

espiada, manipulada y sometida a un exhaustivo control velado bajo la palabra *protección*:

BORKENAU.— Es algo a lo que nunca renunciaré: el trato personal con los enfermos. Verlos de cerca, tocarlos, escucharlos. Cuando algo extraño sucede en sus cuerpos, cuando algo les duele o los asusta, entonces se te entregan completamente. Entonces te abren su corazón, su casa, su vida. Entonces te dicen cómo es su pareja, cómo era su padre. Hablan porque necesitan ayuda, y saben que yo haré cualquier cosa por ayudarlos. *Enciende una pantalla en que aparece un mapa térmico de la ciudad. Al señalar puntos en él, van apareciendo imágenes térmicas de escenas urbanas: gente en escaleras mecánicas, túneles que tragan o escupen automóviles, un evento deportivo... Borkenau se fija en una escena, la observa varias veces deteniendo la imagen o amplificando un detalle.*

Esos niños. ¿Sabrías decir quién manda entre ellos? (Mayorga, 2017: 193).

La ciudad de *Angelus Novus* es una metáfora de la creación de cualquier Estado, cuyo sentido se halla en la exclusión y el miedo a los otros. En *El concepto de lo político* (1985), Schmitt expone que la política debe marcar la diferencia entre amigo y enemigo del mismo modo que en la ética se juega la diferencia entre bueno y malo y en la estética entre lo bello y lo feo. La distinción entre amigo y enemigo constituirá la norma base para erigir el modelo político: “La específica distinción política a la cual es posible referir las acciones y los motivos políticos es la distinción entre amigo y enemigo. Ella ofrece una definición conceptual, es decir, un criterio, no una definición exhaustiva o una explicación del contenido” (Schmitt, 1985: 23). El Estado como soberano necesita crear unos límites que separan lo que es pueblo y lo que no, es decir, el Estado se constituye a través de la exclusión, a través del odio al enemigo porque no pertenece al nosotros.

Enemigo no es el competidor o el adversario en general. Enemigo no es siquiera el adversario privado que nos odia debido a sentimientos de antipatía. Enemigo es sólo un conjunto de hombres que combate, al menos virtualmente, o sobre una posibilidad real, y que se contrapone a otro agrupamiento humano del mismo género. Enemigo es sólo el enemigo público, puesto que todo lo que se refiere a semejante agrupamiento, y en particular a un pueblo íntegro, deviene por ello mismo público (Schmitt, 1985: 25).

El Estado crea el miedo a la guerra a partir de un conflicto ficticio. Esta, según Schmitt, constituye la característica principal de lo político. Es decir, para que el Estado soberano se establezca debe provocar la guerra para posteriormente defenderse de la misma. La guerra para Schmitt no es la meta sino el presupuesto de la política que está siempre presente y “determina de modo particular el pensamiento y la acción del hombre, provocando así un comportamiento político específico” (Schmitt, 1985: 31). La obediencia de los súbditos al poder soberano debe ser obligatoria al igual que la supuesta defensa del Estado por la vida de sus súbditos, principio que queda resumido en su versión del cogito cartesiano *Protego, ergo obligo*. El poder soberano es indispensable para mantener la paz; sin él, como determina Hobbes en *Leviatán*, cuya primera edición tuvo lugar en 1651, se convoca la guerra: “Si en cualquier género de Estado suprimís la

obediencia (y por consiguiente la concordia del pueblo), no solamente dejará de florecer, sino que en poco tiempo quedará deshecho” (Hobbes, 2013: 278). Es por ello que la llegada del ángel en *Angelus Novus* supone un ataque a los dirigentes, la palabra de este misterioso ser provoca la pérdida del miedo en sus habitantes:

SARTORI.— Nos encargaremos de la niña. Usted procure descansar. Estaremos día y noche junto a usted. No tenga miedo.

MARÍA.— No tengo miedo. Ya no.

*Mientras María se viste, un Sanitario informa a Sartori.*

SANITARIO.— Ni una huella. No hay señales de violencia.

SARTORI.— Estudien su historial, localicen a sus médicos. Indaguen si alguna vez recibió medicación que pueda alterar la sensibilidad o la memoria. Nunca la dejen sola.

*A un gesto de Sartori, un Sanitario se lleva a María. Antes de salir, María se vuelve hacia Sartori.*

MARÍA.— No me hizo daño. Me trató bien. Nadie me había tratado así nunca (Mayorga, 2017: 188).

La memoria impuesta por estos hombres disfrazados de dioses será retada por la palabra verdadera del ángel: el silencio. La figura del ángel que anuncia el apocalipsis y que unos comparan con un exiliado, otros con un extranjero o con un nómada sin patria (Mayorga, 2017: 195), comunica y se mantiene en silencio a la vez, habla en todas las lenguas y no habla en ninguna. El ángel, cuya influencia se encuentra en la figura del Angelus Novus descrita por Benjamin en *Sobre el concepto de historia*, lejos de dañar a los habitantes de esta extraña ciudad, alivia su existencia. Ahora bien, cada vez que el ángel se comunique con un ciudadano provocará unos síntomas que, desde el archivo, serán tomados como el inicio de una epidemia, de “¿Una enfermedad que se transmite por la palabra? ¿Palabra que infecta?” (Mayorga, 2017: 195).

El mensaje del ángel se hace tangible en la interrupción del lenguaje —recordemos que silencio en la obra de Mayorga equivale a un acto de memoria— puede alterar “el orden social instaurado por una nueva clase dirigente, por los “nuevos *ayatollas* de la política que se identifican a sí mismos como los *sanadores*, de cuerpos, pero, sobre todo, me temo, de almas” (Craig, 2020: s. p.). Los síntomas que la anunciación del ángel provocará en los ciudadanos son la pérdida del miedo, la inclinación al silencio y la desaparición progresiva del rostro:

SANITARIO.— Los micrófonos no registran intercambios verbales. Ni siquiera se miran. Pero de los tests se deduce que comparten imágenes y que reaccionan de modo semejante a las mismas formas. Cada cierto tiempo, por lejos que estén unos de otros, como si se hubiesen puesto de acuerdo, parecen formar un círculo.

SARTORI.— ¿Rezan?

SANITARIO.— Sus labios no se mueven (Mayorga, 2017: 198-199).

Los síntomas son ambiguos y nos remiten, sobre todo la pérdida del habla y su lento movimiento, a la *zombificación*. Sin embargo, la pérdida del rostro apela a la pérdida de individualidad, a la sustitución de la “vivencia” por la “memoria colectiva” (Benjamin,



2009); por ello, durante las revueltas ciudadanas, que también se encuentran muy presentes en *El Golem*, los habitantes relacionan memoria y enfermedad:

- Dicen que un grupo de gente armada, entre ellos varios sanitarios, se presentaron en el campo de infectados. El que estaba al cargo intentó disuadirlos. “¿Qué hacéis aquí? No deberíais estar aquí”. “Abre esa puerta”, le dijeron. “Esa gente está bajo mi protección”. “No tenemos nada contra ti. Abre esa puerta”. Acabó cediendo. Entraron y abrieron fuego.
- Dicen que nadie puede estar seguro de no padecer esa nueva enfermedad.
- Dicen que es una enfermedad muy vieja, aunque ahora la llamen de otro modo.
- Quien la padece, la lleva en el rostro, dicen.
- ¿Por qué no afecta a los ciegos?, ¿puede alguien explicármelo?
- Los ciegos tienen más memoria.
- Dicen que la enfermedad es en la memoria.
- Dicen que ha anunciado que al tercer día destruirá la ciudad (Mayorga, 2017: 37).

Como desarrolla la investigadora López-Pellisa, el zombi es utilizado en la ciencia ficción como “necroobrero que produce sin gasto, acaba convirtiéndose en un caballo de troya transmutando el poder de la masa en una plaga incontrolable que termina con el sistema desde dentro, ya que el zombi supone el inicio del apocalipsis: el poder está en el pueblo, y el pueblo (las masas) puede subvertir el régimen” (Mayorga, 2017: 61). Esto es precisamente lo que ocurrirá en *Angelus Novus*: el ángel ha anunciado el fin del mundo, pero el apocalipsis será provocado finalmente por los propios habitantes de la ciudad, pues el ángel revela un conocimiento: la experiencia que la comunidad científica de *Angelus Novus* ha intentado borrar mediante el archivo.

BORKENAU.— Todo era distinto antes... Antes en mi mapa cabía la ciudad. Ahora no puedo seguir los pasos de un solo hombre. Observa los círculos, las flechas entre los círculos, es una masa explosiva que un soplo podría hacer estallar. Ha venido a dividirnos. ... Por eso, aún es tiempo, pero no queda mucho. Si ahora vienen ángeles, ¿qué vendrá mañana? (Mayorga, 2017: 2010).

La historia de la humanidad desvelada por el ángel supondrá un ataque a la historia institucionalizada que los dirigentes han creado. Como defiende el filósofo Fernando Broncano en *Conocimiento expropiado. Epistemología política y democracia radical* (2020), el poder se mantiene bajo la instrumentalización de la ignorancia ciudadana, donde el ocultamiento de información se dirige hacia la producción de desigualdades. Broncano desarrolla que el neoliberalismo es una forma estratégica de ignorancia y silenciamiento: “Los estados instauran procesos de sumisión de los ciudadanos a través de mecanismos e instituciones de conocimiento: instituciones educativas, registros civiles, inspecciones de haciendas, poderes jurídicos de inquisición, archivos de la salud moral y física de los ciudadanos, academias y organismos públicos de investigación y desarrollo” (Broncano, 2020: 6).

Por ello, Sartori, que heredará el archivo según Borkenau, tendrá menos claro conforme avance la pieza la moralidad de los actos de sus compañeros. El conflicto entre ambos se desencadena a partir de la duda de Sartori hacia las palabras de Borkenau.

BORKENAU.— [...] La ciudad es tu misión. Y tu recompensa. [...] Es tu herencia: la memoria de la ciudad. Nadie lo recuerda hoy, pero costó mucho numerar cada casa y dar a cada ciudadano un nombre. Todo está aquí. Todo lo que debe ser recordado.

SARTORI.— No sé si quiero decidir sobre eso: sobre qué permanece y qué se pierde para siempre (Mayorga, 2017: 194).

Esto provocará que al final de la pieza Sartori destruya el archivo prendiéndole fuego y, con él, a la ciudad. Recordemos que el conflicto sobre la memoria, sobre el recuerdo de una parte segmentada de la historia que se construye sobre la memoria de las víctimas, llevará a Harriet, protagonista de *La tortuga de Darwin* (2008) y, según el dramaturgo, “un testigo extraordinario que ha visto la Historia desde abajo, a ras de tierra” (cit. en J. B., 2008), a buscar a un historiador para desvelar las mentiras institucionales que ha leído en los libros de Historia en la Biblioteca Nacional. Harriet quiere luchar contra las cegueras impuestas desde los “velos de ignorancia” (Broncano, 2020):

HARRIET.— La Historia también es eso. ¡La Historia es sobre todo eso! Las manos temblorosas del capitán Müller cuando perdonó la vida a un desertor, el brillo en los ojos del partisano Mazzola cuando colgó a Mussolini cabeza debajo de un gancho de carnicero... (Mayorga, 2017: 485)

Aunque pudiera parecer contradictorio, el anuncio de la destrucción de la ciudad de *Angelus Novus* puede convivir con la idea de la salvación de la misma. La destrucción que exige el ángel hace mención a la Tesis II de *Sobre el concepto de historia*, en la que se plantea, a través de una cita de Krauss, el retorno al punto de partida: “La meta es el origen” (Benjamin, 2008). Podemos pensar la salvación de *Angelus Novus* desde la vertiente político-mesiánica de Benjamin, en la que la redención de las víctimas de la historia solo se hará presente desde la reparación o *tikkun*, en hebreo, haciendo referencia a la emancipación de los oprimidos. Por ello la redención, tanto revolucionaria como mesiánica, no depende de un Mesías, el único Mesías posible es el colectivo. “¡El Mesías rompe la historia; el Mesías no aparece al final de un desarrollo!” (Löwy, 2002: 152). El ángel anuncia la destrucción de la ciudad y así ocurrirá al final de la pieza, pero el fuego es provocado por los habitantes. Por tanto, la promesa de redención del ángel tiene que ser estimulada por la ciudad, la salvación solo puede venir de la mano de la colectividad.

### 3. CLONACIÓN Y APOCALIPSIS EN *EL GOLEM*

En *El Golem* nos encontramos de nuevo ante los últimos días de una ciudad en la que el sistema sanitario ha colapsado. Los habitantes de esta ciudad protagonizarán una serie de revueltas que pondrán en jaque el sistema político. Esta distopía político-capitalista

rezuma una gran preocupación social: a pesar de ser un texto escrito en el año 2015, en el año 2022 Alfredo Sanzol estrena la pieza en el Teatro María Guerrero de Madrid. La obra, que una vez más aborda una compleja situación sanitaria en la cual los recortes medicinales provocan la revulsión de la ciudadanía, no es ajena a la situación sanitaria vivida durante la pandemia del Covid-19 (Santiago Romero, 2023). Sin embargo, retomando el año de su primera escritura, los recortes sanitarios de la post-crisis del año 2008 hicieron que en el año 2015 emergiera un fuerte movimiento de protesta contra los recortes en Sanidad Pública en toda España, aunque especialmente en la Comunidad de Madrid: la Marea blanca. Como podemos observar, obra prepandémica y obra pospandémica reflejan una preocupación similar.

No obstante, mientras que en *Angelus Novus* hemos visto que el sistema falla por la llegada de un ser no-humano, un ángel, en *El Golem* será la propia comunidad científica quien intente clonar<sup>8</sup> la memoria de un mesías en el cuerpo de Felicia, la protagonista de esta desconcertante pieza dramática.

Para todos es sabido que la ciencia moderna, y como consecuencia el género de ciencia ficción, tienen un gran interés en el estudio del funcionamiento del cerebro humano. A pesar de haber llegado en los últimos años al control de miembros robóticos desde la actividad neuronal o, mejor dicho, desde el control de la actividad cerebral, existe un asunto que escapa todavía a las posibilidades que la ciencia nos ofrece: descodificar los pensamientos complejos y alterar la memoria de un sujeto (Araújo: 2017). Pero antes de seguir profundizando en los problemas que la clonación humana puede ofrecernos, hagamos un breve receso para poner en contexto la pieza.

*El Golem* se inicia con el primer encuentro entre Felicia y Salinas. Felicia, la protagonista indiscutible de la pieza, se encuentra en un extraño hospital —nunca llega a quedar claro si se encuentra en un laboratorio, un hospital u una biblioteca—, donde su marido, Ismael, se haya ingresado. No es banal la elección del nombre de Ismael que nos remite directamente a la tradición hebrea y que en la Biblia es definido como “Dios escucha”. Por otro lado, Felicia es de origen latino, y si en un primer momento significaba “fertilidad”, también puede ser traducido como “favorecida por los dioses”. Felicia será la elegida por Salinas —apellido de origen toponímico que se remonta a la época medieval de la península ibérica y que nos remite al carácter de un personaje que parece haber vivido durante siglos— para llevar a cabo un experimento. Ismael se encuentra ingresado por una grave enfermedad cuyo origen desconocen, pero que solo puede ser tratada en ese lugar. Los recortes en la sanidad, que provocan las revueltas ciudadanas, dan como resultado que todo aquel que no tenga dinero no pueda ser tratado médicamente:

---

<sup>8</sup> El investigador Santiago Romero (2023: 279), en su análisis de *El Golem*, apuesta por el concepto de *uploading* como fenómeno que dará lugar a la transformación de Felicia, así como desarrolla un interesante análisis de la pieza en el marco de la tradición del teatro psiquiátrico español.

SALINAS.— El personal de seguridad va a tener trabajo estos días. Algunos no quieren marcharse por las buenas. Algunos viven esta situación como una injusticia. El que no tenga un seguro privado o medios de pago, tiene que irse. Seguro que a usted se le habrá pasado todo tipo de ideas por la cabeza: montar una colecta, asaltar un banco... (Mayorga, 2022: 14).

Por ello, Salinas, aprovechándose de la desesperación del enfermo y de su mujer, le propone un pacto a Felicia: si aprende de memoria un manuscrito que alguien escribió hace muchas veces treinta y tres años —de nuevo una referencia bíblica<sup>9</sup>— su marido puede quedarse hasta ser curado:

FELICIA.— Era una forma de hablar, ¿no? “Memorizar palabras de otro”. No me vendría mal meterme unas cuantas, no estoy muy sobrada de vocabulario, pero seguro que se trata de otra cosa, estamos en un hospital. He estado pensando en qué puede consistir. ¿Cogen una mente, le sacan, no sé cómo, las palabras y...?

SALINAS.— ¿“Mente”? No sé qué significa esa palabra, nunca me oírás pronunciar esa palabra.

FELICIA.— Vi un documental en que salían dos tíos con las cabecitas unidas por cables y hacían pasar información de una a otra.

SALINAS.— La ciencia-ficción me aburre. Al día siguiente, ese futuro ya se ha quedado viejo, nada envejece tan deprisa como el futuro. No se trata de unir cabezas por cables, por antenas o por cualquier otra cosa. Se trata exactamente de memorizar unas palabras.  
*Silencio.*

FELICIA.— Si solo se trata de palabras, no puede ser peligroso.

SALINAS.— Tratándose de palabras, puede ser muy peligroso (Mayorga, 2022: 22-23).

Tratándose de palabras puede ser muy peligroso, pues sabemos que las palabras de uno desencadenan emociones, pensamientos, en el cuerpo de los otros: “somos cuerpos ocupados por palabras” (Mayorga, 2022: 53). Sin embargo, en *El Golem* ocurre algo más: parece que, en este hospital, en el que según un ciudadano “hay muchos extranjeros” (Mayorga, 2022: 21), están intentado despertar a un mesías que ponga fin al sufrimiento de la humanidad. Pero una vez más, como en *Angelus Novus*, la salvación solo puede venir de la mano de los humanos y por ello Felicia, recordemos que el origen del nombre apela a la fertilidad, irá incubando en su cuerpo la memoria de alguien que existió hace muchas veces treinta<sup>10</sup> años. Pero, ¿quién es este extraño ser que poco a poco irá invadiendo con sus recuerdos la memoria de Felicia?

SALINAS.— Los médicos dicen que no hay trasplante sin riesgo. Dicen que entre el donante y el receptor siempre puede aparecer una incompatibilidad.

FELICIA.— “Donante”. “Receptor”. Entonces sí que se trata de...

SALINAS.— Es por expresarlo de algún modo.

---

<sup>9</sup> Recordemos que también en *Angelus Novus* los conceptos bíblicos tejen un entramado místico: el ángel se presenta para anunciar; la primera infectada se llama María, e incluso se habla del milagro de los panes y los peces (Cano, 2023).

<sup>10</sup> En una primera versión de la pieza, se habla de una memoria que existió hace muchas veces treinta y tres años, de nuevo una referencia bíblica que apelaría a la imagen del salvador (Cano, 2022: 235).

FELICIA.— ¿Cómo se llama el otro?

SALINAS.— No puedo decírselo.

FELICIA.— ¿Y si le damos un nombre, para entendernos? Paula.

SALINAS.— ¿Paula?

FELICIA.— O Pablo. Para entendernos. ¿Está en el hospital? ¿En qué habitación está?  
*Se oye ruido de tumulto en el pasillo.*

SALINAS.— Se está repitiendo en hospitales de todo el país: gente a la que hay que sacar por la fuerza. Llevan meses oyendo el mensaje de que el Estado preparaba una lista de tratamientos que no financiaría más. Ninguno pensaba que le iba a tocar a él. Está ocurriendo en todo el país (Mayorga, 2022: 23-24).

Aunque no llegaremos a saber con certeza quién es el autor del manuscrito que Felicia debe aprenderse, que el dramaturgo sugiera como nombre Pablo nos remite al San Pablo descrito por Jacob Taubes, filósofo y profesor de la Universidad Libre de Berlín que, como Benjamin, veía en el mesianismo un motor para la redención. La mirada que tiene Pablo del hombre es fecunda para Benjamin y, por consiguiente, para Mayorga. San Pablo pensaba que había que mirar al primer hombre, a Adán, desde el segundo Adán, es decir, desde el Mesías que consiente la realización del hombre:

Esta mirada al presente desde el final no significa inyectar una dimensión utópica al presente (avisando al hombre de que vamos hacia mejor), sino poner sobre la mesa toda la miseria del presente al exponerla no como *factum* o destino sino como una frustración y, por tanto, desde un deseo de felicidad. La mirada mesiánica es la que nos permite ver la miseria del presente o del pasado como un atentado insoportable al derecho de la felicidad (Reyes-Mate, 2006: 65).

Taubes temía que, a partir de los filósofos nietzscheanos, se enterrara la idea del hombre tal y como se había conocido. Por ello, el filósofo judío no estaba dispuesto a que eso ocurriera sin alertar al menos de la pérdida que dicho modo de entender el mundo supone. La filosofía de Taubes se fundamenta en los conceptos bíblicos de *apocalipsis* y *escatología* —ambos presentes en la producción mayorguiana—, y a partir de ellos explicará su visión del mundo desde la figura de Pablo.

Las palabras que Felicia aprenderá irán alterando sus ideas, la memoria de alguien más irá surgiendo en su cabeza. Los pensamientos del otro irán haciéndose cada vez más tangibles hasta llegar a no ser capaz de diferenciar dónde termina su conciencia y empieza la de Pablo, pues “dicen que cada persona esconde a su doble, [...] lo que querría ser o lo que teme ser” (Mayorga, 2022: 42). Felicia le contará a su marido lo que le sucede a partir del siguiente cuento:

FELICIA.— A la aldea llega un forastero. El forastero va a la casa de un campesino y le propone un trato: “Ponte este sombrero y a cambio yo daré tiempo a tu mujer. Cada vez que te lo pongas, ella tendrá más tiempo”. El campesino se pregunta cómo puede el forastero saber que su mujer está enferma y teme que sea el diablo, pero acepta porque ya no le queda nada más que intentar (Mayorga, 2022: 74).

Si bien en la pieza dramática se repite la idea del lenguaje como lugar de la experiencia desarrollada por Walter Benjamin en *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres*, me interesa especialmente cómo el surgimiento del doble puede ser desencadenado a través de las palabras, siempre como una metáfora de la necesidad de escucha hacia los que están y los que fueron.

Como señala López-Pellisa, el asunto de la clonación se puede interpretar como “una versión posmoderna del motivo del doble en la literatura fantástica” (López-Pellisa, 2017: 52). Hoy sabemos que la investigación en la clonación terapéutica se dirige hacia la curación de enfermedades mentales, sin embargo, “la ficción se centra en la clonación humana, ya que supone un reto bioético mucho más fascinante, y algunas de las biofantasías más comunes se concretan en la megalomanía —representada en el deseo de resucitar a líderes históricos” (López-Pellisa, 2017: 52). Precisamente esto es lo que ocurre en *El Golem*, los mandamases están intentando resucitar a un líder salvador en el cuerpo de Felicia. El matemático, un cuarto personaje ausente, que en una primera escritura fue llamado El arquitecto (Cano, 2022: 340), le contará a Felicia cómo experimentan con los pacientes:

FELICIA.— [...] “He estado pensando en lo que me contaste, Felicia. No es droga, es matemáticas. ¿Sabes por qué la mesa de las lenguas tiene esa forma?”, y la dibujó en el aire. Luego empezó a hablarme de ecuaciones que sirven para recuperar cosas —un sonido, un olor, un tacto...— “a partir de las marcas que han dejado en las palabras. Las palabras son cuerpos marcados. Un deseo, un miedo, una esperanza dejan en la palabra una traza que puede conducir al deseo, al miedo, a la esperanza que la acompañaron. [...] Para el matemático, un deseo, un miedo, una esperanza son series de ceros y unos. Se puede registrar lo que sucede en un cuerpo cuando pronuncia una palabra o cuando la escucha, o cuando la lee o la escribe, y transferirlo a otro cuerpo. Plegar información que se encuentra en un cuerpo y desplegarla en otro. [...] Ellos no necesitan todas las palabras, solo las importantes —madre, padre, casa...— y matemáticas. Están sacando una copia de otro, eso es lo que están haciendo contigo, Felicia, una copia de seguridad (Mayorga, 2022: 52).

La relación entre el lenguaje y las matemáticas, ambos focos de una elipse<sup>11</sup> para Mayorga, también es una constante en su pensamiento: “A primera vista tan distantes, el teatro y las ciencias matemáticas comparten un mapa” (Mayorga, 2019: 59). Para Mayorga, que recordemos trabajó como profesor de matemáticas durante un periodo de su vida, el trabajo del científico cumple la misma misión que la del dramaturgo:

El matemático y el dramaturgo, el científico y el escritor son trabajadores de la imaginación: gente que se obliga a mirar las cosas como no suelen ser vistas. Se hacen más preguntas, establecen conexiones inesperadas. [...] En este sentido, yo creo que hay una similitud entre el estudiante de matemáticas y el espectador de teatro (Fernández, 2010).

<sup>11</sup> También la mesa en la que se desarrollan los experimentos con los pacientes tiene forma de elipse, otro concepto matemático fundamental en la filosofía de Walter Benjamin que nos remite a la imagen dialéctica, esa imagen donde el tiempo de ayer y de hoy se unen en un mismo instante (Cano, 2022).

La pérdida de la identidad de Felicia o, mejor dicho, la adquisición de su doble identidad, primero se manifiesta en la pérdida de la noción del tiempo; como le pasaba a Pablo, le empieza a doler el brazo izquierdo; tiene pesadillas tan fuertes que tiene miedo a dormir, pues, no son sus sueños los que sueña; tararea una canción que nunca había escuchado; cambia su letra; y empieza a soñar con combinaciones de los números cinco, ocho y uno que, dicho sea de paso, se encuentran presentes en la mayoría de las piezas del autor. En *Lo siniestro* (2001), Freud afirma que uno de los mayores miedos en la infancia se halla en el temor a que nuestros pensamientos sean colonizados por otro; por ello Felicia se encuentra aterrorizada, pues su cuerpo, que antes conocía, empieza a ser ocupado por alguien más. Además, como desarrolla Freud en su conocido ensayo, algo se torna siniestro cuando lo familiar, que creíamos bien conocido, expresa un carácter que hasta ese momento permanecía oculto (Freud, 2001: 2748). Es decir, lo familiar, las calles, las personas, se tornan extrañas para Felicia por la colonización de los pensamientos de Pablo. Su lengua se ve exiliada a partir de los recuerdos de Pablo.

Felicia, o Pablo, o ambos, se convertirán en un líder ciudadano, una figura mesiánica, que desencadena la destrucción del sistema político y sanitario. Podríamos pensar el intento de Salinas de recuperar la memoria de Pablo por medio de la traducción de Felicia a través de la metáfora del cuento de *El Golem*, en el que los ciudadanos necesitan despertar a la criatura para que defienda la ciudad. Sin embargo, como en el cuento judío, una vez la ciudad ha salido victoriosa de los ataques y no necesitan al golem, encierran al monstruo en un ático hasta que se convierte en polvo. Es importante aclarar que, aunque los médicos de ambas piezas sean los desencadenantes de la llegada del otro, mientras que en *Angelus Novus* el ángel llega para revertir el daño causado por la comunidad científica, en *El Golem* parecen jugar a favor de la causa revolucionaria, parecen unos mediadores de la revolución. Esta idea adquiere una especial relevancia si recordamos el momento histórico en que el autor escribe el texto: las Mareas blancas.

La obra finaliza con la desaparición de Felicia: el cambio físico y emocional de la protagonista es tal que al final de la pieza Ismael no la reconoce. De nuevo el tema de la desaparición del rostro en pos de la colectividad. La obra finaliza con un diálogo de Felicia con Pablo, donde las intervenciones ya no van precedidas de un nombre, sino simplemente de un guion, pues, de nuevo, como en *Angelus Novus*, la memoria colectiva que despierta la necesidad de emancipación se sobrepone al solipsismo, el individualismo y la vivencia:

Frente a nosotros se levanta un orden que se sostiene sobre dolor humano y que trata la pregunta como delito, el pensamiento como crimen. Por todas partes se extienden nuevas formas de coacción. Sin embargo, también nosotros contamos con nuevas fuerzas para luchar por la libertad. Intentarán comprarnos, nos difamarán —nos llamarán violentos, porque ellos quieren seguir decidiendo qué es justicia y qué es violencia—, nos perseguirán, pero no tenemos nada que temer, ya hemos pasado el tiempo de la prueba. Estamos dispuestos a morir solos. [...] Hemos sido esperados. Los humillados de ayer y de hoy esperan nuestro pronunciamiento. Pronunciaremos palabras antiguas que por fin

tienen una oportunidad. Aquella que no digamos hoy, puede perderse para siempre. Aquel combate que no demos hoy, quizá ya no se dará nunca. Retroceder ya no es posible, porque no hay casa a la que volver. ¿Quiénes son esos que se atreven a amenazar nuestro orden?, se preguntan los tiranos. No dejaremos que encuentren respuesta. Cuando lleguen a saber quiénes somos, su tiempo ya habrá acabado (Mayorga, 2022: 86).

#### 4. CONCLUSIONES

Hemos visto a lo largo del trabajo cómo en *Angelus Novus* y *El Golem* el dramaturgo pone en pie dos mundos alienados en los que la desesperación de sus habitantes provoca la resurrección de una figura mesiánica. Como no podía ser de otro modo, *Angelus Novus* se desarrolla en un mundo distópico en el que la alienación y el sometimiento de la ciudadanía se sustenta bajo la palabra protección y el control absoluto de la información. La ciudad de *Angelus Novus* entra en crisis con la llegada del ángel, ya que, si la promesa de protección se sustentaba desde el control absoluto del sistema sanitario, la mentira queda desvelada cuando no pueden hacerse cargo de la epidemia más que matando a los habitantes infectados. Los habitantes pierden el miedo tras la anunciación del ángel y esto amenaza al sistema político, pues recordemos que el presupuesto político para la conformación de cualquier Estado es la guerra y el miedo al otro. La llegada del ángel produce una pandemia que provoca la destrucción del sistema desde dentro: sólo desde la colectividad es posible librar la lucha contra la máxima de progreso positivista.

En *El Golem* se despertará la mirada mesiánica en un cuerpo que servirá como motor para la revolución social, mediante la réplica de los recuerdos de uno en otro y la experimentación con la psique de los pacientes. Como podemos apreciar, tanto la zombificación como la clonación sirven al dramaturgo como metáfora para hablar del control de la clase dirigente y de la vulnerabilidad a la que estamos expuestos por la falta de conocimiento colectivo, de memoria histórica. No obstante, la ciencia en *El Golem* sirve a un propósito revolucionario, lo que podría apuntar a una reflexión acerca del poder de la ciencia cuando se tiene la mirada puesta en el pasado, siempre rememorando lo que fue. Ambas ciudades caminan hacia el apocalipsis, sin embargo, en ambas piezas son los habitantes los protagonistas de las revueltas, el fuego y el fin del mundo, pues la revolución mesiánica sólo puede venir de la mano de la colectividad.

Como hemos visto a lo largo del trabajo, Mayorga no es ajeno a las posibilidades que ofrece el género de la ciencia ficción y, en especial, la distopía como un terreno muy fértil para pensar las posibles consecuencias de los sistemas liberales en los que, tras la máxima de progreso, reinan el solipsismo, el individualismo y la falta de empatía como resultado de la escasez de memoria histórica.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAUJO, A. (2017). "Einstein vs. Bohr: el gran debate acerca de la realidad". En *NAUKAS: Ciencia, Escepticismo y Humor*, 1 de agosto. Disponible en línea: <https://naukas.com/2017/08/01/einstein-vs-bohr-el-gran-debate-acerca-de-la-realidad/> [23/05/2024].
- BENJAMIN, W. (2005). *Libro de los pasajes*, I. H. Baquero, L. F. Castañeda y F. Guerrero (trads.). Madrid: Akal.
- \_\_\_\_ (2008). "Sobre el concepto de Historia". En *Obras. Libro I (Vol. 2)*, J. Navarro Pérez (trad.), 236-259.. Madrid: Abada.
- \_\_\_\_ (2009). "El narrador". En *Obras. Libro II (Vol. 2)*, J. Navarro Pérez (trad.), 41-68. Madrid: Abada.
- \_\_\_\_ (2010). "La tarea del traductor". En *Obras. Libro IV (Vol. I)*, J. Navarro Pérez (trad.), 9-32. Madrid: Abada.
- BRONCANO, F. (2020). *Conocimiento expropiado. Epistemología política y democracia radical*. Madrid: Akal.
- CANO, E. (2022). *Imagen dialéctica, zona gris y eclipse en la obra de Juan Mayorga. Hacia una filosofía del teatro*. Tesis doctoral dirigida por Fernando Broncano Berrocal: Universidad Carlos III de Madrid.
- \_\_\_\_ (2023). "Protección impuesta y encarcelamiento voluntario en *Angelus Novus* de Juan Mayorga". *Estreno. Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo* [número especial, *Reclusión y teatro*, L. Bueno (ed.)], 89-102.
- CRAIG, G. (2020). "*Angelus novus*, de Juan Mayorga: Palabras para vencer al miedo". *El Heraldo de Henares*, 8 de junio. Disponible en línea: <https://www.elheraldodelhenares.com/op/angelus-novus-de-juan-mayorga-palabras-para-vencer-al-miedo/> [23/05/2024].
- FERNÁNDEZ ABEJÓN, L. (2010). "Entrevista: 'Las matemáticas tienen una capacidad poética extraordinaria'. Juan Antonio Mayorga Ruano, matemático y dramaturgo". *Matematicalia: Revista Digital de Divulgación Matemática de la Real Sociedad Matemática Española* 6.1, s. p. Disponible en línea: <https://documat.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3238133> [16/09/2024].
- FREUD, S. (2001). "Lo siniestro". En *Obras completas*, L. L. Torres (trad.), 2745-2769. Madrid: Biblioteca Nueva [ed. ePub].
- HOBBS, T. (2013). *Del ciudadano y Leviatán*, M. Sánchez (trad.). Madrid: Tecnos.
- J. B. (2008). "Juan Mayorga busca a 'La tortuga de Darwin' en las islas Galápagos". *ABC*, 31 de enero, s. p. Disponible en línea: [https://www.abc.es/cultura/teatros/abci-juan-mayorga-busca-tortuga-darwin-islas-galapagos-200801310300-1641601392400\\_noticia.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.abc.es%2Fcultura%2Fteatros%2Fabci-juan-mayorga-busca-tortuga-darwin-islas-galapagos-200801310300-1641601392400\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/teatros/abci-juan-mayorga-busca-tortuga-darwin-islas-galapagos-200801310300-1641601392400_noticia.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.abc.es%2Fcultura%2Fteatros%2Fabci-juan-mayorga-busca-tortuga-darwin-islas-galapagos-200801310300-1641601392400_noticia.html) [10/09/2024].
- KRACAUER, S. (1995). *Rues de Berlin et d'ailleurs*. Paris: Gallimard.

- LÓPEZ GARCÍA, J. R. (2009). “Las verdaderas historias de las muertes de Francismo Franco: para una revisión ucrónica del franquismo”. En *Ensayos sobre la ciencia ficción y literatura fantástica*, T. López-Pellisa y F. A. Moreno (eds.), 653-673. Madrid: Asociación Cultural Xatafi / Universidad Carlos III de Madrid.
- LÓPEZ-PELLISA, T. (2017). “Las dramaturgas españolas y lo distópico: Teatro y ciencia ficción en el siglo XXI”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 42.2, 47-79.
- \_\_\_\_ (2018) “Introducción: del inicio a la naturalización”. En *Historia de la ciencia ficción española*, T. López-Pellisa (ed.), 9-46. Madrid: Iberoamericana.
- LÓPEZ-PELLISA, T., ed. (2018). *Historia de la ciencia ficción española*. Madrid: Iberoamericana.
- LÖWY, M. (2002). *Walter Benjamin. Aviso de incendio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- MAYORGA, J. (2003). *Revolución conservadora y conservación revolucionaria: Política y memoria en Walter Benjamin*. Barcelona: Anthropos.
- \_\_\_\_ (2016) “Experiencia”. En *Elipses. Ensayos 1990-2016*, 125-127. Segovia: La uña RoTa.
- \_\_\_\_ (2017). *Angelus Novus*. En *Teatro 1989-2014*, 185-218. Segovia: La uña RoTa.
- \_\_\_\_ (2019). *Silencio. Razón del teatro*. Madrid: La uña RoTa.
- \_\_\_\_ (2022). *El Golem*, con un ensayo de Santiago Alba Rico. Segovia: La uña RoTa.
- REYES-MATE, M. (2006). “Retrasar o acelerar el final. Occidente y sus teologías políticas”. En *Nuevas teologías políticas: Pablo de Tarso en la construcción de Occidente*, M. R.-M. Rupérez y J. A. Zamora (coords.), 27-64. Barcelona: Anthropos.
- ROMERA CASTILLO, J., ed. (2023). *Teatro, ciencias y ciencia ficción en las dos primeras décadas del siglo XXI*. Madrid: Verbum.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, J. A. (2006). “La estética de la catástrofe”. En *Artes de la escena y de la acción en España, 1978-2002*, J. A. Sánchez Martínez (coord.), 135-174. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- SANTIAGO ROMERO, S. (2023). “Psiquiatría y ciencia ficción: *El Golem*, de Juan Mayorga, en el contexto del teatro hispánico”. En *Teatro, ciencias y ciencia ficción en las dos primeras décadas del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 267-286. Madrid: Verbum.
- SCHMITT, C. (1985). *El concepto de lo político*. Buenos Aires: Folios Ediciones.
- SIMMEL, G. (1977). *Filosofía del dinero*, R. G. Cotarelo (trad.). Madrid: Instituto de Estudios Políticos.



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

Fecha de recepción: 07/08/2024

Fecha de aceptación: 23/09/2024

**FICCIÓN INMERSIVA Y COSMOLOGÍA FRACTAL  
EN LAS *SITCOMS* GALÁCTICAS DE LAURA FERNÁNDEZ<sup>1</sup>**

**IMMERSIVE FICTION AND FRACTAL COSMOLOGY IN LAURA  
FERNÁNDEZ'S GALACTIC SITCOMS**

**Teresa GÓMEZ TRUEBA**

Universidad de Valladolid

teresa.gomez.trueba@uva.es

**Resumen:** En este artículo se analizan las estrategias ficcionales puestas en práctica por la novelista española Laura Fernández, autora de una amplia y original obra de ciencia ficción que, aun bebiendo en fuentes de una tradición *pulp*, retrofuturista y pop, adquiere una gran complejidad metaficcional y autorreferencial, así como un profundo efecto de extrañamiento en los lectores. Dicha complejidad tiene que ver con la creación de tramas que se disponen en una estructura en abismo de carácter especular, a partir de un principio de réplica a diferentes escalas. Para explicar ese sistema de construcción de relatos encadenados se recurrirá a las teorías científicas que describen el cosmos desde la geometría fractal, basado tanto en el principio de la autosemejanza como en la imprevisible irrupción del caos.

**Palabras clave:** Laura Fernández. Ciencia ficción. *Mise en abyme*. Fractal. Metaficción.

**Abstract:** This article analyses the fictional strategies put into practice by the Spanish novelist Laura Fernández, author of a wide-ranging and original work of science fiction that, despite drawing on sources from a pulp, retrofuturist and pop tradition, acquires great metafictional and self-referential complexity, as well as a profound effect of estrangement on readers. This complexity has to do with the creation of plots that are arranged in a specular abyss-like structure, based on a principle of replication at different scales. To explain this system of constructing linked stories, we will resort to scientific theories that describe the cosmos from fractal geometry, based both on the principle of self-similarity and on the unpredictable emergence of chaos.

**Keywords:** Laura Fernández. Science fiction. *Mise en abyme*. Fractal. Metafiction.

---

<sup>1</sup> Esta publicación es parte del proyecto de investigación *Fractales. Estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI*, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (PID2019-104215GB-I00).

## 1. INTRODUCCIÓN

En su exhaustivo panorama de la narrativa española de ciencia ficción del siglo XXI, Fernando Ángel Moreno llamaba la atención sobre la originalidad en el tratamiento del género por parte de Laura Fernández, con un tipo de trama que el crítico no duda en calificar de “alocada” o “gamberra” (2018: 182-183). Señala también en esta y otros autores de su generación (como Óscar Gual, Colectivo Juan de Madre, Guillén López o Francisco Javier Pérez) una mirada pop sobre la tradición (2018: 185), refiriéndose con ello a una premeditada indistinción en sus propuestas entre las formas de la cultura elitistas y las formas populares. Por su parte, años antes, Javier Calvo (2013) había acuñado el término de *nuevos extraños españoles* para referirse a un grupo de autores nacidos en la década de los setenta (entre los que señalaba a Laura Fernández, junto a Robert Juan-Cantavella, Matías Candeira, Francisco Javier Pérez o el Colectivo Juan de Madre, entre otros) que a su parecer publicaban novelas y cuentos sin marcas de género explícitas, pero con obvias resonancias del género de la ciencia ficción y lo fantástico e interesados por una extrema experimentación formal.

La infinidad de personajes que transitan por las enrevesadas tramas de Laura Fernández realizan viajes intergalácticos, se relacionan con extraterrestres de las más extravagantes formas antropomórficas o, incluso, con seres inanimados, un sinfín de objetos que cobran vida, sienten y se comunican con los humanos y entre sí. Toda esa sarta de acontecimientos fantásticos se produce sin causar en los personajes, ni en los propios lectores, una vez que nos vemos inmersos en ella, atisbo ninguno de extrañeza. Su disparatado mundo encajaría así con lo que teóricos de la ciencia ficción como Díez y Moreno (2014: 18-19) consideran el *novum natural*, aquel en el que los personajes viven con naturalidad acontecimientos sobrenaturales, y que se opondría al *novum traumático*, en el que esos acontecimientos generan temor en los personajes y en el que se ubicarían tantas distopías y ficciones apocalípticas del presente (ver también Orejudo Utrilla, 2020: 125-126)<sup>2</sup>. Cuando Laura Fernández expresa su inmensa admiración por un escritor tan influyente en su estética como Philip K. Dick asegura: “me encanta la manera en la que Dick da por sentado cualquier mundo que describe” (2023: 323). Y es precisamente ese *dar por sentado* cualquier acontecimiento, por disparatado que este pueda parecernos a los lectores, lo que inscribe a su obra en ese *novum natural*.

De este modo, la literatura de Laura Fernández, en la que se ensartan con absoluta espontaneidad un sinfín de realidades imposibles, enraíza claramente con esa tradición popular de la ciencia ficción que se origina en las publicaciones *pulp* estadounidenses y

---

<sup>2</sup> En relación con esta distinción hay que advertir que la clave de la ciencia ficción es precisamente la explicación racional de los fenómenos extraordinarios, por lo que, en cualquiera de los dos casos, estos se aceptan como verosímiles dentro de las reglas de ese mundo. Otra cosa es que esos acontecimientos puedan ser recibidos de una forma aporreada o, por el contrario, puedan generar temor en los personajes.

que en España se popularizó a partir de 1953 gracias al fenómeno de los bolsilibros (Peregrina, 2018), de los que la autora confiesa haber sido una apasionada fan y lectora compulsiva.

Ahora bien, en una entrevista afirmaba Laura Fernández que, aun escribiendo cuentos de marcianos y jugando de continuo con los tópicos de la ciencia ficción, no cree que ella sea exactamente una escritora de ciencia ficción. Señala asimismo que en realidad se siente muy cerca de los escritores posmodernos norteamericanos de los sesenta, que jugaban con géneros como la ciencia ficción o la novela negra, especialmente con la idea de su forma, movidos por la firme voluntad de mezclar y confundir la alta y la baja culturas (Díaz, 2017). A diferencia de algunos escritores que en la última década han cultivado la ciencia ficción en España sin ninguna intención paródica (Jorge Carrión, Ricardo Menéndez Salmón, Juan Francisco Ferré son algunos de los más conocidos y elogiados), Laura Fernández reelabora con sagaz ironía e increíble sentido del humor los más trillados argumentos del *pulp* (situándose en este sentido más cerca de autores como Óscar Gual o Robert Juan-Cantavella). La propia autora califica su obra dentro de lo que denomina *sitcom* galáctica, poniendo con ello el acento en el tratamiento humorístico de unos ingredientes que cierta cultura popular de la segunda mitad del siglo XX en absoluto se tomaba a broma. Pero la indudable hilaridad que se desprende de todas sus ficciones, no les resta ninguna complejidad conceptual. Tal y como intentaré demostrar a lo largo de este trabajo, la novela de ciencia ficción en manos de Laura Fernández se vuelve metaficcional, en la medida en que de continuo nos habla de la relación entre dos planetas o dos mundos simultáneos y que mutuamente se incluyen entre sí (el de la realidad y el de la ficción), y cuyos deslindes quedan permanentemente puestos en entredicho.

Por todo ello, si las novelitas *pulp* de los sesenta, los míticos bolsilibros, eran devorados con facilidad por un público popular y aficionado al género, leer hoy la obra de Laura Fernández se convierte en una experiencia no exenta de dificultad. Aunque a simple vista así lo parezca, no estamos ante literatura de mero entretenimiento. Sumergirse en sus ficciones requiere de un lector especialmente atento y cómplice, que ha de esforzarse seriamente por no perderse en un sinfín de tramas y subtramas de endemoniada estructura laberíntica. Y aunque es cierto que la autora ha ido recibiendo un progresivo reconocimiento por parte de la crítica, incrementado sobre todo a raíz del éxito de *La señora Potter no es exactamente Santa Claus* (2020), ganadora entre otros del premio Ojo Crítico de Narrativa 2021, no escasean en los blogs de los aficionados a la lectura las confesiones de decepción ante una trama que esperaban entretenida y que han sido incapaces de comprender y concluir.

Son varios los factores que contribuyen a esa complejidad. En primer lugar, la larguísima lista de personajes que transitan por sus tramas, todos con sus nombres y apellidos, siempre anglosajones, y que al lector le costará un gran esfuerzo memorizar y distinguir. Esa prolijidad en la nomenclatura afectará igualmente a los lugares (cuyos topónimos resuenan también como los propios nombres de los personajes, creando en el lector una desconcertante confusión entre unos y otros), a los objetos o a todo tipo de

extraños seres que por allí aparecen. Tal es el número de nombres e identidades que incluyen cada una de sus novelas que algunas de estas se cierran incluso con un apéndice paratextual en el que, a modo de irónica guía orientativa que en realidad no consigue en absoluto su cometido, se ofrece, como en las *sitcoms* norteamericanas, el *starring* de la obra.

La complejidad procede también de ciertas argucias asumidas a nivel discursivo, como son los vertiginosos y constantes diálogos, en los que a menudo nos sentimos incapaces de saber a simple vista quién está tomando la palabra. Asimismo, el uso constante de onomatopeyas que interrumpen de continuo el discurso, las numerosas interjecciones, con la irrupción permanente de las mayúsculas, el deliberado abuso de los signos exclamativos o interrogativos, los paréntesis o las cursivas producirán un efecto de comicidad y extrañamiento perpetuo ante un lenguaje más propio del cómic o de una serie de televisión norteamericana que de una obra literaria española. En realidad, el despliegue de todas esas estrategias responderá a una hiperbólica y paródica asimilación de los recursos propios de esa tradición pop de la que bebe la autora. En definitiva, juega e ironiza de continuo con los manidos procedimientos que en la literatura popular se ponen al servicio de una intensificación de la intriga y exagerada postergación de la resolución del misterio.

Por otro lado, el narrador de todas las obras de Laura Fernández (que es siempre un narrador omnisciente, un ser que desde las alturas maneja el inesperado devenir de sus estrambóticas criaturas como un niño que jugara con fantasía desbordada con sus pequeños muñecos de plástico), no sólo se inmiscuye en la trama, sino que llega incluso a desdoblarse en varias entidades que dialogan y discuten entre sí acerca de la naturaleza y la explicación de los insólitos hechos narrados. Una argucia, la de su peculiar voz narradora, que de nuevo nos recordará a la de los niños cuando, al jugar, desdoblan su voz e identidad para encarnar los distintos personajes de su imaginada batalla. No en vano en una entrevista reivindicaba la autora que el adulto siguiera “leyendo como leía de niño” (Corroto, 2021).

Pero, sin duda, la estrategia que más contribuye a elevar el grado de complejidad de su obra, y que además la adentra en un interesante plano metaficcional, tiene que ver con la creación, a un nivel argumental, de tramas que se disponen en una estructura en abismo de carácter especular (Dällenbach, 1991). Todas las disparatadas tramas narradas por Laura Fernández se bifurcan en un sinfín de historias intercaladas, en las que irrumpe una lista interminable de personajes secundarios con nombre y apellido, que convierten el relato en un caótico macrocosmos ramificado en infinitos micromundos, que nos hacen a cada paso perder la visión de conjunto.

El último libro publicado por Laura Fernández se titula *Damas, caballeros y planetas* (2023), título que resulta especialmente significativo para comprender su poética. Todo su mundo de ficción se expande a través de mundos, o planetas, que, a su vez, contienen otros mundos que, a su vez, contienen otros mundos, etc. Es su universo de ficción una suerte de galaxia en expansión fractal, basada tanto en el principio de autosemejanza

como en la permanente irrupción del caos. En definitiva, la complejidad de la obra de esta autora se debe en gran parte a un principio de réplica a diferentes escalas. Pero, para mayor complicación, la naturaleza de esas réplicas responde a diferentes orígenes y causas que a continuación intentaré sintetizar.

## 2. DE LOS REPLICANTES A LOS MUNDOS REPLICADOS

Casi todos los personajes de las novelas de Laura Fernández comparten una peculiaridad: ser fans de algo o de alguien. Y mayoritariamente de un escritor de novela popular. En claro guiño cervantino, Fernández puebla sus novelas de multitud de chiflados que, cual quijotes, han enloquecido por un exceso de lectura y mitomanía (de la misma forma que en múltiples entrevistas la autora se ha declarado ser fan de una serie de escritores norteamericanos de ciencia ficción que devoraba de manera compulsiva desde niña hasta que fueron contribuyendo a conformar su propio universo creativo). Esos seres fanáticos se obsesionan por crear réplicas de los seres o los mundos adorados. Abundarán así en todas las obras de esta autora los lugares que son réplicas de otros lugares.

En *El show de Grossman* (2013b) la trama transcurre en Rethrick, un planeta *fan* de la Tierra, que, como luego veremos, será también el escenario escogido para varios de sus relatos cortos. El planeta Rethrick es en realidad una pequeña réplica a menor escala del planeta Tierra. Por supuesto, los habitantes de este planeta solo conocen a su admirada Tierra a través de lo que ven en la televisión y todos los grandes almacenes de Rethrick tienen una sección de *merchandising* dedicada a aquella. Mientras, los terrícolas no saben que Rethrick existe, de hecho, es un planeta tan pequeño e insignificante que ninguno de los observatorios espaciales de la Tierra ha logrado siquiera detectarlo (Fernández, 2023: 324). En *Connerland* (2017), tras la muerte del escritor Voss Van Conner, sus admiradores deciden hacer un parque temático sobre su obra, llamado Connerland, que permitiría vivir en un simulacro todos los planetas que había creado el escritor en sus libros. Se trataba de vivir hasta la perpetuidad en ese mundo paralelo creado por su admirado escritor (Fernández, 2017: 441). La redacción del periódico *Albinus Standard* para la que escribía el protagonista de la novela corta “El mundo se acaba pero Floyd Tibbts no pierde su trabajo” (Fernández, 2023: 19-102) (texto que se escribió en 2020 simultáneamente a *La señora Potter no es exactamente Santa Claus*) se hizo tan popular que se convirtió en una especie de parque temático de sí misma: con su oficina de turismo, su tienda de *souvenirs*, su hotel, con actores y actrices que recreaban la vieja redacción, en la que los visitantes podían simular escribir y mandar una crónica y convertirse por unos minutos en el popular escritor Floyd Tibbts (Fernández, 2023: 84).

Asimismo, el motivo de la ciudad convertida en parque temático de una obra literaria ya presente en *Connerland* será central en la celebrada *La señora Potter no es exactamente Santa Claus*. La ciudad en la que se desarrolla la trama de esta *es* o *está* en otro planeta. Se trata de una pequeña ciudad nevada llamada Kimberly Clark Weymouth,

famosa por ser el lugar en el que a su vez se desarrolla la trama de una famosa novela escrita por la famosa escritora Louise Cassidy Feldman y titulada, al igual que la novela de Laura Fernández que nosotros leemos, *La señora Potter no es exactamente San Claus*. Hasta allí llegan miles de turistas, fans de ese libro y visitan la tienda de *souvenirs* de Billy Peltzer en torno al personaje de la novela de Louise Cassidy Feldman *La señora Potter no es exactamente San Claus* y que se llamaba “LA SEÑORA POTTER ESTUVO AQUÍ”. Ya casi al final de la novela de Laura Fernández, la autora de la popular *La señora Potter no es exactamente San Claus*, Louise Cassidy Feldman, irrumpe como personaje y piensa por primera vez en su novela “como lo que era en realidad: ella misma reflejándose en una infinidad de espejos, espejos en los que a su vez se reflejaba la novela ahora” (Fernández, 2021: 527).

Los turistas se paseaban por la ciudad de Kimberly Clark Weymouth como quien se pasea por su novela favorita. En realidad, dicha ciudad se parecía más a la que la novela retrataba que a la que había sido en otro tiempo: “la sensación era [...] que aquel libro no parecía haber sido escrito por nadie sino haber estado *allí*<sup>3</sup> siempre” (Fernández, 2021: 75). Y todos los habitantes de la misma se empeñaban en hacer creer al turista fan de la novela que no estaban visitando simplemente un lugar llamado como el lugar que aparecía en la novela, sino “el mismo lugar del que la novela *hablaba*” (2021: 449). Pero tomar conciencia de esto los llevaba en ocasiones a pensar a esos mismos vecinos que quizá su ciudad ya no existía en el plano de la realidad por haber sido ocupado su lugar por otra Kimberly Clark Weymouth, un lugar de ficción que había adoptado absolutamente el aspecto, las dimensiones, el tiempo, de su gemela en la realidad (2021: 445). Cuando Billy Peltzer se percata de esa falsedad se propone escapar, cerrar su tienda de *souvenirs* y marcharse de Kimberly Clark Weymouth para siempre. Idea que no será bien recibida ni permitida por sus vecinos, ya que esa tienda y la novela a la que está dedicada es en realidad la única razón de la existencia de la ciudad en la que habitan.

Uno de los *leit motiv* más característico de las novelas de Laura Fernández es el de las cámaras, siempre atentas a grabar los acontecimientos más relevantes. Estas son a su vez generadoras de una realidad o dimensión alternativa que tiende a ser confundida por los personajes con la otra, la supuestamente real. Pero si el motivo de la representación audiovisual, preferentemente a través de un programa de la televisión, aparecía ya en novelas tempranas como *Bienvenidos a Welcome* (2008), *La chica zombi* (2013a), *El show de Grossman* (2013b) o *Connerlard* (2017)<sup>4</sup>, reaparece aún con más fuerza en su última novela, *La señora Potter no es exactamente Santa Claus* (2021), contribuyendo muy especialmente a dotarla de esa dimensión autorreferencial a la que estoy haciendo alusión. Todos los habitantes de la ciudad habían aprendido a investigar las vidas de sus vecinos viendo compulsivamente los episodios de una popular serie de televisión titulada *Las hermanas Forest investigan*, protagonizada por dos hermanas detectives. Pero esas

<sup>3</sup> Todas las cursivas y mayúsculas de las citas aparecen así en el original.

<sup>4</sup> Estudié este asunto en un par de publicaciones anteriores (Gómez Trueba, 2020: 18-19; 2022: 273) por lo que prescindo de profundizar ahora más en él.



hermanas, que adquieren visos de realidad para los habitantes de Kimberly Clark Weymouth, vivían realmente dentro de “un pueblucho de cartón piedra *protagonista* de una serie de televisión” (Fernández, 2021: 28). En un momento dado, uno de los personajes de la novela, en relación con esa mitomanía que todos los habitantes del pueblo padecían respecto a esa serie de televisión, se pregunta si quizás todos ellos no están vivos, sino que actúan en una serie de televisión que nadie está viendo (Fernández, 2021: 357). Asimismo, las propias actrices que interpretaban en la serie de televisión a las hermanas Forest en ocasiones tenían la sensación de que su propia vida era el espectáculo, que solo eran personajes de una ficción y que no existían en realidad (Fernández, 2021: 512). Casi al final de la novela las dos actrices deciden dejar de interpretar ese papel (el de *replicantes* en un mundo reemplazado por su versión audiovisual), y lo declaran ante las cámaras que las estaban grabando para uno de los episodios de la serie. No obstante, al igual que le ocurrió al protagonista, Billy Peltzer, a pesar de ese intento de escapar del mundo de la ficción en el que habitan, como no podía ser de otra manera, las cámaras seguían grabando porque “aquello no era más que una representación dentro de otra representación” (Fernández, 2021: 576).

### 3. MICROCOSMOS O LA PASIÓN POR EL MODELISMO, LOS *SOUVENIRS* Y EL *MERCHANDISING*

*Claus* estaba por tanto construida a escala 1:1, en el transcurso de esta obra encontraremos otras muchas réplicas construidas a escalas inferiores a las de sus modelos reales. En la tienda de *souvenirs* de Billy Peltzer, entre otros muchos recuerdos de la ciudad, se vendían bolas de nieve en las que se había metido a la misma ciudad de Kimberly Clark Weymouth en miniatura: todos los personajes de la ciudad parecían estar viviendo allí dentro, incluso la autora de *La señora Potter no es exactamente Santa Claus*, es decir Louise Cassidy Feldman, mientras escribía la propia novela (Fernández, 2021: 146-147). Y el propio Billy, el propietario de la tienda, se debate entre cerrarla y abandonar la ciudad o, una y otra vez frustrado en su intento por escapar, habitar dentro de una de esas bolas de nieve, para no volver a salir de allí nunca más. A menudo se imaginaba a sí mismo viviendo allí dentro, feliz y confortable, y todo lo de fuera quedaría de alguna manera anulado y dejaría de perturbarle, pues sería inaccesible y desconocido para él desde el interior de su bola de nieve (Fernández, 2021: 552), como lo es para los habitantes de la Tierra todo aquello que se extiende más allá de nuestra propia galaxia. Lo cierto es que casi todos los personajes de la novela de continuo se imaginan a sí mismos en alguna otra parte, o planeta, o dimensión paralela, en otras versiones de sí mismos que en algún momento de sus vidas hubieran tomado un desvío (Fernández, 2021: 493).

Veamos otro ejemplo. En un intento por crear un vínculo indestructible entre su escritora favorita (por su puesto, Louise Cassidy Feldman) y él mismo, otro de los protagonistas y vecino de la ciudad, Stumpy MacPhail, el agente inmobiliario al que Billy

Peltzer le pide que venda su casa antes de emprender sus planes de fuga, estaba construyendo una ciudad sumergida en el sótano de su propia vivienda. Se trataba, al igual que la ciudad en la que él vivía, Kimberly Clark Weymouth, de una ciudad sumergida nevada. Stumpy lee revistas de modelismos (como *Mundo modelo*), es cliente habitual de tiendas especializadas en la construcción de *otros mundos* y adquiere continuamente nuevas construcciones y piezas para completar y expandir su propia maqueta. Esa ciudad sumergida era una versión a escala y acuática de Kimberly Clark Weymouth. Y había quien sospechaba que si Stumpy hacía algo en su ciudad sumergida ese mismo hecho se reproduciría en la Kimberly Clark Weymouth real. Y es que Stumpy acostumbraba a jugar con sus muñecos dentro de aquella ciudad sumergida, de la misma manera que el narrador, como ya he señalado más arriba, juega con sus personajes en la propia novela de Laura Fernández. Las pequeñas figuran que habitan en su maqueta de la ciudad sumergida dialogan entre sí (al menos en la mente de Stumpy) y dicen sentirse observadas en todas partes (Fernández, 2021: 174), como también lo estaban los habitantes de la ciudad en la que vivía Stumpy. Pero, para mayor confusión, el submundo de la ciudad sumergida no dejaba de ramificarse en otros submundos. Así, por ejemplo, dentro de la maqueta de la ciudad sumergida había una pequeña casa con un chaval que tenía cinco pequeños hijos que eran copias exactas al chaval, “ridículos seres humanos extrañamente repetidos” (Fernández, 2021: 176). Todo ello ocurre solamente en la mente de Stumpy, pero el grado de precisión en la reproducción de mundos que incluyen otros submundos nos lleva a los lectores a olvidar con frecuencia el plano de realidad (o ficción) en el que nos encontramos. Asimismo, si Billy fantaseaba con la posibilidad de vivir en el interior de una de esas bolas de nieve que vendía en su tienda de *souvenirs*, Stumpy, totalmente *sumergido* e inmerso en la construcción de su ciudad sumergida, en ocasiones se pregunta si acaso él también podría estar existiendo en algún tipo de ciudad creada por algún tipo de aficionado al modelismo superior. Y lejos de asustarle esa posibilidad, pensaba que eso podría ser algo maravilloso, pues le haría sentirse seguro y protegido, siempre al cuidado y bajo la vigilancia de alguien que no haría otra cosa que pensar en él: “Se imaginaba, Stumpy, como una *famosa* figurita de su (CIUDAD SUMERGIDA), la clase de figurita que sabía en todo momento cómo había de comportarse porque al final tenía un papel ¿y no era eso extrañamente *liberador*?” (Fernández, 2021: 423). En esos momentos Stumpy era muy feliz pues sentía que contenía el planeta que a su vez le había contenido a él. Y

por más que el mundo [...] creyese existir en una dimensión distinta, una en la que aquella clase de cosas no tenían ningún sentido, lo cierto era que lo hacían en la misma en la que *reproducir* con semejante *perfección* algo que, después de todo, ya existía, esto es, el Mundo Ahí Fuera, como un dibujo coloreable coloreado al fin, era considerado un auténtico *milagro* (Fernández, 2021: 593).

Es más que evidente que todo este asunto de la construcción de mundos dentro del mundo a pequeña escala se presta a una lectura metaficcional. Ello se pone claramente en evidencia cuando advertimos que, en la tienda de *souvenirs* y *merchandising* de Billy Peltzer se vende también una postal navideña en la que aparecen tres esquiadores diminutos que descienden por una colina con unas cabañas al fondo. Esa era la postal que había inspirado la novela favorita de todos aquellos fans un día que su autora, Louise Cassidy Feldman, había parado a tomar un café en aquel desapacible lugar y se había topado con ella. Pero lo realmente interesante es que esa misma postal es la que aparece en la imagen de la cubierta del libro en su edición de Mondadori; es decir, que la frenética reproducción en abismo de la que echa mano Laura Fernández llega también al propio paratexto de la portada. Y, como no podría ser de otra manera, los personajes son conscientes de estar precisamente allí dentro de esas cabañas mientras contemplan la escena de la postal que los incluye (Fernández, 2021: 18 y 504). A veces, el propio Billy, “al contemplar la ladera de la montaña desde aquella pequeña cabaña a la que solo podía accederse a través de aquel telesilla tan extrañamente fuera de lugar como él mismo, podía ver descender a los tres esquiadores de aquella postal” (Fernández, 2021: 596). En definitiva, es como si el propio protagonista de la novela que leemos sacara por un momento la cabeza de nuestro libro para asomarse a contemplar la imagen de la cubierta de la ficción que lo contiene.

Pues bien, las pequeñas bolas de nieve, las figuras de una maqueta, las tarjetas postales, etc., cumplen con una misión reproductora de mundos bajo la que late esa función autorreferencial que nos hace tomar conciencia sobre el propio acto de la creación literaria. Y lo cierto es que, en esa suerte de universos interconectados y en expansión que constituye la obra de Laura Fernández, los objetos adquieren un increíble protagonismo: “Siempre me han fascinado los objetos. Tiendo a imaginar que tienen algún tipo de vida interior” (Fernández, 2023: 143). Y así también las cafeteras, las naves, los zapatos, las furgonetas, las bufandas, los intercomunicadores y un largo etcétera adquieren vida, hablan, se comunican entre sí, sienten, se enamoran, sufren, y todo ello con el mismo grado de intensidad que los seres terrícolas y por supuesto otras criaturas extraterrestres.

En relación con el tema que me ocupa en este trabajo, especial relevancia tendrán aquellos objetos que podríamos considerar como pequeñas piezas de *merchandising*, miniaturas, réplicas, piezas de coleccionista, objetos fetiche para todos aquellos que admiran o que son fans de algo o de alguien y que encuentran en ese pequeño objeto una réplica consoladora de aquello a lo que se admira. Una de las protagonistas de *Connerland* lleva siempre consigo un pequeño marciano de plástico. El protagonista de “El mundo se acaba pero Floyd Tibbts no pierde su trabajo” se convirtió en un escritor universalmente famoso, y con él también el resto de personas de su entorno. Tal fue su éxito que llegaron a comercializarse por toda la galaxia unas figuras articuladas que los representaban a pequeña escala (Fernández, 2023: 75). En el transcurso de este relato Tibbts se enamora de Kimmie y, aunque se ven y charlan a diario, esta se dedicaba a fabricar hombrécitos de jengibre con los que finge citarse y divertirse, prefiriendo su compañía más que a la de

cualquier otra persona. Uno de los protagonistas del relato “Aborrecer a Lester J. Murray” colecciona pequeñas réplicas de osos polares mecánicos (Fernández, 2023: 178), que tuvieron otra vida antes de vivir en una estantería cubiertos de polvo. En el relato “La señorita Slope ha muerto” hay una auténtica señorita Slope, pero también un montón de muñecas de goma llamadas Señorita Slope que son réplicas de aquella y que fabricaba su marido (Fernández, 2023: 205). En “Claus, y el señor Duggan”, el protagonista tiene un mundo construido en su garaje, el mundo que ficcionaliza las aventuras de Perky Pat, el detective que protagonizaba todas las novelas de su escritora favorita, y juega a ser él (Fernández, 2023: 226).

En numerosas ocasiones será imposible saber si todas esas miniaturas son solo pequeños objetos que cobran vida en la imaginación de sus propietarios, o se trata de una suerte de diminutos seres-objetos que realmente viven en un mundo paralelo y con existencia *real*. En “Maldita seas, Doris Dane” nos toparemos con los Hoppy Harrington, “muñecos vivos con aspecto de pequeños terrícolas” (Fernández, 2023: 238), que luego reaparecerán en “Hombres por correo Lohmann” (Fernández, 2023: 313). En “Recuerda que eres una Womble”, el padre de la protagonista cuida de una pequeña familia de “diminutos perros parlanchines” para los que había construido una pequeña casita en un rincón de su habitación, mientras que su hija, Steve Womble, era autora de unas aventuras protagonizadas por un oso de peluche que, por supuesto, tiene su propia vida fuera de la cabeza de su creadora (Fernández, 2023: 261-278). El protagonista de “(AGITANDO EL MALDITO AVISPERO)”, al igual que uno de los protagonistas de *La señora Potter no es exactamente Santa Claus* (que es mencionado en el relato), construye también una ciudad sumergida, en este caso habitada por actores y actrices. En el mismo relato se menciona una serie de televisión titulada *Ácaros* protagonizada por una familia de ácaros que vive en una alfombra polvorienta. Asimismo, descubrimos finalmente que el tipo que construye su ciudad sumergida habitada por actores, también era actor, pero en realidad era un “ácaro actor” (Fernández, 2023: 304). En “Llámame Dridde, pequeña”, la protagonista asegura tener una familia de marcianos azul marino instalados en su horno, conocidos como los Rocksie Lewinston, y les compra una casita de muñecas que instala en la repisa de los trofeos para que se muden a ella. En una de las cenas de gala con el capitán que se celebraban en la estación de esquí en la que tiene lugar la historia narrada en “El mundo se acaba pero Floyd Tibbts no pierde su trabajo”, como si aquello fuera un auténtico crucero de lujo, alguien dijo que también “existe un *capitán* diminuto para los huéspedes diminutos que preside una cena como la nuestra bajo esta misma mesa, a la luz de diminutas velas” (Fernández, 2023: 57). Así, todos esos pequeños seres-objetos se sitúan en su propio universo, contenido siempre en otro, y dentro de sus pequeños universos, cuando son contemplados a una escala superior, podemos observar que existen a su vez otros infinitos universos dentro de ellos.

Pero los submundos dentro de otros mundos, esas estructuras fractales complejas, que se expanden a partir de un principio de autosimilitud en la que en cualquier momento puede intervenir el caos (Martínez, Ballesteros y Paredes, 2017), pueden aparecer también

en los lugares o planos de realidad más insospechados, como por ejemplo la indumentaria de los protagonistas. En el capítulo 21 de *La señora Potter no es exactamente Santa Claus* se describe un fantasma. Este llevaba una corbata decorada con cientos de dibujos de diminutos submarinistas y burbujas que discutían entre sí. Unos y otros se miraban y se decían que, a fin de cuentas, nada de todo aquello, del universo de la corbata en la que habitaban como ridículas figuras decorativas, tenía ningún sentido (Fernández, 2021: 244). En otra ocasión, serán el reno y el oso polar que decoran el jersey de uno de los personajes los que nos sumergirán por un instante en su propio universo:

Louise se puso en pie. Hizo aquella cosa que hacía con los brazos. Nicole cerró los ojos. Realmente la mareaba. Pensó en el oso polar y el reno de su jersey. Los imaginó charlando. Uno le decía al otro, *Está volviendo a hacerlo, Dust, ¿El qué, Ben?, Esa cosa que hace con los brazos, Oh, sí, Mi primo Ernie dice que está chiflada, Es probable. Escribiré a mamá y le diré, Mamá, Dustie y yo vivimos en el jersey de una escritora chiflada, Apuesto a que tu madre dirá que podría ser peor, Oh, por supuesto, Dust, siempre podría ser peor* (Fernández, 2021: 289).

Otras escenas de hilarante comicidad serán las protagonizadas por los órganos de los personajes, que igualmente adquieren su propia vida y existencia paralela y autónoma del universo (en este caso, el cuerpo) en el que habitan: “Nicole trataba de mantener los ojos abiertos, pero, oh, aquello párpados, ¿qué hacemos aquí?”, se decían, y también: “¿No deberíamos estar ya en la cama?”; “Oh, sí, un momento, *chicos*, solo será un momento, ¿de acuerdo? Dejadme terminar”, les responde su dueña, Nicole (Fernández, 2021: 453). En otra ocasión son las manos del personaje Violet McKisco las que mantienen una apasionada discusión entre ellas (Fernández, 2021: 570). Pero los límites de lo insólito se materializan en las ficciones de Laura Fernández cuando consigue dotar de vida propia, autonomía y protagonismo a algo tan insignificante en nuestro universo como son los *ceños* y, muy especialmente, los *ceños fruncidos*. Una y otra vez reaparecen en sus relatos y novelas, cada uno con su propia manera de ser y su personalidad, comunicándose entre sí y poblando un universo simultáneo al nuestro y que vive, sin que sepamos apreciarlo, en el interior de sus propias entrañas o, mejor, en el interior de nuestras propias caras (Fernández, 2021: 41). Más recientemente han sido los propios estados de ánimo de los personajes los que también adquieren estatus de personajes en un universo propio. Así, al comienzo de “El mundo se acaba pero Floyd Tibbts no pierde su trabajo” el protagonista será un escritor frustrado y fracasado, lleno de tristeza y de rabia, y estas dos eran tan extremas que incluso tenían nombre, Herbie y O’Rourke, y caminaban junto a su dueño y mantenían, por supuesto, largas conversaciones entre sí (Fernández, 2023: 35).

#### 4. MACROCOSMOS NARRATIVO O UN CÚMULO DE GALAXIAS EN EXPANSIÓN

En 2023 Laura Fernández publica una selección de sus cuentos bajo el título *Damas, caballeros y planetas*, donde encontramos un total de 16 relatos, cuatro de ellos inéditos,

y una extraordinaria *nouvelle* también inédita abriendo la colección. La recopilación de textos va precedida de un prólogo que lleva por título “Mudarse a otro planeta, o érase una vez Rethrick, o el cuento como hogar desde el que explorarse como se explora un territorio desconocido, misterioso, fascinante, infinito, tal *real* como el (TEC) (TEC) tecleo de una vieja e imaginaria máquina de escribir”. Asimismo, cada uno de los textos va introducido por una breve nota de la autora en la que, sin abandonar su particular estilo literario, explica las circunstancias de escritura o publicación del relato en cuestión, dando también alguna que otra clave para su interpretación. Tanto en el prólogo como en cada una de las 17 notas aclaratorias que se intercalan entre los textos publicados, Laura Fernández parece tener la voluntad de otorgar cierta unidad y coherencia al conjunto de relatos que en su mayoría ya habían sido publicados con anterioridad en antologías o revistas. Así, en el prólogo leemos:

no concibo la escritura de un relato como otra cosa que como la escritura de una frondosa novela en miniatura, un mundo dentro de un mundo que se explora así mismo como se explora un territorio desconocido, misterioso, fascinante, infinito, tan real como la vida que, por fortuna, ha quedado fuera, sin haberlo hecho en realidad, porque lo que hace es contenerla, *encantarla* (Fernández, 2023: 14).

A continuación, confiesa que todas las historias que agrupa este libro están relacionadas entre sí. Cada relato contiene su propio universo, pero el aleteo de una desconsiderada mariposa en otro universo paralelo puede ocasionar un sinfín de acontecimientos inesperados en todo el resto de relatos. Y, efectivamente, el baile de personajes, objetos, anécdotas y escenarios de un relato a otro va a ser continuo.

La novela corta que abre la colección, titulada “El mundo se acaba pero Floyd Tibbts no pierde su trabajo”, fue escrita en la recta final de *La señora Potter no es exactamente San Claus*, y tiene sin duda mucho de ella; ambas se desarrollan en una pequeña localidad nevada, en este caso una estación de esquí. Confiesa la autora que comenzó a escribir esta novela corta cuatro días después de que se decretara el confinamiento y está claramente inspirada en la experiencia de la pandemia del COVID-19. Es más, con esta obra Fernández elabora su especial versión cómica de esa ficción apocalíptica tan popular en la última década. El protagonista queda junto a su familia encerrado en esa estación de esquí durante todo el periodo de confinamiento y anuncio de un pronto fin del mundo por un condenado catarro inesperado que contagia al resto de la galaxia. Pero curiosamente a aquel lugar no llegó el virus, y aquel espacio y aquel periodo de encierro tuvo para el personaje, como para la propia autora mientras vivía el confinamiento en el que escribió este texto, “algo de acogedoramente hostil” (Fernández, 2023: 18).

Con respecto al resto de relatos de la colección, hay que notar de entrada que muchos de ellos transcurren en el planeta Rethrick, de especial protagonismo en toda la obra de Laura Fernández. Tal y como ya vimos a propósito de *El show de Grossman*, se trata del planeta *fan* de la Tierra, y una réplica exacta de ella. Según confiesa la autora, poco a poco “Rethrick iba a convertirse en un mundo propio, el único otro mundo repleto de

otros mundos por el que transitaría mi narrativa breve” (Fernández, 2023: 143). Asimismo, en “¿Por qué, por todos los dioses galácticos, tenía que ser ella?”, alguien o algo procedente de Rethrick le dice a un terrícola: “Vivimos en un lugar que para vosotros ni siquiera existe. Pero puedo asegurarte que está ahí” (Fernández, 2023: 337). Pero las conexiones no solo tienen que ver con la coincidencia de escenario.

Como bien explica la propia Laura Fernández, el relato titulado “¿Acaso soy una especie de monstruo, señor Palcker?”, también ambientado en el planeta Rethrick, le da vida y protagonismo a un limonero parlanchín, llamado Limon Wompler, que ya aparecía en un segundo plano en el cuento “Hombres por correo Lohmann”. Al tiempo, se nos indica que “¿Acaso soy una especie de monstruo, señor Palcker?” contiene a su vez, muchos inicios, universos explorados o por explorar en otros posibles relatos (Fernández, 2023: 103-104). De hecho, el cuento que le sigue, “El redactor estrella de *Rocketbol Amazing Times*”, retoma y continúa una de esas líneas argumentales abierta en el cuento anterior. “(AGITANDO EL MALDITO AVISPERO)”, escrita entre la finalización de *Connerland* y *La señora Potter no es exactamente Santa Claus*, retoma o anuncia infinidad de personajes y situaciones de ambas novelas, convirtiéndose en precuela y secuela a un mismo tiempo dentro del universo narrativo de la autora. En “¿Por qué, por todos los dioses galácticos tenía que ser ella?”, que es para Laura Fernández el relato que dio comienzo a todo, el *big bang* que creó el planeta Rethrick, aparecen personajes de *La chica zombie*, porque los escribió al mismo tiempo (Fernández, 2023: 323). Y la protagonista del relato “Lámame Dridde, pequeña” es a su vez la protagonista de la novela que la popular escritora Robbie Stamp (de quien dice Laura Fernández ser su *alter ego*) está escribiendo dentro de la ficción de la novela *El show de Grossman* (Fernández, 2023: 385). En la nota introductoria al relato “La señorita Slope ha muerto”, Fernández confiesa que a veces ocurre que los protagonistas de sus novelas escriben novelas que ella hubiese querido escribir y que en alguna ocasión lo ha hecho, siendo este el caso del relato mencionado, y que, a su vez, como nos explica, está repleto de personajes, situaciones y objetos que ya aparecen en otros de sus relatos (Fernández, 2023: 201-202). Las conexiones entre unos textos o planetas y otros parecen ser potencialmente infinitas, y me he conformado con señalar aquí solo algunos de los más evidentes.

## 5. LA OBRA DE LAURA FERNÁNDEZ Y LA COSMOLOGÍA FRACTAL

En la novela corta “El mundo se acaba pero Floyd Tibbts no pierde su trabajo” una tal Georges Laforgue produjo un documental sobre los supervivientes de aquella estación de esquí. Aquella pequeña y extraña pieza estaba protagonizada por los cuatro pares de gemelos Laforgue:

Cuando los hermanos Laforgue se miraban las manos, lo hacían en primer plano, y de tal manera que el espectador podía, si quería, convertirse en uno de ellos. ¿Qué veía, si lo hacía? Su propia mano, por supuesto. ¿Y que era su propia mano? La mano de un niño que acababa de recoger un montón de nieve. ¿Y qué parecía aquel montón de nieve? Una

diminuta colina en la mano de un niño. ¿Y era aquello que se movía allí abajo, en aquella diminuta colina, en aquella montaña de nieve, un niño? ¿Era un puñado de niños, en realidad? ¿Niños diminutos? ¿Cómo era posible? [...] Los críticos no habían dudado en considerarla “una extraña pero bellísima forma de reflejar aquello que hemos sido desde el principio: puro espejismo” (Fernández, 2023: 81).

Pareciera como si las propias leyes del Universo y su apariencia astronómica inspiraran el propio universo literario y estético de Laura Fernández, aparentemente inabarcable precisamente por ser potencialmente infinito. Si el universo en el que habitamos, tal y como parece, es infinito en el espacio, solo podremos llegar a descubrir, más allá del nuestro, otro universo o planeta que sea una réplica exacta del nuestro. Recordemos que precisamente eso era Rethrick, el planeta fan de la Tierra.

De cara a entender la compleja estructura narrativa de las ficciones de Laura Fernández, ficciones que, no lo olvidemos, transcurren no solo en el planeta Tierra o en algún que otro planeta conocido, sino en toda la inmensidad de la galaxia, quizás no resulte descabellado recurrir a las teorías científicas que explican el cosmos desde la geometría fractal. Si a gran escala el Universo muestra un aspecto homogéneo e isótropo, se considera que a pequeña escala su materia visible muestra un tipo de disposición multifractal, es decir, una mezcla de fractales de diferentes dimensiones:

Las estrellas se unen en galaxias, estas se agrupan en sistemas o cúmulos de galaxias, y estos a su vez se agruparían en un nivel superior de la jerarquía, los supercúmulos y estos en estructuras mayores, como filamentos y paredes, a una escala superior y así sucesivamente. A pequeñas escalas, el Universo tiene esta propiedad de autosimilitud local estadística (Paredes y Martínez, 2010: 113).

Pero esa estructura fractal no respondería a un orden jerárquico absolutamente simétrico y basado exclusivamente en la autosimilitud. La teoría del caos sostiene que las aparentes homogeneidad e isotropía se ven permanentemente interrumpidas por pequeñas variaciones iniciales que irán progresivamente aumentando su tamaño o intensidad hasta completar las complejas estructuras que se observan actualmente en la totalidad del cosmos (Paredes y Martínez, 2010: 113-115).

Como he intentado demostrar a lo largo de este trabajo, la estructura fractal, la creación de mundos dentro de otros mundos, basadas en un principio de autosimilitud o réplica y diferencia, es observable en todas las obras de Laura Fernández. El macrocosmos de su ficción —aquel en el que todas las obras, tanto las novelas como los relatos cortos, quedan interconectados, conteniéndose incluso unos en el interior de los otros, o siendo a su vez potencialmente susceptibles de ser expandidos en otros posibles relatos— está poblado a su vez de diminutos microcosmos que insospechadamente habitan en las corbatas, en los jerseys decorados con renos, en los párpados o en los ceños o dentro del horno de las casas de los personajes... Al igual que la teoría matemática de los fractales, cuya configuración geométrica se basa en el principio de la autosemejanza, Fernández urde sus tramas a partir de un principio de réplica a diferentes escalas. Si en la



naturaleza son muchos los eventos físicos que presentan ese principio de autosemejanza (el cuerpo humano y de los animales, las plantas y los árboles, los átomos y las moléculas, y, por supuesto, los planetas y las galaxias), nada impide a Laura Fernández dotar de un universo propio a cierta parte de los cuerpos humanos, por muy insignificante que esta sea (como los ceños, por ejemplo). En definitiva, el universo literario de la autora metaforiza una magnitud infinita, tanto en cuanto a su extensión hacia el macrocosmos (los terrícolas son solo una parte de la gran cantidad de personajes procedentes de otros planetas y galaxias) como hacia el microcosmos (las réplicas en miniatura, las partes del cuerpo, de la ropa, etc., constituyen sus propios universos autónomos).

Nótese que, con una pequeña dosis de imaginación, podríamos hallar cierta correlación entre la fantasía desbordante de Laura Fernández y los argumentos que maneja la física cuántica. En un ensayo de divulgación científica sobre la cosmo fractalidad, Daniel Antianka afirma que “cada punto del contorno corporal de una mosca puede hacerse corresponder biunívocamente con cada punto del contorno corporal de una galaxia, dando por resultado finalmente que tanto la mosca como la galaxia poseen exactamente la misma longitud infinita en sus contornos” (2013: s. p.). A partir de este y otros argumentos similares, se propone explicar este autor el mecanismo de lo que denomina la *cosmo fractalidad*, que básicamente propone un modelo del Universo concebido como un gran fractal físico de magnitud infinita. En realidad, no es otra la propuesta del universo de ficción de Laura Fernández, en la que el tamaño de un ácaro puede igualarse, en función de la escala de observación y representación, al de la propia galaxia que lo contiene. La jerarquía entre relatos, entre personajes, entre seres terrícolas y extraterrestres, seres vivos y objetos parlanchines, se pierde de forma irremediable en esa inaprehensible galaxia fractal que es el universo de ficción de Laura Fernández. Para la física cuántica el hecho de que percibamos que un objeto es más grande y que otro objeto es más pequeño, es substancialmente una ilusión basada en nuestra forma relativa de experimentar la realidad, ya que, como quedó señalado más arriba, todo objeto de la naturaleza posee en estricto rigor el mismo tamaño infinito. Pero es precisamente la condición de ver un objeto, un personaje, una galaxia, en relación con otros u otra, la que nos permite tomar conciencia de su tamaño y naturaleza en el sistema.

Esa potencial capacidad de expansión de la que vengo hablando se manifiesta en múltiples tramas de las que aquí he ofrecido tan solo un pequeño muestrario de ejemplos, pero lo más interesante es que estas funcionan también a modo de advertencia de la infinita posibilidad de existencia y desarrollo de otros muchos universos y tramas (que habiten tanto en el microcosmos como en el macrocosmos) y que, en un inesperado momento, también pudieran ponerse de manifiesto en el desarrollo narrativo a partir de un principio cuántico y potencial. Nada es previsible en esta suerte de universos en abismo, ningún patrón nos hará estar preparados para la naturaleza de la próxima réplica por venir. Y es que, como en los fractales complejos, el caos irrumpe en los momentos más insospechados para desbaratar toda suerte de simetría o jerarquía. No en vano, esa irrupción del caos, que todo lo vino a complicar para la tradicional geometría de los

fractales lineales (Martínez, Ballesteros y Paredes, 2017: 73-74), parece estar muy presente en la concepción estética de Laura Fernández, cuando en *La señora Potter no es exactamente Santa Claus* le hace decir a su narrador:

Y se hizo el silencio.

Y caos de todo tipo ocurrieron en aquel silencio.

No eran cosas de las que Stumpy MacPhail pudiese tener aún noticia. Pero no tardaría en tenerla. Porque una mariposa estaba agitando las alas en algún puede que nada exótico lugar, y lo hacía desconsideradamente (Fernández, 2021: 530).

## 6. MUNDOS SUMERGIDOS Y FICCIÓN INMERSIVA

El último de los relatos publicados en *Damas, caballeros y planetas*, “Sandy McGill nunca ha viajado a otro planeta”, que parece también ser el último texto escrito por Laura Fernández tras la finalización y el éxito de *La señora Potter no es exactamente Santa Claus*, encierra toda una declaración de su poética de la ficción. En la nota aclaratoria que lo procede, Fernández explica que: “Los cuentos son para mí una especie de abismo al que sigue una colección de pequeños y fascinantes *abismos encadenados*. Una sucesión de trampas que me tiendo, curiosa y encantadoramente, a mí misma, para no hacer otra cosa que tratar de escapar” (2023: 393). En otro momento de esta antología, habla de universos en expansión que solo se detienen para ver crecer al otro (2023: 260).

Una vez que nos adentramos en el cuento en cuestión vamos a entender muy bien lo que la autora trata de explicar respecto a su poética. Ninguna otra expresión como la de *abismos encadenados* podría definir tan bien la complejidad y a la vez la inmensa adicción que generan las obras de Laura Fernández. En “Sandy McGill nunca ha viajado a otro planeta” retoma las peripecias de un personaje presente en su obra desde hace más de una década y con especial protagonismo en *La Señora Potter no es exactamente Santa Claus*, la famosa escritora terrícola de novelas de detectives Sandy McGill. Esta adquiere un muñeco mecánico de compañía hecho a imagen y semejanza del más famoso de sus personajes, el detective Abe Susan, para cuya creación a su vez se inspiró en un joven granjero llamado Carrick Fergus de quien Sandy McGill se había enamorado. Este tenía instalado en el horno de su casa una familia completa de marcianos, llamados los Rocksie Lewinston. El padre de esta familia salía todas las mañanas a trabajar en su nave, mientras la madre se quedaba en una de las habitaciones que habían habilitado en el horno y se dedicaba a escribir diminutas novelas de misterio que eran muy populares en el pequeño planeta del que procedían. Pero si Sandy estaba perdidamente enamorada de Carrick Fergus, su intercomunicador espacial, llamado Errol Dean, estaba perdidamente enamorado de ella y desde su existente, aunque minúsculo, mundo de los intercomunicadores espaciales siente unos celos terribles del muñeco robot Abe Susan. Errol Dean, ese comunicador espacial enamorado, busca consuelo en el Manual Contra El Insomnio del Intercomunicador Espacial, que se llamaba Ryde Florentine, y antes de ser un Manual había sido una lechuza, y antes también un presentador de televisión. Creo

que no es necesario seguir, aunque el relato sí que lo hace. Ninguna de las subtramas (o abismos) que van abriéndose camino una dentro de la otra es abandonada. Los nombres, las historias se multiplican y nos resulta difícil, aunque no imposible si leemos con atención, volver a la historia, no central (pues todo intento de jerarquía ha quedado diluido) sino inicial, al nivel diegético de la que surgieron todas las demás. Aquella, la primera a la que se hizo referencia, ya no es la historia principal, el relato marco; más bien es solo una más de entre todas ellas y, si aquella contiene a las demás, cada una de estas también la contiene a ella. El mundo se muestra así como un complicado tejido de sucesos en el cual alternan, se superponen o se combinan conexiones de diferentes clases. Es precisamente el propio *encadenamiento* entre abismos del que habla la propia autora el que nos permite tomar conciencia del tamaño de cada uno de ellos y su posicionamiento en el todo. Dicho de otra manera, ninguna de sus ficciones está íntegramente protagonizada por ácaros actores, marcianos, rethrickianos, dinosaurios, cafeteras, zapatos con vida propia, ceños fruncidos, intercomunicadores, lechuzas, o manuales para intercomunicadores, sino que cada uno de estos entes aparecen siempre interrelacionándose con otros, configurando así una suerte de sistemas complejos, que permiten que tomemos conciencia de su verdadero posicionamiento en la escala del universo (y, por supuesto, de paso, de la nuestra también). En definitiva, el universo literario de Fernández se manifiesta como un sistema continuo y, a la vez, autorreferencial, pues la irrupción de un nuevo personaje o universo se debe y deriva de la existencia de todos los otros personajes o universos, que componen en su interrelación indisoluble el sistema total del mismo.

Pero, a su vez, esta historia funciona como excelente metáfora de nuestra experiencia lectora ante las intrincadas intrigas creadas por Laura Fernández. La experiencia podría asemejarse a la de observar en la pantalla de un ordenador uno de esos vídeos que nos muestran a toda velocidad la organización del famoso fractal de Mandelbrot, permitiéndonos apenas tomar conciencia de la interminable sucesión de cientos y cientos de niveles de organización a diferentes escalas. Cuando leemos este relato, nos sumergirnos en esos abismos encadenados a velocidad de vértigo sin posibilidad ya de encontrar el hilo conductor que nos permita regresar a la superficie (de realidad) de la que partimos. En “El mundo se acaba pero Floyd Tibbts no pierde su trabajo” los hijos del protagonista, sin ser conscientes de ello, tenían acceso a todos aquellos mundos que se cocían bajo la superficie del mundo y “no se limitaban a otear bajo la alfombra que cubría aquello que, para cualquiera, era la única (REALIDAD) posible, sino que existían allí dentro, es decir, en todas aquellas otras *posibilidades*” (Fernández, 2023: 42-43). Y de eso va precisamente la obra de Laura Fernández: de una experiencia de inmersión total en planetas o universos alternativos.

El mecanismo de construcción de sus textos parte de una situación determinada y singular, anclada en unas coordenadas espacio temporales más o menos precisas, para ir evolucionando hacia lo abstracto, lo múltiple y versátil, lo ubicuo y atemporal y, en muchos casos, morfológicamente fluido. Y ese mecanismo es similar al del proceso de

virtualización que el mundo ha vivido en las últimas décadas. En su ensayo *¿Qué es lo virtual?*, Pierre Lévy (1999) reconocía que podría consistir en la continuada reapertura de problemas que nos conducen a una determinada solución y en la búsqueda de problemas relacionados cuya solución pueda convertirse en un nuevo problema que solucionar. Y algo de experiencia virtual, de superar pantallas en un videojuego, tiene la experiencia lectora de ese encadenamiento de abismos problemáticos como los que se nos presentan en “Sandy McGill nunca ha viajado a otro planeta”. Por su parte, Marie-Laure Ryan propuso en su clásico libro *La narración como realidad virtual* trasladar el concepto de inmersión procedente del mundo tecnológico y la RV al campo literario para convertirlo en la piedra angular de una fenomenología de la lectura e incluso de la experiencia artística (Ryan, 2004).

Lo cierto es que tradicionalmente se ha atribuido cierta carga peyorativa a la experiencia inmersiva, relacionada con una cultura popular o de mero entretenimiento que promueve una actitud pasiva en el lector o usuario, similar a la de la experiencia del turista que visita un parque temático. Recordemos ahora que en las ficciones de Laura Fernández se fantasea con la construcción de parques temáticos en torno a los exitosos libros escritos por sus personajes. Recordemos también que su propia estética bebe de una tradición de literatura popular poco exigente. Pero Ryan, refiriéndose a un tipo específico de inmersión, la que presupone una relación imaginativa con un “mundo textual”, auguraba a la misma un ámbito de exploración y desarrollo ilimitado de la imaginación creadora. Para esta autora, lo virtual, al abrir la posibilidad de creación de todas las historias que puedan desarrollarse a partir de una situación dada, es un recurso inagotable, cuya utilización nunca conduce a su extenuación. Es evidente que antes de la admonición de nuevas tecnologías como el hipertexto o la realidad virtual, la propia literatura ya había perfeccionado el arte de construir un mundo inmersivo y, sin ir más lejos, el tradicional género de la ciencia ficción en el que se inspira Laura Fernández da buena cuenta de ello. Pero tampoco deberíamos de pasar por alto que toda su producción literaria, con todo su aire de retrofuturismo pop, irrumpe dos décadas después del auge y eclosión de la virtualidad e interactividad, en un momento en el que el inmenso desarrollo de la RV no podía ser ni siquiera sospechado por una teórica de la virtualidad como Marie-Laure Ryan a comienzos del siglo XXI. El laberíntico y potencialmente infinito devenir de las tramas de Laura Fernández responde a una estética posttecnológica y posvirtual que, recogiendo el guante de esas infinitas posibilidades que aportó el desarrollo de la tecnología y la virtualidad, parece reelaborarlas en clave paródica. Eso sí: sin perder por ello ni un ápice de su natural capacidad inmersiva y adictiva.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTIANKA, D. (2013). “El Universo como fractal, un modelo del cosmos que gana validez científica”. *Tendencias21*, 10 de octubre. Disponible en línea: [https://tendencias21.levante-emv.com/el-universo-como-fractal-un-modelo-del-cosmos-que-gana-validez-cientifica\\_a24995.html](https://tendencias21.levante-emv.com/el-universo-como-fractal-un-modelo-del-cosmos-que-gana-validez-cientifica_a24995.html) [16/09/2024].
- CALVO, J. (2013). “Nueva narrativa extraña española: un mapa”. *Jot Down*, 14 de marzo. Disponible en línea: <https://www.jotdown.es/2013/03/nueva-narrativa-extrana-espanola-un-mapa/> [16/09/2024].
- CORROTO, P. (2021). [Entrevista con] “Laura Fernández: ‘Reivindico que el adulto siga leyendo como leía de niño’”. *El Confidencial*, 20 de diciembre. Disponible en [https://www.elconfidencial.com/cultura/2021-12-20/laura-fernandez-novela\\_3343491/](https://www.elconfidencial.com/cultura/2021-12-20/laura-fernandez-novela_3343491/) [16/09/2024].
- DÄLLENBACH, L. (1991). *El relato especular*. Madrid: Visor Libros.
- DÍAZ, J. (2017). [Entrevista con] “Laura Fernández: ‘El de ciencia ficción es el escritor purísimo que sigue siendo como un niño’”. *Jot Down*, 3 de octubre. Disponible en línea: <https://www.jotdown.es/2017/10/laura-fernandez-el-de-ciencia-ficcion-es-el-escriptor-purismo-que-sigue-siendo-como-un-nino/> [16/09/2024].
- DÍEZ, J. Y MORENO, F. Á. (2014). *Historia y antología de la ciencia ficción española*. Madrid: Cátedra.
- FERNÁNDEZ, L. (2013a). *La chica zombie*. Barcelona: Seix Barral.
- \_\_\_\_ (2013b). *El show de Grossman*, M. López (ilustr.). Badajoz: Aristas Martínez.
- \_\_\_\_ (2017). *Connerland*. Barcelona: Random House.
- \_\_\_\_ (2019 [2008]). *Bienvenidos a Welcome*. Barcelona: Random House.
- \_\_\_\_ (2021). *La señora Potter no es exactamente Santa Claus*. Barcelona: Random House.
- \_\_\_\_ (2023). *Damas, caballeros y planetas*. Barcelona: Random House.
- GÓMEZ TRUEBA, T. (2022). *Espectáculo apocalipsis. La estetización de la distopía en la narrativa española del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
- GÓMEZ TRUEBA, T., ed. (2020). *Mire a cámara, por favor. Antología de relatos sobre tecnología y simulacros*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- LÉVY, P. (1999). *¿Qué es lo virtual?* Barcelona: Paidós.
- MARTÍNEZ, V. J.; BALLESTEROS, F. J. Y PAREDES, S. (2017). *Fractales y caos. La aventura de la complejidad*. Córdoba: Guadalquivir.
- MORENO, F. Á. (2018). “Narrativa 2000-2015”. En *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*, T. López-Pellisa (ed.), 177-194. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- OREJUDO UTRILLA, A. (2020). *Narrativa utópica contemporánea*. Valladolid / Nueva York: Cátedra Miguel Delibes / Universidad de Valladolid.
- PAREDES, S. Y MARTÍNEZ, V. J. (2010). “Cosmología fractal”. *Espacio Teleco. Revista de la ETSIT-UPCT* 1, 107-115.

- PEREGRINA, M. (2018). "Narrativa 1953-1980". En *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*, T. López-Pellisa (ed.), 123-150. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- RYAN, M.-L. (2004). *La narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*. Barcelona: Paidós.



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

Fecha de recepción: 31/10/2023

Fecha de aceptación: 17/09/2024

**SECCIÓN MONOGRÁFICA II**

**DEL CUERPO AL CORPUS  
EN LAS POETAS ESPAÑOLAS DE LA EDAD DE PLATA**

**Helena ESTABLER PÉREZ e Isabel NAVAS OCAÑA (eds.)**





## LA CORPORALIDAD DE LOS CORPUS POÉTICOS EN LAS ESCRITORAS DE LA EDAD DE PLATA<sup>1</sup>

### THE CORPORALITY OF POETIC CORPORA IN THE WOMEN WRITERS OF THE SILVER AGE

**Isabel NAVAS OCAÑA**

Universidad de Almería  
minavas@ual.es

**Helena ESTABLIER PÉREZ**

Universidad de Alicante  
Helena.Establier@ua.es

**Resumen:** La dialéctica cuerpo / corpus es la idea motriz que vertebra los distintos trabajos reunidos en esta sección monográfica. Todos coinciden en abordar la representación del cuerpo en las escritoras de la Edad de Plata y en mostrar cómo esa representación determina sus obras poéticas. Lucía Sánchez Saornil, Rosa Chacel, Concha Méndez, Elisabeth Mulder, Ernestina de Champourcín y Ana María Martínez Sagi son objeto de estudio desde esta singular perspectiva, que trata de evidenciar la corporalidad de los corpus poéticos de los que son autoras. Pues bien, en la presentación del monográfico fundamentamos teóricamente los análisis realizados, otorgándole especial relevancia a la interacción de los conceptos de *cuerpo*, *sexo* y *género* en la construcción de la identidad, tal como la plantea Judith Butler, y al resultado literario de esa interacción, es decir, a los corpus resultantes que cada una de estas escritoras pergeña en un momento clave de la historia literaria española, la llamada Edad de Plata.

**Palabras clave:** Escritoras. Poesía. Cuerpo. Corpus. Edad de Plata.

**Abstract:** The body / corpus dialectics is the driving idea that structures the different papers gathered in this monographic dossier. They all agree on addressing the representation of the body in the women writers of the Silver Age and on showing how this representation determines their poetic works. Lucía Sánchez Saornil, Rosa Chacel, Concha Méndez, Elisabeth Mulder, Ernestina de Champourcín and Ana María Martínez Sagi are the object of study from this unique perspective, which tries to demonstrate the corporality of the poetic corpora of which they are the authors. Therefore, in the presentation of the monograph we theoretically base the analyses carried out, giving

---

<sup>1</sup> Este número monográfico es resultado del proyecto de investigación de I+D+i “Género, cuerpo e identidad en las poetisas españolas de la primera mitad del siglo XX”, financiado por el Programa Estatal de Generación de Conocimiento 2020 del Ministerio de Ciencia e Innovación, Gobierno de España (ref. PID2020-113343GB-I00).

special relevance to the interaction of the concepts of *body*, *sex* and *gender* in the construction of identity, as proposed by Judith Butler, and to the literary result of that interaction, that is, the resulting corpora that each of these women writers carry out at a key moment in Spanish literary history, the so-called Silver Age.

**Keywords:** Women writers. Poetry. Body. Corpus. Silver Age.

El cuerpo siempre significa. Constituye, de hecho, el punto de partida y de retorno de todos los sentidos, puesto que, siendo a la vez materia y signo, individual y social, naturaleza y cultura, se encuentra en el origen de nuestra capacidad para semiotizar el mundo y dotarlo de un sentido particular (Martin-Juchat, 2001: 7); en otras palabras, podemos decir, con Contreras, que el cuerpo es “la condición radical de la significación” (2012: 14) y, como tal, sus acciones y representaciones definen el modo en el que habitamos el mundo y generamos sentido, constituyendo “una de las más poderosas formas de significación y comunicación en la vida social y cultural de los seres humanos” (Finol y Djukich, 2019: 633).

Tomando como punto de partida este enfoque propio de la semiótica del cuerpo, que lo convierte en el centro absoluto de la producción de sentido, se entiende perfectamente el continuado interés de los estudios de género durante las últimas cinco décadas, en su interrelación con otros ámbitos de la producción cultural, por desgranar la compleja articulación entre el cuerpo y el sexo, sus representaciones y la configuración de la identidad. Como es sabido, las investigaciones teórico-filosóficas, éticas, políticas y culturales realizadas hoy desde el campo de los estudios de género desafían tanto la noción tradicional de *sexo*, en tanto instrumento normativo de clasificación binaria, como la de *cuerpo* en su calidad tradicional de encarnación de normas reguladoras, objeto y soporte de la disciplina social, e insisten en sus repercusiones sobre la conformación de las categorías identitarias: qué es *ser mujer* o *ser hombre* y cuál es su relación con el cuerpo sexuado (Butler, 2001 y 2002).

A partir de las enseñanzas de Foucault sobre el *biopoder social* (1997), es decir, sobre la actuación institucional panóptica de control, sometimiento y normalización de los cuerpos, sabemos que estos están históricamente sujetos a una disciplina, a una ley que legitima unas determinadas acciones y representaciones, y sanciona otras en virtud del contexto sociocultural específico. En este sentido, la diferencia genérico-sexual binaria encauza el cuerpo en direcciones y prácticas preestablecidas, autorizadas, normativas. El sujeto, al asumir un sexo, adopta una norma corporal, de manera que el cuerpo, entendido como un ente social indesligable de las normas culturales que regulan su materialización, se revela actualmente como efecto de las dinámicas de poder en idéntica medida que el género. Así, el cuerpo actúa como contexto y como norma para la recreación de la identidad, y en tanto en cuanto el *sexo-género* se ha considerado atributo indisociable de aquel, la reflexión identitaria se liga a la experiencia del cuerpo sexuado.

Los estudios de género se enfrentan hoy a una nueva comprensión de los cuerpos como entes de carne y hueso, en continua relación de retroalimentación con su contexto sociocultural (lo constituyen y también son constituidos por él); entes, por tanto, expuestos, precarios y vulnerables (Butler, 2006b: 46), condiciones ontológicas universales que, en el caso de las mujeres, han contribuido históricamente a confinarlas en un espacio limitado de producción identitaria, actuando como determinantes para su exclusión de los ámbitos de poder institucional, intelectual y sociocultural, la negación de su calidad de sujetos y el cuestionamiento continuado de su capacidad de agencia. Mientras nuestra tradición histórico-filosófica —construida sobre una serie de binomios interdependientes, mente / cuerpo, cultura / naturaleza, razón / deseo, etc., cuyo primer término, asociado con la inteligencia masculina, era siempre el privilegiado— se ocupaba de *descorporeizar* el conocimiento y mantenía la materialidad femenina proscrita del campo del saber (Torras, 2006: 11-12), la cultura moderna, fundamentalmente masculina en factura y participación, se ha recreado en la relación de las mujeres con la naturaleza y en las representaciones de su cuerpo sexuado (reproductor), mecánico, dócil, manipulable y susceptible de someterse a disciplina.

Como respuesta a la invisibilidad del cuerpo femenino y/o a la construcción histórico-cultural de imaginarios corporales sesgados, desde el ámbito discursivo contemporáneo se ha producido una reapropiación paulatina por parte de las mujeres de las experiencias que les atañen en esta dimensión identitaria. *Des-racionalizar* el cuerpo femenino, introducir sexualidades múltiples y transgresoras, textualizar diferentes códigos corporales con el objetivo de cuestionar los patrones fijados socialmente, invertir los estereotipos y los cánones de belleza, en suma, convertir el cuerpo en una plataforma de protesta, han sido líneas que la práctica artística femenina contemporánea ha venido desarrollando a lo largo del siglo XX y que se encuentran también en el punto de mira de la teoría y la crítica actuales, concienciadas y estimuladas por las aportaciones de Haraway (1995) para la superación del eterno binomio naturaleza-cultura en los cuerpos híbridos y tecnológicos (el *cyborg*), y de Butler acerca de la performatividad del género, constituido como tal a través de los actos de habla.

La literatura, en tanto en cuanto producción cultural, resulta un lugar privilegiado de articulación y producción de saberes en este sentido: “Inserta como está en el seno de una determinada sociedad y cultura”, la literatura “secunda y reproduce sesgos ideológicos, que son en muchos casos los predominantes. Pero [...] posee asimismo la capacidad revulsiva de crear nuevos enfoques e introducir perspectivas diferentes en los parámetros sociales al uso” (Lanseros, 2018: 85). Considerando que el cuerpo no solo no es ajeno a los marcos culturales, sino que existe dentro de ellos, que lo visibilizan a través de sus códigos (Torras, 2007: 20), la literatura se revela como un espacio en el que los cuerpos precarizados y marginados, los que escapan a la norma falocéntrica, pueden escribirse, textualizar sus experiencias de opresión, de violencia, de transformación subjetiva y sexual, pueden cuestionar o suscribir su erotización convencional, posicionarse ante el cuerpo masculino y burgués, deshacer las formas convenidas; pueden, en definitiva,

mediante su inscripción textual, suscribir, explorar o incluso producir performativamente identidades alternativas o no normativas. Como explican Calafell y Ferrús, “la mujer confinada al cuerpo, como responsable histórica de la carne lujuriosa, de la maternidad y del ‘parir con dolor’, trata de transformar el receptáculo de su condena en espacio de reivindicación, en lugar desde el que escribirse y escribir su deseo” (Calafell y Ferrús, 2008: 9).

Si, con Prieto de Paula, sostenemos que “la poesía es el código por el que la individualidad se emite constituida en objeto: un yo que da cuenta de sí y que, perplejo y desorientado en el día de hoy, no se encuentra y pregunta acezantemente ‘Quién soy, quién soy’” (2014: 3), la obra en verso de las autoras españolas de la primera mitad del siglo XX se vislumbra como un valioso espacio de reflexión y de producción poética sobre la identidad femenina. En este periplo poético-identitario, el cuerpo y la sexualidad configuran un marco novedoso, productivo y enriquecedor para el diálogo entre la literatura y los discursos teóricos contemporáneos y actuales.

Es especialmente a partir de la segunda década del siglo XX cuando las escritoras, que estaban construyendo su identidad de mujeres y de poetisas aún dentro de un marco social, cultural y filosófico en tensa relación con la sexualidad y el cuerpo femeninos<sup>2</sup>, parecen tomar conciencia de su corporeidad, así como de las implicaciones de esta en la conformación de la propia subjetividad (Bianchi, 2016: 107-127). Pertenecientes en su mayoría a las clases medias y con un respaldo intelectual y cultural privilegiado del que no disponían muchas otras mujeres españolas de su tiempo, estas poetisas experimentaron tensiones internas, bien perceptibles en sus versos, que respondían, por un lado, a la necesidad de satisfacer las exigencias de un estatus social que las ahorraba en un modelo de mujer desexualizada y en un cuerpo virginal o reproductor según conviniera al discurso oficial y, por otro lado, a sus propias inquietudes íntimas de conformar una identidad amorosa y sexual no mediatizada por los imperativos sociofamiliares. Esas tensiones cristalizaron en ciertos casos, bien en una exploración e idealización de la dimensión menos carnal del amor, bien en un sensualismo directo o camuflado por el clasicismo y el culturalismo, mientras que en otras ocasiones derivaron hacia la subversión poética de los roles amorosos femeninos.

En cuanto a la interacción *cuerpo / corpus* que vertebra este dossier monográfico, partimos de lo que al respecto señalan Meri Torras y Aina Pérez Fontdevila, para quienes entender el “autor/a como un producto textual e histórico”, “como ser encarnado”, permite “la sustitución del cuerpo del autor en tanto que organismo de carne y hueso por un dispositivo no menos organizado, coherente y funcional, la obra o *corpus*. Éste se concibe como el verdadero cuerpo del escritor o del artista en cuanto tal, puesto que son la materialización del carácter, la idiosincrasia o el temperamento [...] que le convierten en autor” (2015: 8). Se trataría además de analizar “de qué manera las marcas de género

<sup>2</sup> Valga como muestra el discurso abiertamente misógino de una de las personalidades más destacadas de la escena cultural española de la época, el filósofo José Ortega y Gasset, cuyos puntos de vista al respecto asumieron sin fisuras sus colaboradores de la prestigiosa *Revista de Occidente* (Navas Ocaña, 2018).

del ‘cuerpo que escribe’ [...] han determinado y determinan los modos de producir y de leer los *corpora* literarios y artísticos” (Torras y Pérez Fontdevila, 2019: 9).

Atendiendo a todo ello, el objetivo fundamental de este monográfico será el estudio de la representación del cuerpo en la poesía de diversas escritoras que se sitúan en lo que se ha llamado la Edad de Plata de la literatura española y que se consideran, tanto por cronología como por comunidad de intereses literarios, integrantes de pleno derecho de la llamada Generación del 27 (Merlo, 2010): Lucía Sánchez Saornil (1895-1970), Rosa Chacel (1898-1994), Concha Méndez (1898-1986), Elisabeth Mulder (1904-1987), Ernestina de Champourcin (1905-1999) y Ana María Martínez Sagi (1907-2000).

Para ello, partiremos de la interacción de las nociones de *cuerpo*, *sexo* y *género* en la construcción de la identidad (Butler, 2002), interacción que constituye hoy, como ya quedado señalado anteriormente, una de las más fructíferas líneas de investigación abiertas en el ámbito de los estudios de género, y que nos proporcionará un enfoque novedoso, inédito, sobre la obra de estas poetisas tan singulares, que transitaban por las principales corrientes literarias de las primeras décadas del siglo XX: el modernismo, la vanguardia, la literatura comprometida, etc. En *Cuerpos que importan*, Judith Butler supera la clásica distinción entre *sexo* y *género* y plantea la posibilidad de “vincular la cuestión de la materialidad del cuerpo con la performatividad del género”, en la convicción de que “la diferencia sexual nunca es sencillamente una función de diferencias materiales que no estén de algún modo marcadas y formadas por las prácticas discursivas” (2002: 17). Pues bien, precisamente las representaciones del cuerpo sexuado —entendido desde esta perspectiva que aúna la dimensión material y la social, y se revela como ámbito de las relaciones de poder— son determinantes para la construcción identitaria del sujeto y van a constituir por ello el eje de nuestra investigación sobre las obras seleccionadas, sobre la manera en la que se estas mujeres se construyen, se verbalizan, como poetisas.

En el primer artículo del dossier monográfico, Isabel Navas atiende a la representación del cuerpo en la poesía ultraísta de Lucía Sánchez Saornil y a cómo dicha representación origina un corpus de singularidad excepcional dentro del movimiento Ultra<sup>3</sup>. Sánchez Saornil se sumará con entusiasmo a la aventura ultraísta, aunque experimentará ciertas ansiedades al respecto, tanto por la excepcionalidad de su presencia en un grupo conformado sólo por varones, como por la necesidad de abandonar una retórica, la modernista, con la que se había sentido hasta entonces bastante identificada y que le había permitido expresar con cierta comodidad una sexualidad controvertida sin transgredir las convenciones sociales, simplemente utilizando el seudónimo masculino de Luciano de San-Saor, es decir, haciendo que fuera un hombre quien hablara de su deseo, de su amor, por una mujer. Como señala Isabel Navas, al asumir los códigos del ultraísmo y, entre ellos, el culto a la máquina y la célebre deshumanización orteguiana, Sánchez Saornil habrá de enfrentarse a un radical cambio de piel que la llevará a tratar ahora de

---

<sup>3</sup> Evidenciar la singularidad de las aportaciones de las escritoras a los movimientos de vanguardia y a la conocida como generación del 27 es una tarea primordial de la crítica feminista que ha dado ya resultados muy relevantes (Navas Ocaña, 2009: 157-158).

manera completamente diferente la problemática del cuerpo, y en particular del cuerpo femenino. La voluptuosidad carnal de sus poemas modernistas desaparece y los seres humanos representados se cosifican, se deshumanizan, convirtiéndose en objetos del paisaje urbano de la ciudad moderna. Sánchez Saornil reescribe en esta nueva clave tópicos modernistas muy presentes hasta ahora en su poesía, como el jardín, la tarde, la primavera y la luna, una luna que ella presentó como enamorada en sus primeros versos y que en los ultraístas será, en contrapartida, una luna suicida, para evidenciar precisamente el cambio que ha supuesto ese tránsito del modernismo al ultraísmo. Isabel Navas muestra cómo los cuerpos voluptuosamente carnales del corpus modernista dan paso a los cuerpos descorporeizados, objetualizados, del corpus ultraísta. Si la retórica modernista ayudó a Sánchez Saornil a expresar, siempre con la máscara del seudónimo masculino, su deseo por otros cuerpos de mujer, la retórica ultraísta le permitirá silenciar, eludir, ese deseo.

Pues bien, este silencio, esta elusión del cuerpo, así como las ansiedades que Sánchez Saornil expresa por la anomalía de su pertenencia a una hermandad, la de Ultra, constituida sólo por hombres, hacen del corpus ultraísta que conformó a partir de 1919 un corpus único, extraordinariamente insólito en el conjunto de la producción ultraísta.

En el segundo trabajo, “De dioses, ninfas y héroes: el cuerpo cincelado en la poesía de Rosa Chacel”, Laura Palomo Alepuz analiza la forma en la que la concepción de la belleza y la teoría estética de Rosa Chacel (1898-1994) se concretan en sus versos a través de la dimensión corporal, entendida esta como materialización de lo humano y de lo vital. En la obra de la escritora valisolemana son constantes las referencias a su formación artística, las reflexiones sobre el arte, las alusiones a obras escultóricas o plásticas y la utilización de recursos procedentes de este medio, que se materializan de forma especialmente evidente en sus versos. El análisis de Palomo Alepuz parte del estudio de algunos de los rasgos más significativos de la estética y la poética chacelianas —la interdependencia de vida y literatura, la devoción por la estética clásica, la concepción de la belleza como armonía, pureza y sentido de eternidad, el humanismo y el existencialismo— y, paralelamente, realiza un recorrido por su pensamiento filosófico, indisolublemente unido a su forma de entender el arte y la literatura, y vinculado también con sus lecturas de la filosofía fenomenológica y existencial. Todo ello se aplica en el trabajo a una revisión de las representaciones corporales presentes en los dos poemarios de Chacel —*A la orilla de un pozo* (1936) y *Versos prohibidos*—, así como en otras composiciones de *Obra Completa* (1989) y de la edición de su *Poesía (1931-1991)* de 1992, analizadas a la luz de su reactualización de la éfrasis, de la presencia de recursos clásicos como la sinécdoque, la sinestesia, la metáfora y el símbolo, y de la asimilación de técnicas vanguardistas como el collage o la superposición de imágenes oníricas.

En definitiva, el artículo de Laura Palomo Alepuz nos permite profundizar en el complejo entramado teórico que forma el pensamiento chaceliano, en el que se entrecruzan las dimensiones estética, filosófica, social e ideológica, y se imbrican lo vital y lo cultural, lo corporal y lo mental, lo real y lo ficcional. Nos revela, asimismo, cómo

dando forma poética a esta reflexión teórica, estética y filosófica, y cuestionando a través de ella oposiciones imperantes en el pensamiento occidental —vida / cultura, cuerpo / mente, ficción / realidad, mujer / hombre, procreación / creación— Chacel se adelanta a muchos de los postulados posmodernos sobre la creación y la relación del ser humano con el mundo o la feminidad.

El mismo año en que nace la vallisoletana, también viene al mundo otra de nuestras mujeres modernas de la Edad de Plata, Concha Méndez Cuesta (1898-1986). Al estudio de sus poemas se dedica el tercer artículo del monográfico, escrito por Sharon Keefe Ugalde, “Cubriendo el cuerpo: vestimenta y género en la poesía de Concha Méndez”. Tal como explica la investigadora norteamericana en su excelente contextualización sobre la relación entre la vestimenta y el género, el vestido y la moda han constituido históricamente elementos a través de los cuales las mujeres se han reafirmado en sus identidades de género o, por el contrario, les han servido para contestarlas, desafiarlas o rebelarse abiertamente contra ellas. El estudio de Ugalde parte de las principales aportaciones de las ciencias sociales, de los enfoques semiológicos y de los análisis de género actuales sobre la cuestión para, a continuación, rastrear las declinaciones que la indumentaria adopta, así como las significaciones que adquiere, en los tres primeros poemarios de Concha Méndez —*Inquietudes* (1926), *Surtidor* (1928) y *Canciones de mar y tierra* (1930)—, compuestos en los años veinte y treinta, es decir, en una época marcada por un intenso deseo de cambio, público y privado, en los estereotipos de género con los que se medían las mujeres españolas. El análisis, enfocado en la representación que realiza Méndez en sus versos de distintas piezas de vestimenta —los *trajes de sueños*, el bañador, los accesorios, la ropa deportiva invernal y los uniformes— muestra que el lenguaje de la indumentaria, en el caso de la poeta madrileña, sirve para expresar y potenciar los deseos de independencia y libertad que contradecían las normas tradicionales del género, sea deconstruyendo los límites entre lo masculino y lo femenino, sea insistiendo en la corporeidad como soporte de una identidad femenina que confronta las prohibiciones patriarcales.

Otras estrategias para contestar a los estereotipos convencionales de la feminidad a través de las sinergias *cuerpo-corpus* poético son las que se analizan en el trabajo “Cuerpos múltiples, espiritismo y espacios intermedios en *Embrujamiento* (1927) de Elisabeth Mulder”, de Melissa Lecointre. Parte en él la estudiosa del imaginario simbolista y romántico sobre la mujer fatal para revisar los nuevos cuerpos de mujer que, como encarnaciones de la modernidad, están presentes en el citado poemario de Elisabeth Mulder, publicado en el tramo final de la década de 1920. Según explica Lecointre, *Embrujamiento*, primera muestra poética de la autora catalana, revela el interés de su autora por el espiritismo y las corrientes ocultistas, además de estar impregnada de un imaginario decadente, heredero del simbolismo y del romanticismo, movimientos ambos permeables a las teorías teosóficas y esotéricas que, si bien se iniciaron en la segunda mitad del siglo XIX, se hallaban aún vigentes en el pensamiento europeo de las primeras décadas de 1900. La afición de estas corrientes por los cuerpos espectrales, los espíritus

andróginos y los mundos intermedios abría una vía para cuestionar ciertas convenciones de género que ligaban a las mujeres a sus cuerpos físicos, naturales, y superar las identidades femeninas vinculadas a su existencia material, lo cual aseguró el interés de aquellas por explorar sus posibilidades en diferentes campos de actuación. La poesía temprana de Mulder, tal como muestra el estudio de Lecointre, aprovecha estos resquicios para la trasgresión insertando personajes, la mayoría femeninos, relacionados con el ocultismo, seres que tienen acceso a otros mundos o que provienen de otras esferas, como médiums, vampiros, diablasas, brujas, sirenas y otras criaturas híbridas, figuras todas ellas que, más allá de su carga simbólica aparentemente negativa, constituyen a la vez, según nos revela este trabajo, poderosas imágenes de una feminidad alternativa a la norma. En muchos casos, estos personajes se presentan asimismo como manifestaciones de tormentos interiores y alegorías de las fuerzas oscuras del inconsciente, de enfermedades mentales y estados anímicos irracionales que pueden leerse, también, como metáforas de las fuerzas que oprimen a la feminidad. El trabajo de Lecointre nos introduce, en definitiva, a una nueva lectura de la obra de Mulder desde una poética de la ambivalencia y de la dualidad que casa perfectamente con el momento de transición en el que se escribe el poemario.

En el quinto artículo de este dossier “Gritos de carne, muros de carne. La poética del cuerpo en Ernestina de Champourcin”, Helena Establier Pérez estudia las diferentes modulaciones que la corporalidad adopta en la producción poética de Ernestina de Champourcin durante cinco décadas, desde los libros escritos antes de la Guerra Civil hasta sus obras del exilio mejicano. El trabajo realiza, en primer lugar, un recorrido por las claves contextuales e ideológicas que condicionaron en el primer tercio del siglo XX las relaciones de las mujeres con su existencia carnal y que proporcionan los fundamentos externos del despliegue del tropo corporal en la obra de la autora alavesa. En este sentido, la omnipresencia del cuerpo femenino en el ámbito sociocultural y la profusión y la novedad de las perspectivas a la hora de abordar esta parte de su experiencia sirvieron de estímulo para que algunas de las mujeres modernas, como Ernestina de Champourcin, se atrevieran a explorar en positivo, vital y textualmente, las posibilidades de una existencia encarnada.

El estudio de esta cuestión en los versos de la autora, formulado a partir de ejemplos concretos y representativos de las inquietudes líricas e íntimas que la acucian en sus diferentes etapas vitales, permite a Establier, por un lado, establecer la corporalidad como uno de los motivos estructuradores de la poesía de Ernestina de Champourcin y, por otro, rastrear las tensiones presentes en su obra en cuanto a la expresión poética de dos conceptos que la vertebran de principio a fin: la experiencia del cuerpo y el afán de trascendencia. De esta manera, el análisis muestra que si, en las composiciones de juventud el cuerpo se revela como un elemento de trasgresión poética y de búsqueda de plenitud del sujeto lírico mediante la vivencia gozosa, desinhibida y pasional de la propia carne en conexión con la del otro, en la obra de madurez, marcada por la vivencia religiosa, se intuye como un lastre para trascender y un límite en el camino del yo hacia



la vida interior, y deviene, en consecuencia, un lugar esencial, desmaterializado y transfigurado, indiscernible del alma para gozar de la experiencia de Dios.

Por último, en el artículo que cierra este dossier monográfico, “Referencias intertextuales sobre el cuerpo en la poesía de Ana María Martínez Sagi”, Marina Bianchi realiza un recorrido por la obra poética de la autora catalana a partir de un marco teórico en el que dialogan los enfoques recuperados en las páginas anteriores sobre la relación entre *cuerpo* (femenino) y *corpus* (poético) con los estudios *queer* y las aproximaciones desde la intertextualidad y la transtextualidad. Con un criterio cronológico amplio —que contempla *Caminos* (1929), *Inquietud* (1932), el conjunto de seis poemarios integrantes de *Laberinto de presencia* (1969) y *Poemas dispersos* (1955-1970), algunos inéditos hasta 2019, como *Noche sobre el grito* y *La voz sola*—, el objetivo de este trabajo de Bianchi es reconstruir hermenéuticamente la red de referencias intertextuales que sirven a Martínez Sagi para formular una identidad superadora de la construcción cultural genérica impuesta, desde el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz hasta las composiciones de sus propios coetáneos de la generación del 27. En esa senda, tras recuperar la influencia de las visiones del alma del místico abulense en los versos más tempranos de la autora, el estudio de Bianchi revisa también los ecos en *Inquietud* de las referencias al cuerpo y la edad de las Sonatas valleinclanianas, por ejemplo, así como las concomitancias de sus figuraciones de la maternidad con las de un poemario de Concha Méndez —*Niño y sombras* (1936)— compuesto apenas cuatro años después. Finalmente, las últimas secciones del trabajo nos acercan a los motivos que enlazan las obras de Martínez Sagi compuestas tras el exilio con las de los poetas de los años veinte y treinta, como Miguel Hernández —la fruta como cuerpo deseado—, Emilio Prados —la voz cautiva— y Cernuda con sus metáforas corporales del abandono, las imágenes del cuerpo espectral y las visiones especulares de los cuerpos de los amantes.

En definitiva, la dialéctica cuerpo / corpus como idea motriz del análisis vertebró los distintos trabajos reunidos aquí. Ahora bien, si todos coinciden en abordar la representación del cuerpo en las escritoras de la Edad de Plata y en mostrar cómo esa representación determina sus corpus poéticos, lo cierto es que el abordaje se realiza desde perspectivas diversas, ya sea la más rupturista de las vanguardias, la de la tradición clásica revisitada, la que se asoma al mundo de la indumentaria y de la moda, la que indaga en el terreno de las ciencias ocultas, del espiritismo y los espacios intermedios, la que incide en la vivencia traumática del exilio y en la religiosidad, la que explora la intertextualidad, etc. De resultas, queda patente la singularidad del cuerpo / corpus ultraísta de Lucía Sánchez Saornil dentro del movimiento Ultra, la plasticidad de lo carnal en la poesía de Rosa Chacel, la poética de la vestimenta en Concha Méndez, los cuerpos intermedios que cuestionan las identidades de género en Elisabeth Mulder, la corporalidad que atraviesa la obra completa de Ernestina de Champourcín y el diálogo que a partir de lo corporal sostiene Ana María Martínez Sagi con otros poetas.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BIANCHI, M. (2016). *De la Modernidad a la Posmodernidad. Vanguardia y neovanguardia en España*. Sevilla: Renacimiento.
- BUTLER, J. (2001). *El género en disputa*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_ (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_ (2004). *Lenguaje, poder e identidad*, J. Sáez y B. Preciado (trad. y pról.). Madrid: Síntesis.
- \_\_\_\_ (2006a). *Deshacer el género*, P. Soley-Beltrán (trad.). Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_ (2006b). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, F. Rodríguez (trad.). Barcelona: Paidós.
- CALAFELL, N. Y FERRÚS, B. (2008). *Escribir con el cuerpo*. Barcelona: Editorial UOC.
- CONTRERAS, M. J. (2012). "Introducción a la semiótica del cuerpo: Presencia, enunciación encarnada y memoria". *Cátedra de Artes* 12, 13-29. Disponible en línea: <https://repositorio.uc.cl/server/api/core/bitstreams/190b1dca-99db-4e7b-8e3c-19abec88dad4/content> [12/12/2023].
- FINOL, J. E. Y DJUKICH DE NERY, D. (2019). "Cuerpos alterados y mundos alterados: Semiótica de las otras corporeidades". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 28, 631-668. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/signa.vol28.2019.25072> [12/12/2023].
- FOUCAULT, M. (1997). *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pre-Textos.
- HARAWAY, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- LANSEOS, R. (2018). "La evolución identitaria de las poetisas en español del siglo XX: el concepto de felicidad". *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 30, 83-89. Disponible en línea: [https://doi.org/10.26754/ojs\\_tropelias/tropelias.2018302063](https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2018302063) [13/12/2023].
- MARTIN-JUCHAT, F. (2002). "Anthropologie du corps communicant. État de l'art des recherches sur la communication corporelle". *MEI - Médiation et Information* 15, s. p.
- MERLO, P. (2010). *Peces en la tierra. Antología de mujeres poetisas en torno a la Generación del 27*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- NAVAS OCAÑA, I. (2009). *La literatura española y la crítica feminista*. Madrid: Fundamentos.
- \_\_\_\_ (2018). "Leyendo a Ortega como una mujer". *Studia Neophilologica* 90.1, 126-140.
- PRIETO DE PAULA, Á. L. (2014). "Poesía y contemporaneidad: unas cuestiones de partida". *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas* 805-806, 2-5.
- TORRAS FRANCÉS, M. (2006). "Corpus de lecturas". En *Corporizar el pensamiento. Escrituras y lecturas del cuerpo en la cultura occidental*, M. Torras (coord.). 11-15. Vilagarcía de Arousa: Mirabel.

- \_\_\_\_ (2007). “El delito del cuerpo. De la evidencia del cuerpo al cuerpo en evidencia”. En *Cuerpo e identidad. Estudios de género y sexualidad I*, M. Torras (coord.), 11-36. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- TORRAS FRANCÉS, M. Y PÉREZ FONTDEVILA, A. (2015). “La autoría a debate: Textualización del cuerpo-corpus (una introducción teórica)”. *Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 24, 1-16. Disponible en línea: [https://doi.org/10.26754/ojs\\_tropelias/tropelias.2015241138](https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2015241138) [11/12/2023].
- TORRAS FRANCÉS, M. Y PÉREZ FONTDEVILA, A. eds. (2019). *¿Qué es una autora? Encrucijada entre género y autoría*. Barcelona: Icaria.



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

Fecha de recepción: 11/11/2023

Fecha de aceptación: 10/01/2024



LA LUNA SUICIDA. EL CORPUS / CUERPO ULTRAÍSTA  
EN LA POESÍA DE LUCÍA SÁNCHEZ SAORNIL<sup>1</sup>

THE SUICIDE MOON. THE ULTRAIST CORPUS / BODY  
IN THE POETRY OF LUCÍA SÁNCHEZ SAORNIL

Isabel NAVAS OCAÑA

Universidad de Almería

minavas@ual.es

**Resumen:** Sánchez Saornil tenía ya, cuando se aventuró en las lides de Ultra, una amplia trayectoria como poeta modernista, de la que hubo de abjurar para abrazar el nuevo credo vanguardista. Las imágenes de destrucción, de muerte y de suicidio, que pueblan sus poemas en este período —la más significativa quizás sea la de la “luna suicida”—, evidencian que el tránsito no fue fácil, que la acucia el temor de no hallar esa nueva voz, y que, a pesar del sentimiento de pertenencia a la hermandad ultraísta, a pesar de su conexión con otros jóvenes poetas que, como ella, asumían el ingente reto de cambiarlo todo, quizás por su condición de mujer, no terminaba de encontrar un lugar en esta hermandad. Pues bien, estas circunstancias le confieren a la poesía ultraísta de Sánchez Saornil una singularidad excepcional dentro del movimiento Ultra.

**Palabras clave:** Lucía Sánchez Saornil. Modernismo. Ultraísmo. Vanguardias. Feminismo.

**Abstract:** Sánchez Saornil already had, when she ventured into the work of Ultra, an extensive career as a modernist poet, which she had to renounce to embrace the new avant-garde creed. The images of destruction, death and suicide that populate her poems in this period —perhaps the most significant is that of the “suicidal moon”— show that the transition was not easy, that she was driven by the fear of not finding that new voice, and that, despite the feeling of belonging to the ultraist brotherhood, despite her connection with other young poets who, like her, took on the enormous challenge of changing everything, perhaps because of her condition as a woman, she could not find a place in this brotherhood. Well, these circumstances give Sánchez Saornil’s ultraist poetry an exceptional singularity within the Ultra movement.

**Keywords:** Lucía Sánchez Saornil. Modernism. Ultraism. Avant-garde Movements. Feminism.

---

<sup>1</sup> Este artículo se ha realizado en el marco del Proyecto I+D+i “Género, cuerpo e identidad en las poetas españolas de la primera mitad del siglo XX”, financiado por el Programa Estatal de Generación de Conocimiento, ref. PID2020-113343GB-I00.

## 1. INTRODUCCIÓN

En “Literatura, nada más”, artículo publicado en 1933, Lucía Sánchez Saornil vinculó estrechamente la experiencia vanguardista, el paso por el ultraísmo, al cataclismo que su generación vivió como consecuencia de la Primera Guerra Mundial y, por tanto, dicha experiencia venía de principio teñida de dramatismo y de muerte. El horror de la contienda habría provocado en la juventud de la época una virulenta reacción en contra de la sociedad burguesa, única responsable de un desastre de tal magnitud, y esa reacción alimentaría el ímpetu subversivo, transgresor, de las vanguardias:

Una generación de muchachos que presenciaron, de más o menos cerca, la hecatombe mundial de 1914-18, tenían que reaccionar violentamente contra una civilización que había parido aquella monstruosidad. [...] Y aquellos muchachos, al abrir los ojos sobre el panorama del mundo, sintieron una oleada de rubor en la frente, y una blasfemia brotó natural y espontánea de sus labios. Los que nos encontrábamos entre ellos sabemos de unas horas de nihilismo exasperado. [...] Abominaron de Dios, se ciscaron en la patria y gozaron transgrediendo la ley. [...] Roto el cordón umbilical del pasado, el porvenir limpio esperaba un esfuerzo creador. [...] Abajo lo burgués, muera lo burgués, subversión, ¡subversión!: queremos volver de nuevo al bruto, quemar la historia, recomenzar la vida (Sánchez Saornil, 2021: 48-50).

Además, Sánchez Saornil tenía ya, cuando se aventuró en las lides de Ultra, una amplia trayectoria como poeta modernista, de la que hubo de abjurar para abrazar el nuevo credo vanguardista. Las imágenes de destrucción, de muerte y de suicidio, que pueblan sus poemas en este período —la más significativa quizás sea la de la “luna suicida”—, evidencian que el tránsito no fue fácil, que la acucia el temor de no hallar esa nueva voz, y que, a pesar del sentimiento de pertenencia a la hermandad ultraísta, a pesar de su conexión con otros jóvenes poetas que, como ella, asumían el ingente reto de cambiarlo todo, quizás por su condición de mujer, no terminaba de encontrar un lugar en esta hermandad.

Pues bien, estas circunstancias le confieren a la poesía ultraísta de Sánchez Saornil una singularidad excepcional dentro del movimiento Ultra. Por decirlo con otras palabras, si “el *cuerpo* que escribe” determina en gran medida el *corpus* literario escrito, tanto en lo que se refiere a la producción como a la recepción (Torras y Pérez Fontdevilla, 2019: 9), el *cuerpo* llamado Lucía Sánchez Saornil va a producir un *corpus* ultraísta singular como consecuencia de sus marcas de género, de sus vivencias, de su historia. De hecho, como veremos, el cuerpo llamado Lucía Sánchez Saornil escribirá ahora en clave ultraísta un cuerpo descorporeizado, cosificado, que bien podríamos denominar *no cuerpo*.

## 2. LA HERMANDAD ULTRAÍSTA

Entre 1914 y 1918 Lucía Sánchez Saornil publicó en las revistas literarias de la época un considerable número de poemas que se sitúan en la órbita de lo que se ha llamado “modernismo epigonal” (Martín Casamitjana, 1996: 9; Celma Valero, 2005: 265; Navas Ocaña, 2023a: 126-129). No obstante, a partir de 1919, se integrará en las filas del ultraísmo, convirtiéndose en la única mujer poeta que participa activamente en este movimiento de vanguardia.

Su entusiasmo por las novedades de Ultra podemos rastrearlo ya en una prosa poética que vio la luz en el número 7 de *Grecia*, publicado el 15 de enero de 1919, con el título “Breviario lírico. Salmo de gratitud”, donde Sánchez Saornil saluda con regocijo el afán innovador de quien considera sus correligionarios, sus compañeros de aventura. De hecho, la prosa está dedicada “A mis hermanos de *Grecia*, todos Caballeros de la Santa Orden del Ensueño”. Lucía les agradece que hayan escuchado la “música humilde” de su voz y que hayan compartido generosamente con ella su “pan espiritual”, y los presenta como un grupo de jóvenes que caminan unidos, “la sangre alborotada en las venas”, mirando al futuro en busca de una vida nueva, sin temor a lo desconocido, y aunque las sombras los circundan, la luz de la aurora los envuelve:

Bendición, a vosotros, mis hermanos, que habéis abierto las puertas de oro de vuestros corazones a la música humilde de mi voz. Bendición, a vosotros, que no desdeñáis compartir conmigo vuestro pan espiritual. Bendición, a vosotros, mis hermanos, que, las manos trenzadas en una estrecha guirnalda de juventudes, unidos y apretados como los fragantes racimos de Edom, como los rubíes, que sangran en las entrañas del fruto del granado, marcháis de cara al Futuro, anhelando rajar el vientre a lo Ignoto, porque sabéis, que de él, ha de salir la pauta de una vida nueva, más alta y más pura. Bendición, a vosotros, que sentís la sangre alborotada en las venas, ante la promesa lejana y no cerráis los ojos frente al presentido deslumbramiento. Bendición, a vosotros, que en medio de estas opacidades de crepúsculo, os bañáis en una divina luz de Aurora. Bendición, a vosotros, bendición (Sánchez Saornil, 2020: 130).

Sin embargo, a continuación, cambiando drásticamente de asunto, habla de un sendero a la hora del crepúsculo por el que “hoy ya no pasará nadie”, un sendero cuyo último viandante fue un hombre solo, que “llevaba en los ojos un extravío singular” y al que “al día siguiente hallaron, mudo y rígido, en el estanque azul” (Sánchez Saornil, 2020: 131). El sendero “se entristece ante la noche que llega, toda de un solo color como los vestidos de las viudas”, y Sánchez Saornil se pregunta entonces, acongojada: “¿adónde irá el sendero sin nadie?” (Sánchez Saornil, 2020: 131). La alegre sensación de hermandad de los primeros párrafos contrasta sobremanera con el tono desolador de estos otros, en los que reina la soledad más absoluta y la muerte. Me parece muy enigmático este cambio tan acusado de registro, tan abrupto, sin transición alguna. Lo único que enlaza la primera parte del “Salmo de gratitud”, la luminosa, la confiada en el porvenir, con esta otra más sombría y amarga, es la alusión negativa al crepúsculo como un reino

de sombras, de dificultades, que la hermandad, sin embargo, vence, porque la guía la “divina luz de la Aurora”. Quizás este “sendero sin nadie” que tanta ansiedad provoca en Sánchez Saornil, sea el que ha de tomar, muy a su pesar, la poeta modernista, porque significa para ella la muerte, el final. Quizás sea también el sendero que ahora se abre como un abismo frente a la escritora por ser la única mujer entre varones, el único cuerpo femenino. De hecho, como tal cuerpo femenino, al pretender integrarse en la hermandad ultraísta, y por ende en la cultura, estaría haciendo algo impropio, estaría ocupando indebidamente un espacio que no es suyo, que no es el que la sociedad ha destinado para ella<sup>2</sup>. Quizás, en suma, el verse a sí misma como una excepción, como una rareza, la impulsó a describir con semejante desasosiego ese “sendero sin nadie”.

Al año siguiente, concretamente en abril de 1920, aparecerá en la revista *Cervantes* “El canto nuevo”, un poema en el que Sánchez Saornil vuelve a hablar con entusiasmo de sus hermanos, de esa “hermandad ultraísta” capaz de “todas las audacias”, cuya “hora”, asegura ella, ha llegado por fin<sup>3</sup>, y que, cual “vendaval impetuoso”, se propone acabar con todo lo viejo, borrando los caminos, volando los puentes, arrancando los rosales<sup>4</sup>, destrozando columnas y frisos a martillazos<sup>5</sup>, consumiendo las “viejas vestiduras” en la hoguera de un fuego purificador<sup>6</sup>. Las imágenes de violencia y destrucción que Sánchez Saornil emplea son muy gráficas e ilustran a la perfección los anhelos de ruptura, de cambio, que animan a las vanguardias.

También utiliza imágenes similares en “La verdadera y la falsa juventud”, artículo publicado en *El Heraldo de Madrid* el 29 de enero de 1929, donde hace un balance positivo del ultraísmo:

¿Agresivos? Bien. Agresivos, gritadores. ¿Cómo si no romper la coraza de prejuicios y de mal entendido respeto a las tumbas? [...] Agresivos, gritadores, llenos de vitalidad y de inquietud, afanándose por definir su tiempo, por imprimirle su estilo, son merecedores de todos los respetos y todos los cariños (Sánchez Saornil, 2021: 30).

Elogia además la labor de *La Gaceta Literaria* con una imagen que subraya el ansia de acabar con lo conocido: “Simpática *Gaceta Literaria*. ¡Magno ventilador para aventar el polvo de la rutina y la vulgaridad que cubre los espíritus!”. Y sale al paso de quienes han acusado a los impulsores de la revista de “afán de originalidad” —“Si no hay

<sup>2</sup> Los discursos misóginos abundan en estos primeros años del siglo XX entre intelectuales afamados como José Ortega y Gasset y sus colaboradores de la *Revista de Occidente* (Navas Ocaña, 2018).

<sup>3</sup> “¡Oh, cuánto tiempo HORA NUESTRA / te hemos esperado!, ¡cuánto! / [...] Y al fin te poseemos / HORA NUESTRA / al fin podremos mecerte en nuestros brazos / y escribir tu claro nombre en nuestras frentes” (Sánchez Saornil, 2020: 172).

<sup>4</sup> “Tras un vendaval impetuoso / borremos todos los caminos, / arruinemos todos los puentes, / desarraigemos todos los rosales; / sea todo liso como una laguna / para trazar después / la ciudad nueva” (Sánchez Saornil, 2020: 173).

<sup>5</sup> “El horizonte es la pauta, hermanos. / Nuestros martillos, pulidos y brillantes / como uña de mujer, / canten sobre las columnas trucas, / sobre los frisos rotos” (Sánchez Saornil, 2020: 172).

<sup>6</sup> “Un abanico de llamas / consumirá las viejas vestiduras / y triunfaremos, desnudos y blancos, / como las estrellas” (Sánchez Saornil, 2020: 173).



originalidad no hay artista”, proclama— y de constituir “una minoría selecta”, a lo que Sánchez Saornil responde que esa minoría “aspira a convertirse en mayoría fundando periódicos y revistas para difundir su cultura” (Sánchez Saornil, 2021: 30).

Hay claros ecos aquí de la iconoclasia del futurismo (Martín Casamitjana, 1996: 14; Anderson, 2001: 198). Sánchez Saornil parece en este momento plenamente identificada con esos anhelos de ruptura, hasta el punto de que “El canto nuevo” lo concluye con la imagen de la “pirámide invertida”<sup>7</sup>, símbolo inequívoco de la revolución vanguardista, de su impulso transformador. No sería esta la única ocasión en que se valiera de él. Una de sus colaboraciones en *La Gaceta Literaria* se titula precisamente “Telescopio invertido” (Sánchez Saornil, 2021: 38-40) y es una descripción en prosa del patio interior de una casa de vecinos, visto desde la terraza como si fuera, efectivamente, un telescopio al revés. Se trata de una imagen de raigambre vanguardista, que se vale de un motivo de la modernidad, el telescopio, y que evidencia el interés que el ultraísmo mostró por los paisajes urbanos, rindiéndose así al hechizo de lo moderno.

### 3. LA URBE MODERNA Y SUS OBJETOS

#### 3.1. La cosificación de la naturaleza

El viraje de Sánchez Saornil, en lo que a esta cuestión del paisaje se refiere, será desde luego enorme, puesto que, durante años, desde sus inicios en el mundo de la poesía, se ha valido a menudo de los tópicos que al respecto ha popularizado el modernismo y, por ello, los jardines, los parques, las fuentes, los surtidores, las glorietas, los árboles, las flores, el crepúsculo, la tarde, el otoño, la luna, etc., han estado muy presentes en sus poemas (Navas Ocaña, 2023a).

Ahora, sin embargo, estos motivos típicamente modernistas cederán terreno en favor de la atracción por la urbe moderna y sus avances tecnológicos. De ahí que describa el horizonte como un reflector encendido<sup>8</sup>, la mañana como un sorbete o como un “cliché recién revelado chorreante de hiposulfito”<sup>9</sup>, la noche como una orquesta de jazz<sup>10</sup> y el río como un “film de largo metraje”<sup>11</sup>, empleando una imaginería procedente del mundo del cine, la fotografía y el jazz, que evidencia el culto por la modernidad, propio de las vanguardias, y que tiene como consecuencia la cosificación de la naturaleza.

<sup>7</sup> “Los que hemos creado esta hora / alcanzaremos todas las audacias; NOSOTROS EDIFICAREMOS / LAS PIRÁMIDES INVERTIDAS (Sánchez Saornil, 2020: 173).

<sup>8</sup> [...] buscando el horizonte / enfocado de reflectores lejanos, / vago de claridades y de niebla” (“Acotación matinal”, *Grecia*, n.º 28, 30 de septiembre de 1919; Sánchez Saornil, 2020: 166).

<sup>9</sup> “Paladear el sorbete colmado / de la mañana. / [...] Cliché recién revelado, / chorreante aún de hiposulfito, / visto a contraluz” (“Avenida matinal”, *Manantial*, 1929; Sánchez Saornil, 2020: 200).

<sup>10</sup> “La noche ciudadana / orquesta su Jazz Band” (“Panoramas urbanos. Espectáculo”, *Ultra*, n.º 18, 10 de noviembre de 1921; Sánchez Saornil, 2020: 187).

<sup>11</sup> Así sucede en “Paisaje de primavera” (*Tableros*, n.º 3, 15 de enero de 1922), donde, además de la imagen del “film de largo metraje”, el río es descrito como una “madeja cristalina / que devanan las leguas” y como una “carretera ideal / que enciende por la noche / sus faroles celestes” (Sánchez Saornil, 2020: 189).

### 3.2. La naturalización de realidades ultramodernas

Es la ciudad la que ahora ocupa un lugar preeminente en la poesía de Sánchez Saornil, sus arrabales, sus bares, sus cines, sus automóviles, sus aeródromos, sus fábricas. En “Panoramas urbanos. Espectáculo”, por ejemplo, hay un bar con una pista de baile y un “box formidable”, y las dificultades del tráfico rodado se expresan con una imagen singular: “los autos desenrollan / sus cintas sinfónicas por las avenidas / atándonos los pies” (Sánchez Saornil, 2020: 187).

No obstante, la imaginería modernista, muy enraizada en el mundo natural, que Sánchez Saornil conoce bien y que ha utilizado hasta ahora con frecuencia, hace su aparición a veces en estos poemas de corte ultraísta. Es lo que sucede en el dedicado al aeródromo madrileño de “Cuatro Vientos”<sup>12</sup>, cuyos aviones son descritos como “águilas de acero”, como “pájaros sonoros”, como “cóndores altivos”, como “gaviotas” que vuelan sobre el mar, “que se elevan, se persiguen y se abaten, / sobre las lejanas olas imaginarias” (Sánchez Saornil, 2020: 152). Incluso “la torre radiotelegráfica” acaba convertida en el faro de una “costa ilusoria”. Sánchez Saornil se vale de imágenes de la naturaleza para poetizar, para textualizar, las nuevas realidades del mundo moderno. Da la sensación de que la temática es nueva, sí, y obedece al “fervor maquinista”, al “canto a la máquina”, que el futurismo italiano contribuyó a popularizar<sup>13</sup>, pero la imaginería no lo es del todo.

Otro tanto podríamos decir del poema “La tormenta”<sup>14</sup>, donde el motivo principal son las chimeneas humeantes de las fábricas, que Sánchez Saornil compara con las estrellas. Mientras “las teas apagadas de las fábricas / humean / impotentes para prender los cielos”, las estrellas sí lo consiguen: “Pero yo he visto esta tarde / arder, entre un humo muy denso / y muy alto/ las teas que encendían las estrellas / para la noche” (Sánchez Saornil, 2020: 179). Y si las chimeneas fabriles no pueden emular, por más que quieran, las teas encendidas de las estrellas, tampoco los aviones del aeródromo logran levantar el vuelo con la presteza de los pájaros. De hecho, en las últimas estrofas de “Cuatro Vientos”, un avión se desploma y tiñe de sangre el horizonte<sup>15</sup>. Ni el aeródromo ni las fábricas podrán ganarle la partida nunca a la naturaleza, parecen querer decir estos poemas. La naturaleza se impone incluso cuando se trata de representar el impacto en la ciudad de un artefacto

<sup>12</sup> El poema se publicó en *Cervantes*, en junio de 1919, y formaba parte de la antología “Los poetas del Ultra”.

<sup>13</sup> Según Gloria Videla, “fue posiblemente del futurismo de quien el ultraísmo tomó el culto a la velocidad y a las máquinas” (1971: 100). Así lo indica también Juan Cano Ballesta, para quien los futuristas italianos son los responsables de la introducción en las letras españolas del entusiasmo por la tecnología (1999: 99-134).

<sup>14</sup> *Cervantes*, septiembre de 1920, pp. 41-42.

<sup>15</sup> “Un pájaro soberbio / rasga el cristal del poniente / en un vuelo al sol. / Y de pronto / aletea... gira y cae. / Temblamos, / como si la tierra se hubiera removido / en una sacudida sísmica. / Un pájaro yace inerte y roto: / sobre la tierra, / cara al sol, / el corazón del pájaro muerto / de una estrella caída y opaca. / El río del horizonte, / que se había teñido de sangre, / se desbordó por los cielos” (Sánchez Saornil, 2020: 153). Como indica Candelas Gala, “aunque el tema es claramente vanguardista, su tratamiento dista mucho de manifestar entusiasmo por los avances de la aviación” (2012: 326).

tan moderno como el avión. En “Paseo nocturno”<sup>16</sup>, las calles, llenas de charcos tras la lluvia, acaban convertidas por efecto del paso de un avión en “ríos retorcidos / donde cuajaron todas las estrellas” (Sánchez Saornil, 2020: 178). Pájaros, estrellas y ríos para hablar de aviones, de fábricas y de calles mojadas. La fascinación por la modernidad y sus artilugios mecánicos, que es la enseña de la vanguardia, convive pues con la exaltación de motivos de la naturaleza, más propia del romanticismo y del modernismo. Es, no obstante, una convivencia interesada, con un propósito, en mi opinión, muy claro. Se trata de un proceso de naturalización de los nuevos objetos que facilite su aceptación. Las realidades ultramodernas se asocian a elementos naturales con el fin de asimilarlas. Son radicalmente nuevas, sí, pero el hecho de que guarden parecido con lo natural, con lo conocido, las domestica, las vuelve menos inquietantes, menos amenazadoras<sup>17</sup>.

### 3.3. La cosificación de los seres humanos

El trasvase a la inversa también se produce, y no sólo en lo que a los elementos naturales se refiere —como hemos visto en el caso de la noche, la mañana o el río, trocados en orquestas, en reflectores y en films de largo metraje—, sino también en lo que concierne a los seres humanos. En “Me dejé un día... Poema del abandono”<sup>18</sup>, el sujeto hablante, al que su amada ha abandonado, se transmuta en avión para correr tras ella: “Hoy del estrecho hangar / el avión loco / se me marcha volando a su recuerdo” (Sánchez Saornil, 2020: 167). Y en “Cines”<sup>19</sup>, los amantes acabarán convertidos en actores. La ventana desde la que observan la calle es en realidad una “pantalla cinemática” y en ella ven lo que sucede como si de una película se tratara, una película cuya “cinta se fragmenta a cada paso / y se barajan los episodios”, incidencia muy frecuente entonces en las salas de proyección. Para indicar que encienden la luz del cuarto, se utiliza el término baterías: “encendemos las baterías”. Las palabras que pronuncian terminan siendo “reflectores”: “A toda luz mis palabras-reflectores / proyectan en tus ojos / un film sentimental”. De resultas, ellos mismos, no tardarán en estar delante de la cámara: “Tú yo actores anónimos / un día pasaremos ante el objetivo” (Sánchez Saornil, 2020: 183). Hay, por supuesto, en todo esto un eco claro de las teorías de Ortega y Gasset sobre la deshumanización del arte.

La cosificación de la naturaleza y de los seres humanos corre, por tanto, pareja a la naturalización de los avances de la modernidad: un río transformado en un rollo de película, un ser humano en un avión, un avión en un pájaro. Incluso objetos tradicionales como los libros son ahora representados por esas nuevas realidades que ha traído consigo

<sup>16</sup> *Cervantes*, septiembre de 1920, pp. 40-41.

<sup>17</sup> Otros poetas ultraístas recurrieron también a la imagen del pájaro para expresar su fascinación por los aviones. Enrique Romero, autor de una “Canción del aeroplano”, lo describe como un “águila blanca”; Rafael Lasso de la Vega habla de sus “alas desplegadas” en el poema “Aviones”; y Eliodoro Puche, en “Cruza un aeroplano”, lo llama “tiburón mecánico” y “ruiseñor joven” (Cano Ballesta, 2003: 146).

<sup>18</sup> *Grecia*, n.º 31, 30 de octubre de 1919.

<sup>19</sup> *Ultra*, n.º 3, 20 de febrero de 1921.

el progreso científico y tecnológico. En abril de 1921, Sánchez Saornil incluirá un poema sobre este asunto en el número 7 de la revista *Ultra*. Allí describe el libro como un tren “que cruza mil paisajes”, que “perfora el tiempo”, y gracias al cual “el alma viaja” (Sánchez Saornil, 2020: 185)<sup>20</sup>.

#### 4. REESCRITURAS DE TÓPICOS MODERNISTAS

##### 4.1. El jardín

Por otra parte, tópicos modernistas como el jardín, el estanque, la primavera, la tarde y la luna aparecerán también, aunque ahora Sánchez Saornil los reformulará, los reescribirá, para poner distancia del modernismo. Por ejemplo, en “Breviario lírico. La noche”, prosa poética publicada en *Grecia* el 20 de mayo de 1919, el sujeto hablante vaga de madrugada por un jardín típicamente modernista, donde hay surtidores, frondas, avenidas arboladas, bancos, rosas de “intensa fragancia”, etc. Su vagabundeo tiene un objetivo: va “tras la mariposa del ensueño”, que ha huido de su cuarto. Mientras la busca, se mira en los estanques que, sin embargo, no le devuelven imagen alguna de sí mismo: “ciegos de sombra para nuestra imagen, espejos únicamente de los luceros lejanos” (Sánchez Saornil, 2020: 150).

Esa mariposa que ha huido quizás sea la musa modernista, de la que Sánchez Saornil ha empezado a distanciarse, y por eso el estanque no refleja ya su imagen, e incluso el banco en el que pretende sentarse la recibe de manera “hostil”<sup>21</sup>. Por eso además acaba sumiéndose en el olvido: “...Luego erraremos otra vez sonámbulos, hundiéndonos más y más en la noche, en una divina ignorancia de que vivimos, como en un lago de aguas negras abierto en la comarca fabulosa de los Olvidos” (Sánchez Saornil, 2020: 151).

##### 4.2. La luna

La luna es todavía aquí la del modernismo: una “luna conmovida y piadosa” que “anda rezándoles sus dulces cuentos de oro” a las frondas (Sánchez Saornil, 2020: 150). Pero pronto dejará de serlo. Apenas un año después, en “Panoramas urbanos. Espectáculo”, Sánchez Saornil muestra la desorientación que la acomete tras el abandono de la estética modernista haciendo mención expresa de la luna:

---

<sup>20</sup>Volverá sobre este asunto en “Notas de un sedentario”, artículo publicado en el número 87 de *La Gaceta Literaria*, correspondiente al 1 de agosto de 1930. La capacidad que los libros tienen de llevarte a lugares lejanos sin salir de casa es, según Sánchez Saornil, su principal valor (2021: 35-37).

<sup>21</sup> “¡Ay!, que el banco nos recibirá hostil, en su estupor, al sentirse conmovido en medio de la noche por nuestra presencia, cuando él solo esperaba a las anchas hojas de los plátanos, que caen como grandes estrellas de oro” (Sánchez Saornil, 2020: 150).

Estos funámbulos  
hemos arrinconado el aro de la luna  
y el corazón del viejo piruetista  
anda desorientado (Sánchez Saornil, 2020: 187)<sup>22</sup>.

De hecho, la luna, en los poemas ultraístas, ya no ilumina un jardín florecido ni un parque frondoso sino los arrabales de la ciudad, arrabales “negros y distantes” como los que aparecen en “Poema nocturno y musical”<sup>23</sup> (Sánchez Saornil, 2020: 191), repletos de moles de cemento. “¿Quién aprisionó el paisaje / entre rieles de cemento?”, se pregunta, angustiada, en “Paisaje de arrabal. Anochecer de domingo”<sup>24</sup> (Sánchez Saornil, 2020: 182). No, la luna ya no ilumina las flores, los árboles, los surtidores, ni vela el coloquio amoroso de los amantes, ni besa a la amada, como sucedía en algunos de los poemas modernistas de Sánchez Saornil—recuérdese “Motivos galantes” (Navas Ocaña, 2023b: 183-184)—, ahora es una suicida que se precipita sobre el arrabal, cayendo a los pies de los viandantes: “La luna, suicida emocionada, / se precipita / sobre el arrabal”, dice en “Poema nocturno y musical” (Sánchez Saornil, 2020: 191), mientras que “Paisaje de arrabal. Anochecer de domingo” concluye así: “Ahora la luna ha caído a mis pies” (Sánchez Saornil, 2020: 182). De nuevo una imagen de muerte, de destrucción, imagen que se va a repetir en aquellos poemas donde la primavera, otro motivo típicamente modernista, sea revisado desde los nuevos presupuestos del ultraísmo.

### 4.3. La primavera

En el río de “Paisaje de primavera”, descrito a partir de objetos modernos como el “film de largo metraje” y la carretera<sup>25</sup>, aparecen ahogados los sueños:

Sobre el agua mis sueños  
como ahogados.

—¡Ruta sinuosa de la inquietud!—

¿En qué meandro plácido  
quedarán con los brazos en cruz?  
¿Qué Sauce arrodillado  
los retendrá por las cabelleras?” (Sánchez Saornil, 2020: 189).

<sup>22</sup> “Panoramas urbanos” concluye con tres versos en los que Sánchez Saornil viene a confirmar, a mi juicio, el carácter metapoético del poema, al aludir en ellos a la fama que todo artista desea: “Al final / todos queremos cabalgar / los caballos de bronce de las glorietas” (2020: 187). Zachary Rockwell Ludington subraya “the fact that a female poet claims a central space for all” y observa aquí un atisbo de lo que será la trayectoria posterior de Sánchez Saornil como feminista, como fundadora de Mujeres Libres (2017: 95).

<sup>23</sup> *Vértices*, n.º 2, 1 de enero de 1923.

<sup>24</sup> *Grecia*, n.º 50, 1 de enero de 1920.

<sup>25</sup> Ver nota número 10.

Presumo que esos sueños ahogados en el río ultraísta son los del modernismo. De igual forma, en “Primavera”, poema publicado en *Plural* en enero de 1925, el jardín primaveral ya no es el del modernismo, su verdor ya no es tan exuberante: “La mirada verde del jardín / se ha subrayado de ojeras” (Sánchez Saornil, 2020: 193). La sensualidad del jardín modernista, escenario del amor, desaparece y lo que antes eran “praderas núbiles” ahora son “sepulcros de huellas antiguas” (2020: 193)<sup>26</sup>.

#### 4.4. La tarde

En cuanto al motivo modernista de la tarde, también aparecerá ligado a la muerte. “Con rumbo a lo definitivo”<sup>27</sup> es un ejemplo de ello. La hoguera del crepúsculo, una metáfora de raigambre modernista, abrasa con sus pavesas los ojos de la poeta y el humo los ciega:

La Gran Hoguera desatará  
sus haces de chispas por el infinito  
y mis ojos se abrasarán  
sentados en el horizonte  
HUMO                      HUMO  
Cegarán mis ojos.  
El difumino de las sombras  
me BO-RRRA-RÁ...  
NADA (Sánchez Saornil, 2020: 171).

El final del poema es descorazonador y en él la muerte se expresa a partir de una metáfora pictórica: “El difumino de las sombras / me BO-RRRA-RÁ... / NADA”. Los versos son cortos, en particular los dos últimos, pero el empleo de las mayúsculas en *borraré* y *nada*, enfatiza su significado, lo intensifica, acentúa el sentido de muerte, de desaparición, lo mismo que el hecho de partir mediante guiones las sílabas de *borraré*.

Por otra parte, en “Tarde infinita”, que apareció en *Manantial* en 1929, Sánchez Saornil describe la tarde como un ser inquietante de “pupilas rojas”, que, “agazapada”, la mira, la acecha, “por los ojos” del puente”, lista para saltar sobre ella y atacarla, lo que termina haciendo, convertida en una afilada “guadaña”, el símbolo por antonomasia de la

<sup>26</sup> A diferencia de lo que aquí sucede, en “Jardín nupcial”, publicado en *Grecia* el 20 de septiembre de 1919, la luna, las estrellas y las rosas, en todo su esplendor, conforman una atmósfera idílica para el goce de los enamorados: “Las estrellas, como frutos, / cuelgan entre las ramas negras. / La luna camina / por todos los senderos / flameando sus velos blancos. / Las rosas se maceran / en el regazo de la noche. / He aquí los blancos tálamos / que esperan las nupcias gloriosas / de los amores nómadas / mientras en la sombra / flamean antorchas de cristal” (Sánchez Saornil, 2020: 165).

<sup>27</sup> *Cervantes*, abril de 1929, p. 49. Hay un guiño en el título de este poema al célebre “El viaje definitivo” de Juan Ramón Jiménez, poeta bajo cuya influencia se inicia Sánchez Saornil en el mundo de la poesía y al que incluso mencionará explícitamente en “Para dormir en sueños”, publicado en el n.º 247 de *Avante*, correspondiente al 2 de enero de 1915 (Navas Ocaña, 2023a: 127). Sin embargo, mientras que en “El viaje definitivo” de Juan Ramón la naturaleza es pacífica, está domesticada —“Todas las tardes, el cielo será azul y plácido” (Jiménez, 1982: 96)—, la de Sánchez Saornil no lo está y las llamas de su crepúsculo resultan mortíferas.

muerte. Esta tarde-guadaña emprenderá una criba inmisericorde en la memoria de la poeta, en sus recuerdos, dejándola desnuda, desamparada, en una terrible encrucijada:

Tarde afilada  
como una guadaña  
en el campo de mi memoria.

La tarde me acechaba  
por los ojos del puente

Esto sí, esto no,  
me iba dejando desnuda,  
esquemática  
sola como una antena.

Ruleta de imposibles  
los cuatro puntos cardinales  
girando en mi cabeza (Sánchez Saornil, 2020: 201).

Nada que ver esta especie de monstruo vespertino, en el que la muerte se encarna, con las tardes voluptuosas, sensuales, pletóricas de vida, de poemas modernistas, como el titulado “Primavera en mi alma”, que vio la luz en *Avante* el 11 de junio de 1914. La “primavera del alma” la expresó aquí Sánchez Saornil, como era habitual en el modernismo, por medio de los elementos del paisaje, de manera que los cipreses, los sauces, la fuente, las frondas, los rosales en flor, los cielos, el sol, el viento, etc., protagonizan una auténtica explosión de vida durante una hermosa tarde de primavera:

¿Por qué está todo de fiesta?  
¿qué tiene esta tarde?  
[...]

No es la tarde; soy yo misma;  
no es el día; es porque llevo  
en mi alma, la primavera  
rosa y oro de los sueños (Sánchez Saornil, 2020: 64-65).

Unos sueños estos que, andando el tiempo, acabarían ahogados, como hemos visto, en el río. Y no sólo los sueños, sino también los recuerdos, lo que ella fue en el pasado, la poeta modernista que fue y no será más, y quizás también la poeta ultraísta que fue y no será más. La fecha de publicación de “Tarde infinita”, año 1929, nos induce a pensar que entre lo finiquitado, entre lo que ya es memoria, quizás esté igualmente el ultraísmo. No tardará, de hecho, en renegar a las claras de su etapa ultraísta en el artículo “Literatura, nada más” (1933), que cierra definitivamente el ciclo vanguardista y da paso a una literatura comprometida políticamente de la que será muestra su *Romancero de Mujeres Libres* (1938).

## 5. LA MUERTE

### 5.1. Los pájaros y la esterilidad literaria

Además, en un poema de 1925, titulado “Mar muerto”<sup>28</sup>, describe ya en pasado sus afanes vanguardistas. La imagen empleada aquí para hacerlo es la de un elemento natural, el mar, que está significativamente muerto. Se trata de un mar de hielo que la poeta se esforzó en penetrar en busca de su secreto:

Quería romper el hielo  
Mis palabras querían  
beber de aquella agua

Ingrávidos veleros  
desflorar mares vírgenes  
cosechar ecos nuevos.

[...]

Mis palabras querían  
despertar aquella agua.

Su melodía hermética  
estaba tras el hielo (Sánchez Saornil, 2020: 194).

No lo logró, sin embargo, y para expresar su frustración recurre a una imagen muy gráfica, la de “pájaros malheridos” que “ante lo impenetrable [...] abatían el vuelo” (Sánchez Saornil, 2020: 194).

Pero no es la primera vez que lo hace. Los pájaros van a aparecer en otros poemas ultraístas como “Hora” y “Poema en el agua. Íbamos trillando estrellas”, y también estará presente el motivo de la tarde. En “Hora”<sup>29</sup>, por ejemplo, la tarde “pegaba su cara a las vidrieras” sin conseguir entrar en el cuarto donde dos amantes se acarician y se besan:

Cambiábamos las manos  
como bandejas colmadas  
de los frutos nuevos de todas las promesas  
Los labios tímidos apretaban su horca  
mientras la tarde  
nos volvía la espalda arrastrando su pena (Sánchez Saornil, 2020: 177).

Escrito en primera persona, el sujeto hablante emplea el plural para incluir en el discurso a su amante. La tarde no está, pues, invitada a la ceremonia íntima y amorosa celebrada en una habitación que Sánchez Saornil describe enigmáticamente como un

---

<sup>28</sup> *Plural*, n.º 2, febrero de 1925.

<sup>29</sup> *Grecia*, n.º 46, 15 de julio de 1920, p. 4.



“verso antiguo”: “Vivíamos un verso antiguo” (2020: 177). Ni la tarde, con la cara pegada al cristal de la ventana, puede entrar, ni tampoco pueden salir a la calle las palabras de los amantes porque ese mismo cristal se lo impide: “Tus palabras se tronchaban las alas / contra los cristales” (2020: 177)<sup>30</sup>. Un espacio, por tanto, cerrado y viejo, que es —no lo olvidemos— un verso. Quizás Sánchez Saornil está textualizando sus dificultades para abandonar la antigua estética modernista, y lo hace en clave ultraísta: esa imagen de la tarde con la cara pegada al cristal, ese beso como una horca y, por supuesto, esas palabras como pájaros atrapados en un verso antiguo, rompiéndose las alas contra los cristales. En mi opinión, aunque la temática es amorosa, el poema se puede leer también desde un punto de vista metapoético como expresión de esas dificultades, de esas tensiones entre lo antiguo y lo nuevo, que asaltan a Sánchez Saornil entre 1919 y 1920, cuando, tras una larga trayectoria como poeta modernista, decide incorporarse a Ultra<sup>31</sup>. Y pienso que “Poema en el agua. Íbamos trillando estrellas”<sup>32</sup>, en donde las palabras también son pájaros, puede interpretarse igualmente de esta forma. Hay aquí algo a lo que los amantes aspiran que resulta un imposible. Lo expresa Sánchez Saornil mediante la metáfora de las estrellas que las manos no son capaces de alcanzar:

Tus manos iban a una caza  
de estrellas partidas  
pero ellas te burlaban  
escurriéndose entre tus dedos (Sánchez Saornil, 2020: 157).

Y a continuación, aparece la imagen de “las palabras como pájaros” que “se ahogaban en el agua” (Sánchez Saornil, 2020: 157).

“Hora” y “Poema en el agua” coinciden en tratar la problemática de la esterilidad literaria en un momento de transición entre modernismo y ultraísmo mediante imágenes de pájaros que o bien se rompen las alas al chocar contra los cristales o se ahogan.

## 5.2. El suicidio y la luna

La muerte está presente en ambos poemas, en esos pájaros de alas rotas, en esos pájaros ahogados, e incluso en los propios amantes. “Poema en el agua” concluye con una interrogación retórica sobre un hipotético viaje a la aluna, un viaje que, para emprenderlo, sólo tendrían que dejarse caer:

<sup>30</sup> La imagen del pájaro que, encerrado en una habitación, choca contra el cristal de la ventana está en el Juan Ramón Jiménez de los *Sonetos espirituales* (1917) (Jiménez, 1989: 239).

<sup>31</sup> No obstante, las lecturas biográficas del poema abundan en la idea de la temática amorosa. Martín Casamitjana cree hallar aquí el reflejo del desengaño que Sánchez Saornil habría sufrido con César A. Comet, (1992: 56) y que fue relatado por Cansinos Asséns (1985: 260-265).

<sup>32</sup> *Grecia*, n.º 20, año II, 30 de junio de 1919, p. 8.

—¿Y por qué no había de ser  
esta noche  
nuestro viaje a la luna?  
¡Oh!, ¡no tendríamos más que dejarnos caer! (Sánchez Saornil, 2020: 157).

Hay ecos en estos versos de la luna suicida, que es ahora el emblema de la etapa ultraísta, como lo fue de la modernista la luna enamorada (Navas Ocaña, 2023b: 202), una luna que Sánchez Saornil a veces quiere poner a buen recaudo, como si pretendiera salvarla de un peligro, y para ello la devuelve a la naturaleza, la refugia en las alas de los cisnes. Así acontece en “Nocturno de cristal”<sup>33</sup>, donde “los cisnes cobijan la luna bajo sus alas” (Sánchez Saornil, 2020: 170), y esto a pesar de que el poema es toda una declaración de principios sobre el suicidio. El sujeto hablante se mira en un espejo y, al contemplar su doble, se espanta y tiene fantasías suicidas:

Me ha tentado el suicidio  
y al mirarme al espejo  
me ha espantado mi doble  
ahogándose en el fondo (Sánchez Saornil, 2020: 170).

La poeta debía verse a sí misma en este momento de transición entre una y otra corriente como un ser dual, y esa dualidad la aterroriza, la sobrecoge, hasta el punto de hacerle contemplar la posibilidad del suicidio.

### 5.3. El recuerdo de la voz antigua

La muerte ocupa, en definitiva, un lugar preeminente en el corpus poético ultraísta de Lucía Sánchez Saornil, es una preocupación constante en estos años, quizás como consecuencia de la muerte y resurrección que la poeta misma protagoniza al dar por concluida su etapa modernista y abrazar el nuevo credo del ultraísmo. En “Plegarias de los veinte años”<sup>34</sup>, por ejemplo, increpa a la Parca y le suplica que espere, que se detenga, que es muy joven aún, que sólo tiene veinte años. La juventud de quien así implora un aplazamiento es representada en este poema mediante motivos modernistas: “la fuente cristalina / que canta loca, loca, loca, / como una risa femenina / que se desborda de la boca”, los “capullos entreabiertos”, la “dulce primavera”, las acacias florecidas (Sánchez Saornil, 2020: 138-139). El modernismo se resiste, pues, a desaparecer. Resulta bastante significativo que estas plegarias comiencen con un verso de Rubén Darío: “¡Vamos a

---

<sup>33</sup> *Cervantes*, n.º 39, abril de 1920, p. 48.

<sup>34</sup> *Cervantes*, n.º 26, marzo de 1919, pp. 1-7.

morir, Dios mío, vamos a morir!”<sup>35</sup>. En definitiva, le va a costar Dios y ayuda a Sánchez Saornil mudar de registro, de piel, renovar su voz<sup>36</sup>.

De hecho, el recuerdo de su “voz antigua” la va a atormentar con frecuencia, como evidencian los poemas “Nostalgia”, “Ayer” y “Viaje retrospectivo”. En “Nostalgia”<sup>37</sup>, por el “telégrafo del recuerdo” le llega una voz “mojada, como si saliera de una piscina”, que es en realidad la del modernismo, aunque la imagen de la piscina es de índole ultraísta:

Y era mi voz más antigua,  
la que lloró  
por una estrella y por un beso,  
la voz blanca,  
aún no teñida por ningún matiz: la voz aún no moldeada  
por palabras exóticas,  
mi voz más antigua! (Sánchez Saornil, 2020: 180-181).

Frente a esta voz juvenil e inocente, que cantaba al amor y a las estrellas, la “de hoy” “se ha confundido con otras voces / y se ha torcido con palabras enrevesadas”. Por eso, “ya no sabe llorar por las estrellas” (2020: 181). Parece tener en mayor estima la voz del pasado y, según confiesa, llora incluso al recordarla, como si la echara de menos:

Esta tarde  
la ternura de mi voz más antigua,  
me ha hecho llorar  
mis lágrimas más amargas” (Sánchez Saornil, 2020: 181).

Volverá sobre el tema en “Ayer”<sup>38</sup>, poema de corte amoroso en el que la memoria y el olvido juegan un importante papel<sup>39</sup>, memoria y olvido que lo son de una historia de amor, sí, pero también de la militancia juvenil de Lucía Sánchez Saornil en el modernismo, tal como evidencia la alusión a las “canciones antiguas”, cuya letra los amantes han perdido:

<sup>35</sup> Una glosa en prosa de estos versos, aunque sin mencionarlos, parece también “Hora iluminada”, que Sánchez Saornil publicó en 1925 en el número 3 de la revista *Plural* (Sánchez Saornil, 2020: 196-198).

<sup>36</sup> A Dios precisamente acude Sánchez Saornil en la segunda parte del poema, al Jesús de Galilea que obró tantos milagros, y le ruega que se apiade de ella, que la mantenga con vida. Es quizás la única ocasión en la que aparece la temática religiosa en la poesía de Sánchez Saornil previa a la guerra civil. En los poemas escritos después, durante la posguerra, sí volverá los ojos a Dios, un Dios en quien quiere creer a pesar de todo (Martín Casamitjana, 1996: 26-27).

<sup>37</sup> *Cervantes*, n.º 44, septiembre de 1920, pp. 40-43.

<sup>38</sup> *Ultra*, n.º 21, 1 de enero de 1922.

<sup>39</sup> “Tu memoria de ayer / en mi garganta / dogal de seda de olvidos” (2020: 188).

Hemos perdido las letras  
de las canciones antiguas.

Veamos. Do re re  
¡Bah!” (Sánchez Saornil, 2020: 188).

Y algo similar podríamos decir de “Viaje retrospectivo”, publicado en el número 4 de la revista *Tableros*, correspondiente al 28 de febrero de 1922:

Esta noche la rueda gira  
hacia atrás  
[...]  
Sí, yo he pasado por aquí  
Este perfume  
Así sabía  
aquel beso” (Sánchez Saornil, 2020: 190).

#### 5.4. ¿Resucitar a los muertos?

Entre junio y julio de 1920 llegará incluso a publicar en la revista *Grecia* dos poemas que muestran el deseo de revivir el pasado y de resucitar a los muertos. En el primero de ellos, titulado significativamente “Voluntad”<sup>40</sup>, los ojos del yo poético, escrito en mayúsculas (YO), consiguen hacer florecer el jardín invernal, colmando los arbustos de flores, limpiando de líquenes las fuentes, llenando los bancos de enamorados<sup>41</sup>. Los dos versos finales constituyen una afirmación del poder taumátúrgico de ese yo: “Yo amo mis ojos taumátúrgicos / que resucitan los muertos” (2020: 175). Pues bien, lo que ha resucitado la poeta por obra y gracia de la voluntad es el típico jardín modernista con sus flores, sus fuentes y sus bancos donde los amantes se requiebran. Es la primera vez que hace uso de este poder taumátúrgico, que recuerda al poeta como un pequeño dios del creacionista Vicente Huidobro, con el que los ultraístas están tan en deuda (Videla, 1971: 103-108; Díez de Revenga, 1995: 34-47; García, 2020: 171-209 y 227-276), aunque hay ecos en “Voluntad” del poema “Madre Primavera”<sup>42</sup>, donde quien se arroga dicho poder es la Primavera, que entra en el “jardín inculto” de la escritora, fecunda los rosales y los nidos, y hace brotar el agua (2020: 89), ofreciéndonos una hermosa alegoría de la creación literaria (Navas Ocaña, 2023a: 138-139). Ahora es el yo ultraísta quien únicamente posee la capacidad de resucitar el jardín modernista.

Apenas un mes después, también en *Grecia*, aparecerá “Es en vano”<sup>43</sup>, que presenta una temática similar, sólo que, transcurrido este breve espacio de tiempo, ya no parece

<sup>40</sup> *Grecia*, n.º 43, 1 de junio de 1920.

<sup>41</sup> “La pena del invierno / agobiaba al jardín; pero YO ENTRÉ. / Mis ojos doblaron los arbustos / pesados de las flores, / y despojaron de líquenes las fuentes / [...] Mis ojos verdecieron el parque / y le poblaron de amor todos los bancos” (Sánchez Saornil, 2020: 174).

<sup>42</sup> *Cádiz-San Fernando*, 30 de abril de 1917.

<sup>43</sup> *Grecia*, n.º 45, 1 de julio de 1920.

confiar Sánchez Saornil en la posibilidad de resucitar nada. Dedicado a Eugenio Montes, a quien llama “piloto ultraísta” —la dedicatoria es aquí muy significativa—, el poema muestra la intención de dejar finalmente atrás el pasado modernista y lo hace aludiendo a cadáveres y a féretros que desaparecen río abajo:

Detrás de nosotros  
dejamos un rastro de cadáveres.  
A cuántos los quisiéramos resucitar  
y darles su son y su cantar y su sonrisa  
Nada hay que pueda ponerlos en pie  
De algunos nos hemos traído el perfume  
pero ellos van en sus cajas negras  
río abajo” (Sánchez Saornil, 2020: 176).

## 6. CUERPOS FEMENINOS EN PAISAJES URBANOS

Son cadáveres éstos asexuados, aunque en la primera mitad de 1919, cuando Sánchez Saornil, tras haber cultivado la estética modernista, se aproxima al ultraísmo, textualizará las indecisiones y ansiedades propias del momento a partir de toda una serie de cuerpos femeninos ultrajados o estériles (viudas, solteronas, mujeres violadas)<sup>44</sup>, cuerpos que mucho tienen que ver con estas imágenes de muerte tan frecuentes en su poesía ultraísta. Ahora bien, estas figuras femeninas con tan numerosa y significativa presencia en el período de transición entre modernismo y ultraísmo no tendrán, sin embargo, continuidad en la poesía ultraísta de Lucía Sánchez Saornil, donde las mujeres, cuando aparecen, que no lo hacen con tanta frecuencia como sucedía en los poemas modernistas, son simplemente figuras de los paisajes urbanos que ahora, por influencia de la nueva estética vanguardista, tanto le van a interesar a la poeta madrileña.

No obstante, como habitantes de esos paisajes urbanos, las mujeres de las que habla en “Crepúsculo en el jardín urbano”, “Paisaje de arrabal. Anochecer de domingo”, “Fiesta” y “Domingo”, a pesar de su carácter estereotipado, de su simple condición de comparsas de ese paisaje, son figuras que entrañan una cierta carga de crítica social<sup>45</sup>, una crítica que, andando el tiempo, ya en la década de los treinta, se convertiría en la tónica general de la escritura comprometida de Lucía Sánchez Saornil. Se trata ahora de “mujeres marchitas” colgadas del brazo de los hombres regresando a casa en una tarde de domingo, como sucede en “Paisaje de arrabal. Anochecer de domingo”, donde hay un clima de desolación y de muerte, ya lo hemos visto. De hecho, a los hombres que llevan del brazo a esas mujeres marchitas les ronda por la cabeza la idea del suicidio, como parece desprenderse de estos versos:

<sup>44</sup> Me refiero a textos como “Farsa del ensueño” (Grecia, 1 de marzo de 1919), “Balada de las viudas” (Cervantes, marzo de 1919), “Poema de las vírgenes de treinta años” (Grecia, 30 de julio de 1919), que ya he analizado por extenso en otro lugar (Navas Ocaña, 2023b: 185-195).

<sup>45</sup> Juan Manuel Bonet ya señaló las “inquietudes sociales” presentes en estas “visiones suburbiales madrileñas” de Lucía Sánchez Saornil (2012: 25).

Los hombres que tornan del domingo  
con mujeres marchitas colgadas de los brazos  
y un paisaje giróvago  
en la cabeza  
vendrán soñando en un salto prodigioso  
para que el río acune su sueño (Sánchez Saornil, 2020: 182).

No se olvide además que aquí la luna cae a los pies del sujeto hablante, reforzando así la idea de abatimiento, una idea que persiste en otro poema posterior, titulado “Domingo”<sup>46</sup>, de temática similar. Los cuatro primeros versos de “Domingo” ya dan cuenta del tedio:

La ventana bosteza  
en el fondo  
cansada de mirar  
siempre el mismo paisaje” (Sánchez Saornil, 2020: 195).

La ciudad es descrita como una “cinta cinemática” que “desenrolla su metraje”, como un “film para los horteras / y las porteras” que el sujeto hablante rechaza con contundencia mediante la repetición tres veces de la frase “No quiero” (2020: 195)<sup>47</sup>. La cosificación de la ciudad, su conversión en objeto, corre pareja al atisbo de crítica social, apreciable en la alusión, cargada de connotaciones negativas, a dos estereotipos populares: los horteras y las porteras.

Por lo demás, en “Fiesta”<sup>48</sup>, Sánchez Saornil retoma el motivo del baile, frecuente en su poesía modernista, aunque ahora tanto los recursos tipográficos (mayúsculas y sangrías) como algunas imágenes (“los evónimos se han recortado las barbas”, “los violines centauros tienden el arco”, “los surtidores alargan la mano a las estrellas”) (Sánchez Saornil, 2020: 186) apuntan hacia el ultraísmo. La humanización de la naturaleza, la personificación de fenómenos naturales, el hecho de que esos fenómenos realicen acciones humanas, es otra de las técnicas que emplea Sánchez Saornil en su etapa ultraísta. Los dos versos finales de “Paseo nocturno”<sup>49</sup> son también prueba de ello: “El alba infla sus carrillos rosados / disponiéndose a apagar las estrellas” (Sánchez Saornil, 2020: 178). Esto evidentemente no es nuevo, ya estaba en los poemas modernistas, donde la luna, el sol, las flores besaban con frecuencia los labios o los ojos de la amada y el agua suspiraba de amor (Navas Ocaña, 2023a). Pero el resultado ahora es novedoso porque novedoso es presentar a un arbusto recortándose la barba, a un violín como un centauro

---

<sup>46</sup> *Plural*, n.º 2, febrero de 1925.

<sup>47</sup> Vera Ruth Jones ha señalado diferencias notables entre “Domingo” y “Cines”, poemas en los que hay referencias al cinematógrafo. Mientras en “Cines” Sánchez Saornil muestra su “fascinación por la vida moderna” a partir de imágenes cinematográficas, en “Domingo” parece ya “desengañada y aburrida de las máquinas” (Jones, 2010: 15).

<sup>48</sup> *Ultra*, n.º 10, 10 de mayo de 1921 y *Martín Fierro*, n.º 41, 28 de mayo de 1927.

<sup>49</sup> *Cervantes*, septiembre de 1920, pp. 40-41.

que tensara el arco, a un surtidor intentando alcanzar con la mano las estrellas, y al alba hinchando los mofletes. La naturaleza se humaniza pero no para expresar el amor sino para realizar un sinfín de actividades humanas cotidianas, sin trascendencia amorosa alguna: cortarse la barba, hinchar los mofletes, etc.

Esta singular humanización de la naturaleza corre pareja con la deshumanización y cosificación de los seres humanos. De hecho, las “mujeres” que aparecen en “Fiesta” son simplemente elementos del paisaje<sup>50</sup>, figuras que ponen en él una nota de color o de sensualidad, y nada más. En “Fiesta”, al describir el baile, Sánchez Saornil hace una curiosa y humorística observación a partir de una sinécdoque: “los monóculos caen en los descotes de las mujeres” (2020: 186). Monóculos y descotes son partes de un todo, bien masculino o femenino. El hecho de representar ese todo por medio de una parte, que es en realidad un objeto, cosifica el todo, lo deshumaniza. Quien contempla lujuriosamente el escote es un monóculo, no un hombre, y lo contemplado tampoco parece una mujer, sólo un escote.

La fragmentación del cuerpo femenino va a estar también muy presente en “Crepúsculo en el jardín urbano”, una prosa poética que publicó en *Grecia*, en mayo de 1919. Son mujeres quienes habitan ese jardín urbano, mujeres de risas “encantadoramente frívolas”, de ojos con “enormes ojeras azulosas”, de “bocas uniformes, todas rojas, todas húmedas, todas como corazones”; y son sus vestidos “de colores pálidos”, “muy tenues, muy vaporosos”, parte fundamental del paisaje, como “airones elegantes de no sabemos qué delicioso torneo” (Sánchez Saornil, 2020: 119-120). Compone así, mediante las imágenes fragmentarias de ojos, bocas y vestidos, una estampa pictórica del jardín, una estampa en realidad deshumanizada de la urbe.

## 7. A MODO DE CONCLUSIÓN: EL CORPUS / CUERPO MODERNISTA VS. EL CORPUS / CUERPO ULTRAÍSTA

En definitiva, la cosificación de la naturaleza (el río como un film de largo metraje) y de los seres humanos (el amante como un avión, el hombre como un monóculo), así como la fragmentación del cuerpo femenino (la mujer como escote), conviven con la naturalización de las realidades ultramodernas (los aviones como pájaros) y con una novedosa personificación de la naturaleza que ya nada tiene que ver con el amor (el arbusto que se corta la barba).

El cuerpo que escribe todo esto, llamado Lucía Sánchez Saornil o Luciano de San-Saor<sup>51</sup>, responde a las incitaciones del tiempo en el que vive, se deja llevar, aunque a veces no con mucho entusiasmo, por el fervor maquinista de las vanguardias, y canta, en suma, los objetos ultramodernos. Las tesis orteguianas sobre la deshumanización del arte se dejan sentir también en su poesía. Como consecuencia de ello, cosifica y desnaturaliza

<sup>50</sup> También lo fueron en algunos poemas modernistas como “Elegancias” y “Gavota” (Navas Ocaña, 2023a: 143-144).

<sup>51</sup> He tratado por extenso en otro lugar la cuestión del seudónimo masculino (Navas Ocaña, 2023c).

la naturaleza, cosifica y deshumaniza los cuerpos de los seres humanos, que, en lugar de desearse con una voluptuosa pasión carnal, como se deseaban en sus poemas modernistas, ahora se convierten en objetos, en simples objetos, del paisaje urbano de la ciudad moderna.

Podemos concluir, por tanto, que si los tópicos del modernismo ayudaron a Sánchez Saornil a corporeizar los conflictos de una sexualidad no heteronormativa (Navas Ocaña, 2023a), los del ultraísmo le valieron, en cambio, para descorporeizar esos conflictos, para eludirlos, para silenciarlos, para matarlos simbólicamente. La reescritura en clave ultraísta de los tópicos modernistas del jardín, la tarde, la luna y la primavera, con esas recurrentes imágenes de muerte, de destrucción y de suicidio, así lo evidencian.

Al abrazar los códigos de Ultra, el cuerpo que escribe, llamado Lucía Sánchez Saornil o Luciano de San-Saor, se despoja de las vestiduras modernistas, cambia de piel, o quizás sería mejor decir, se descarna, se descorporeiza, se objetualiza. Conforman así un *corpus / cuerpo* ultraísta descorporeizado, cosificado, descarnado, y lo hace en franca oposición al que fue el sensual, el decididamente carnal *corpus / cuerpo* modernista.

La asunción del seudónimo masculino también ahora, en plena efervescencia ultraísta, responde, como ya señalamos en otro lugar, a la lógica de las circunstancias. Para cuando decide incorporarse a las filas de Ultra ya tiene una trayectoria reconocida en la sociedad literaria de la época como Luciano de San-Saor (Navas Ocaña, 2023c). No obstante, esa asunción obedece también a un hecho incontestable y es que el seudónimo masculino refrenda, reafirma, el proceso de descarnación, de descorporeización, de suicidio, de muerte, que caracteriza al *corpus* ultraísta. La poeta modernista Lucía Sánchez Saornil se construye como *otro*, se parapeta tras un cuerpo de varón, para escribir, para textualizar el deseo por cuerpos femeninos como el suyo y poder hacerlo sin infringir las normas, de acuerdo con las convenciones morales del momento asentadas en el patrón heterosexual. Por eso, el sujeto hablante de muchos de sus primeros poemas es masculino, es un hombre expresando el deseo por una mujer (Navas Ocaña, 2023a). Pues bien, la poeta ultraísta Lucía Sánchez Saornil vuelve a parapetarse tras el seudónimo masculino, tras un cuerpo de varón, pero en su caso para textualizar la muerte de la poeta modernista, para abrazar la modernidad con su culto a la máquina y lo que esto significa, para superar ahora mediante el silencio, mediante la omisión, el conflicto de una sexualidad controvertida, es decir, para descarnarse y descorporeizarse también a través de la firma.

A todo esto hay que añadir las zozobras, las ansiedades, a las que Lucía Sánchez Saornil dio rienda suelta en textos como “Breviario lírico. Salmo de gratitud”, en relación con su pertenencia a la llamada “hermandad ultraísta”, una hermandad compuesta casi en exclusiva por hombres, en la que Lucía se vería probablemente a sí misma como una excepción, como una anomalía, como un cuerpo de mujer ocupando indebidamente un espacio de hombres.

Pues bien, estas ansiedades, así como la elusión del cuerpo, su silenciamiento, su objetualización, hacen del *corpus* ultraísta de Lucía Sánchez Saornil un *corpus* de excepcional singularidad dentro del movimiento Ultra.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, A. A. (2001). "Lucía Sánchez Saornil, poeta". *Salina* 15, 195-202.
- BONET, J. M., ed. (2012). *Las cosas se han roto. Antología de la poesía ultraísta*. Sevilla: Vandalia / Fundación José Manuel Lara.
- CANO BALLESTA, J. (1999). *Literatura y tecnología. Las letras españolas ante la revolución industrial (1890-1940)*. Valencia: Pre-Textos.
- \_\_\_\_ (2003). "Canto a la máquina y utopismo antitecnológico (1916-1939)". En *Poesía lírica y progreso tecnológico*, S. Schmitz y J. L. Bernal Salgado (coords.), 143-162. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.
- CANSINOS-ASSÉNS, R. (1985). *La novela de un literato*, vol. II. Madrid: Alianza.
- CELMA VALERO, M. del P. (2005). "Lucía Sánchez Saornil: una voz 'Ultra', más allá de su condición femenina". En *Praestans labore Víctor: homenaje al profesor Víctor García de La Concha*, J. San José Lera (coord.), 263-278. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- DÍEZ DE REVENGA, F. J., ed. (1995). *Poesía española de vanguardia (1918-1936)*. Madrid: Castalia.
- GALA, C. (2012). "Desplazamientos nómadas: la poesía de Lucía S. Saornil". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 36.2, 315-333.
- GARCÍA, C. (2020). *Ultraísmos 1919-1924*. Sevilla: Renacimiento.
- JIMÉNEZ, J. R. (1982). *Antología poética*, V. Gaos (ed.). Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_ (1989). *Antología poética*, J. Blasco (ed.). Madrid: Cátedra.
- JONES, V. R. (2010). *Un film sentimental para tus ojos: El cinematógrafo en la poesía ultraísta de Lucía Sánchez Saornil*. Undergraduate Theses and Professional Papers: University of Montana.
- LUDINGTON, Z. R. (2017). "Where is Spain? The "Rappel à l'Ordre" and the Poetry of Lucía Sánchez Saornil". *Hispanófila* 180, 91-107.
- MARTÍN CASAMITJANA, R. M. (1992). "Lucía Sánchez Saornil. De la vanguardia al olvido". *Duoda. Revista d'Estudis Feministes* 3, 45-66.
- \_\_\_\_ (1996). "Introducción". En *Poesía*, L. Sánchez Saornil, 5.28. Valencia: Pre-Textos / Instituto Valenciano de Arte Moderno.
- NAVAS OCAÑA, I. (2018). "Leyendo a Ortega como una mujer". *Studia Neophilologica* 90.1, 126-140.
- \_\_\_\_ (2023a). "¿Si la luna estará enamorada? Cuerpos y máscaras en la poesía modernista de Lucía Sánchez Saornil". En *El corazón en llamas. Cuerpo y sensualidad en la poesía española escrita por las mujeres (1900-1968)*, H. Establier Pérez (ed.), 123-150. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.
- \_\_\_\_ (2023b). "La reescritura del yo en la poesía de Lucía Sánchez Saornil: textualizar el cuerpo, corporeizar el texto". *Anales de Literatura Española* 38 [monográfico sobre "Imaginario poéticos en las escritoras españolas contemporáneas (1900-

- 1968)”, H. Establier Pérez y L. Palomo Apeluz (eds.), 181-203. Disponible en línea: <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2023.38.09> [18/12/2023].
- \_\_\_\_ (2023c). “Construirse como otro: Lucía Sánchez Saornil vs. Luciano de San-Saor”. *Ínsula* 913-914 [monográfico “Quiero hablar de mí... sola”], H. Establier Pérez y Á. L. Prieto de Paula (eds.), 13-16.
- SÁNCHEZ SAORNIL, L. (1996). *Poesía*, R. M. Martín Casamitjana (ed.). Valencia: Pre-Textos / Instituto Valenciano de Arte Moderno.
- \_\_\_\_ (2020). *Corcel de fuego*, N. Capdevila-Argüelles (ed.). Madrid: Torremozas.
- \_\_\_\_ (2021). *La exacta medida de lo humano. Prosa, 1913-1939*. S. l.: Anarquismo en PDF.
- TORRAS FRANCÈS, M. y PÉREZ FONTDEVILA, A., eds. (2019). *¿Qué es una autora? Encrucijada entre género y autoría*. Barcelona: Icaria.
- VIDELA, G. (1971). *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*. Madrid: Gredos.



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

Fecha de recepción: 10/09/2023

Fecha de aceptación: 08/01/2024

**DE DIOSES, NINFAS Y HÉROES.  
EL CUERPO CINCELADO EN LA POESÍA DE ROSA CHACEL<sup>1</sup>**

ON GODS, NYNPHS AND HEROES:  
THE CHISELLED BODY IN THE POETRY OF ROSA CHACEL

**Laura PALOMO ALEPUZ**

Universidad de Alicante

laura.palomo@ua.es

**Resumen:** La poesía de Rosa Chacel, que bebe al mismo tiempo de las fuentes de la tradición y de la vanguardia, canaliza el pensamiento estético de la escritora, muy influido por su formación escultórica y plástica. En este trabajo se analiza la forma en la que su concepción de la belleza se concreta en sus versos a través de la dimensión corporal. Bajo una tupida red de referencias artísticas y literarias y con una visión marcada por los ideales de armonía y desnudez del arte grecorromano, la autora construye una arquitectura verbal pulida y reluciente en la que el elemento simbólico tiene una importancia transcendental. A través de una poesía de gran exigencia formal, Rosa Chacel cuestiona oposiciones imperantes como vida / cultura o cuerpo / mente mediante una poética que, como la filosofía antigua, tiene en el humanismo su razón de ser.

**Palabras clave:** Rosa Chacel. Poesía. Cuerpo. Antigüedad clásica. Humanismo.

**Abstract:** The poetry of Rosa Chacel, that imbibes simultaneously from the sources of the tradition as the avant-garde, canalizes the aesthetic thinking of the writer, highly influenced by her visual and sculptural formation. This paper analyzes the form in which her conception of beauty is concretized in her verses through the corporal dimension. Below a dense artistic and literary reference network and together with a vision marked by the beauty ideal of harmony and nudity of Greco-Roman art, the author build a refined and shining verbal architecture in which the symbolic element has a transcendental importance. Through a poetry of great formal commitment, Rosa Chacel query prevailing oppositions as life / culture or body / mind by using a poetics that, like ancient philosophy, finds his *raison d'être* in humanism.

**Keywords:** Rosa Chacel. Poetry. Body. Classic antiquity. Humanism.

---

<sup>1</sup> Este trabajo es resultado del proyecto de investigación “Género, cuerpo e identidad en las poetisas españolas de la primera mitad del siglo XX” (PID2020-113343GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y dirigido por Helena Establier Pérez. Agradecemos a la Fundación Jorge Guillén y a Guillermo Carnero que nos hayan permitido consultar sus archivos, lo que nos ha ayudado a poder realizar esta investigación.

## 1. *UT PICTURA POESIS*: ARTE Y LITERATURA EN LA POESÍA DE ROSA CHACEL

Desde los tiempos más remotos los caminos del arte y de la literatura se han entrecruzado de forma continua, por lo que la evolución de ambas disciplinas está marcada por continuos acercamientos, intercambios, influencias y préstamos que las han enriquecido y complementado mutuamente a lo largo de los siglos (Vidal Claramonte, 1992; Monegal, 2000; Pulido Tirado, 2001; Ponce Cárdenas, 2014). Pero las circunstancias particulares de determinados momentos históricos han propiciado que este encuentro fuera especialmente fructífero. Es el caso de un periodo que ha sido destacado precisamente por haber favorecido que se alcanzase un alto grado de compenetración entre las diferentes manifestaciones estéticas: el fin del siglo XIX (Litvak, 1981). El rechazo de la industrialización, el desprecio por el sistema de valores burgués imperante, asentado sobre el materialismo y la represión de los instintos naturales, junto con la crisis filosófica, ideológica, religiosa y social, derivaron en un impulso del irracionalismo que acabó por concretarse en una sacralización del arte. El vacío provocado por la pérdida de la fe en la religión y la constatación del fracaso de la ciencia y de la razón en el acceso al progreso social potenciaron el surgimiento de una nueva espiritualidad que concebía el arte como un modo de superar los límites humanos y de acceder al conocimiento de lo absoluto (Scarano y Ferrari, 1996).

Aunque Rosa Chacel se desarrolla como escritora en el momento en el que el simbolismo y el modernismo ceden su hegemonía a la vanguardia y no es ajena a las innovaciones estéticas que esta última propugna, esta concepción transcendente del arte que los movimientos de fin de siglo habían llevado a su máxima potencia, marcada también por su formación plástica y escultórica y su profundo humanismo, es la que impera en su obra, como vamos a analizar en este trabajo.

### 1.1. De la escultura a la escritura

La escritora Rosa Chacel ha sido reconocida sobre todo por una labor novelística personal y esmerada entre cuyos hitos cabría señalar *Estación ida y vuelta* (1930), *Teresa* (1941), *Memorias de Leticia Valle* (1945), *La sinrazón* (1960) y la trilogía formada por *Barrio de maravillas* (1976), *Acrópolis* (1984) y *Ciencias naturales* (1988).

Pero también cultivó con éxito otros géneros literarios como los artículos, las traducciones, los cuentos —su producción completa la reunió en el volumen *Icada, Nevada, Diada* (1971); la poesía —solamente publicó dos poemarios: *A la orilla de un pozo* (1936) y *Versos prohibidos* (1978)<sup>2</sup>—; el ensayo —entre los que sobresalen *La*

---

<sup>2</sup> Sus dos libros de poemas fueron reunidos en el tomo II de su *Obra Completa*, publicado en 1989 por la Fundación Jorge Guillén, en edición de Félix Pardo, y posteriormente en *Poesía (1931-1991)*, editada por

*confesión* (1971) y *Saturnal* (1972)— y los géneros autobiográficos, cuyos frutos más excelsos son sus memorias: *Desde el amanecer* (1972), la biografía de su marido, *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín* (1980), y los tres volúmenes de sus diarios: *Alcancía. Ida* (1982a), *Alcancía. Vuelta* (1982b) y *Alcancía. Estación Termini* (1998)<sup>3</sup>.

Sin embargo, a pesar de que la literatura es el ámbito con el que se sintió más estrechamente identificada, sus primeros pasos en el mundo del arte los dio en la escultura. Desde su infancia tuvo clara su vocación estética. En sus memorias, *Desde el amanecer* (1985), describe a su familia como bohemia y culta. Su madre, maestra, y su padre, eterno *amateur* en terrenos como el teatro, el arte y la música, le inculcaron el amor por el saber y el respeto por la corrección lingüística a la vez que educaban su mirada. Fueron ellos los que la animaron a empezar a pintar y los que la llevaron a una edad temprana a la academia de Valladolid, donde se produjo un encuentro decisivo con una estatua de Apolo que marcaría el resto de su existencia.

Después, ya en Madrid, se formó en la Escuela de Artes y Oficios, en la Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer y en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde se especializó en escultura. Pero sus problemas de salud y el cariz vanguardista que iba adoptando el arte la llevaron a abandonar este camino y a buscar en las letras otra vía para la canalización de su creatividad y su extremada sensibilidad. Esta base formativa, sin embargo, permanecería incólume y condicionaría su forma de mirar el mundo y de entender el arte y la literatura, como ella misma declarara en la última entrevista que concedió, publicada en *ABC* el 28 de julio de 1994 por Rafael Conte: “Mi pasión por la escultura fue muy auténtica y mía, auténticamente mía, y cuando la abandoné para pasar a la escritura me quedó siempre lo más importante: para mí la forma es esencial, la forma por encima de todo” (1994: 65). Por este motivo, las referencias a su formación artística, las reflexiones sobre el arte, las alusiones a obras escultóricas o plásticas y la utilización de recursos procedentes de este medio son constantes a lo largo de su obra, y se materializan de forma especialmente evidente en sus versos, como veremos.

## 1.2. La revelación de la belleza

En cualquier caso, Rosa Chacel es fiel a una concepción del arte que hunde sus raíces en la Grecia y la Roma antiguas y que con el Simbolismo y el Modernismo alcanza su punto álgido. El agotamiento de la estética realista-naturalista y la crisis de fin de siglo fomentan lo que Juan Ramón Jiménez definió como un “gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza” (en Litvak, 1981: 12). La reacción irracional impulsada por la filosofía de Schopenhauer y Nietzsche, la recuperación de la pureza formal clásica, la búsqueda de lo absoluto, la fusión de las artes, que se manifiesta materialmente a través

---

Antoni Marí para Tusquets, en un volumen aparecido en 1992. De esta última edición extraeremos las citas de este trabajo.

<sup>3</sup> Se incluyen aquí las fechas de publicación de las primeras ediciones. En el resto del trabajo aparecerán las de las ediciones consultadas.

de la sinestesia, la indagación en las sensaciones, el culturalismo y el clima pagano y panteísta son elementos que su obra comparte con la de algunos de sus referentes poéticos como Baudelaire, Mallarmé, Rubén Darío o el propio Juan Ramón.

Como ya se ha señalado antes, para la configuración de la estética chaceliana fue determinante el encuentro con la figura de Apolo que se encontraba en un rincón del vestíbulo de la academia artística de Valladolid. Del mismo modo que, para el joven Cernuda, el descubrimiento de la mitología clásica supuso la revelación de “un mundo donde la poesía, vivificándolo como la llama al leño, trasmutaba lo real” (Cernuda, 2003: 34), para la escritora el encuentro con la estatua de Apolo supuso el acceso a una especie de rito iniciático que la llevó a abrazar una nueva religión, la de la belleza, de la que ya nunca desertaría.

En *Desde el amanecer* describe este momento como decisivo: como a aquellos peregrinos que se acercaban al templo de Febo en Delfos, a la escritora le es revelada, mediante este diálogo mudo, la verdad no solo sobre quién es ella, sino también sobre cuál es el territorio que le corresponde, sobre lo que ella puede aportar al mundo y lo que el universo puede ser: “El descubrimiento de la escultura griega significó para mí la vía de acceso a lo que *puede ser* [...] a lo que puedo penetrar y vivir, al mundo, visto como yo lo anhelaba y lo concebía” (1985: 190). A partir de ese momento, la autora profesa en la forma, en el culto a la belleza, en la adoración a la armonía. La estatua de Apolo la hace entrar en contacto con la pureza desnuda de la línea y vislumbrar la posibilidad de transcendencia del arte.

En el poema “Apolo”, donde se recrea este fundamental encuentro, la repetición de diferentes variantes de la idea de “eternidad”, y la aparición de las expresiones “por siempre” y “hasta el fin” transmiten esa visión de lo bello como lo permanente, lo que es sagrado porque no puede acabar, ni contenerse, ni agotarse. La revelación —simbólicamente representada en forma de flecha, de luz y de trazo delineado sobre el basalto de la inocencia “oscura”, del sujeto lírico, trasunto de la autora— tiene como consecuencia un acatamiento de la voluntad divina, metaforizado carnalmente en forma de beso que, como paloma, vuela hacia el dios para comunicarle la aceptación de su ley sagrada, compuesta de “Verdad y Forma”:

Beso a mi voz, que expresa tu mandato,  
la suelto y va hacia ti, como paloma  
obediente en su vuelo,  
libre en la jaula de tu ley.

El trazo de tu norma, en el basalto  
de mi inocencia oscura,  
al paso de tu flecha, ¡para siempre!  
y hasta el fin tu soberbia.  
Sobre mí, solo eterno  
tu mandato de luz, Verdad y Forma (1992: 78).

La naturaleza escultórica de la representación del dios al que la voz lírica se dirige, subrayada por la metáfora de la inscripción del trazo sobre la piedra, viene determinada también por el tamaño de la figura divina —“tu suprema nariz exhalando un aliento” (1992: 77)— y por la posición de superioridad que esta ocupa respecto al sujeto, lo que se manifiesta incluso en la disposición espacial a través de los sintagmas preposicionales “con la frente a la altura de tu plinto” y “Sobre mí” (1992: 77). Sin embargo, la estructura monumental de la representación de Apolo tampoco excluye la referencia a la dimensión carnal de la divinidad, reforzada por la utilización de la sinécdoque y el *collage* que ponen en primer plano una serie de elementos corporales que identifican al dios y a la vez transmiten una sensación de humanidad —“mano”, “labios”, “nariz” y “aliento” (1992: 77)— y delectación sensual; que, por otro lado, no está exenta de otras poéticas femeninas del periodo, en las que lo ficticio o lo mitológico sirven de medio para la expresión de una sexualidad condenada en su contexto a permanecer soterrada (Establier, 2023a; Navas Ocaña, 2023; Ugalde, 2023).

De este modo, esta composición sintetiza los rasgos más significativos de la estética y la poética chacelianas que, como vamos a ver, se repiten a lo largo de toda su producción: interdependencia de vida y literatura; devoción por la estética clásica; belleza como armonía, pureza y sentido de eternidad; humanismo y existencialismo; arte y espiritualidad como impulsos genesíacos dominados por el deseo de unión con la belleza y la necesidad de permanecer. Y al mismo tiempo nos deja columbrar el recorrido de su pensamiento filosófico, inextricablemente unido a su forma de entender el arte y la literatura y vinculado con sus lecturas de la filosofía fenomenológica y existencial. En el siguiente apartado, vamos a analizar cómo le da forma a esta reflexión teórica, estética y filosófica, en su obra literaria, especialmente en la vertiente poética, y cómo se adelanta a muchos de los postulados posmodernos sobre la creación, la relación del ser humano con el mundo o la feminidad al cuestionar oposiciones imperantes en el pensamiento occidental como vida / cultura, cuerpo / mente, ficción / realidad, mujer / hombre, procreación / creación.

## **2. LA REPRESENTACIÓN ARTÍSTICA DEL CUERPO EN LA POESÍA DE ROSA CHACEL**

### **2.1. “Nada humano me es ajeno”**

En *Barrio de maravillas*, la joven protagonista, Elena, delineada con evidentes tintes autobiográficos, se debate, en ese momento en el que está a punto de traspasar el umbral que da acceso a la adolescencia, entre hacer caso a su familia y cursar una carrera universitaria, Medicina, o seguir sus impulsos artísticos. Aunque puedan parecer opciones vitales muy alejadas, percibe que hay algo que tienen en común ambas, que es lo que a ella le atrae de las dos. Un día, mientras piensa en por qué prefiere la escultura a la pintura, lo descubre: “Acabé decidiendo que es porque en la pintura entran otras muchas cosas,

entran otras cosas y mí me interesa una sola cosa, los cuerpos: así, como se dice, el cuerpo humano” (1976: 137). Y al seguir reflexionando, se da cuenta de que tanto la medicina como el arte no son solamente caminos profesionales, sino medios de afirmar una vocación, maneras de proporcionarle una respuesta a la gran pregunta existencial, “¿para qué la vida?”, y vías de acceso a lo absoluto, que, por proporcionar los conocimientos y capacidades para poner a disposición de la humanidad lo que la mejora, la consuela o la ayuda a tocar la felicidad, se pueden entender como formas supremas de humanismo, de piedad.

Pero esta equiparación de la medicina con el arte solamente puede tener sentido si este último busca la trascendencia, la proyección en la eternidad. Por eso, la autora, cuya concepción de lo artístico coincide con la del personaje de su novela, en el momento en el que se produce en el arte el giro copernicano que introduce la vanguardia, abandona la escultura y se refugia en la literatura. En *Saturnal*, su ensayo más ambicioso y uno de los lugares en los que de forma más sistemática elabora su pensamiento, reflexiona largamente sobre lo que diferencia al arte antiguo del moderno, que es lo que a ella le separa de este último. Entiende todo el arte de la Antigüedad traspasado por el pensamiento de Platón: en él la belleza es bien y el bien es anhelo de eternidad. Por eso, distingue en el arte clásico un impulso de sublimación, una especie de mandato silencioso que establece: “Así es el hombre, porque así debe ser” (1972: 96). Esta es, según ella, la razón por la que se representaba a los héroes desnudos: su desnudez los sacralizaba y los humanizaba a la vez, “porque un cuerpo desnudo solo puede significar un alma: su forma es la cifra misma de la esperanza” (1972: 94). Por el contrario, “[r]epresentarlos vestidos es *prohibir a la belleza* que extienda su hechizo sobre aquello en lo que no queremos que prevalezca una *ilusión*” (1972: 94). Por lo tanto, para la autora hacerlos aparecer desnudos significaba mostrarlos como inmortales.

Frente a este arte conformado a la medida de lo humano, el vanguardista y abstracto, iconoclasta y desacralizador, de acuerdo con Chacel, se regodea en lo feo, desordenado, informe e imperfecto, porque ha dejado de creer en la inmortalidad y, en consecuencia, no busca crear obras que puedan perdurar. Como subraya la autora, a principios de siglo la figura humana va desapareciendo progresivamente de estas composiciones y, por ello, el arte se aleja de la vida; deja de propiciar que el ser humano se enfrente a su propia imagen y, por lo tanto, de favorecer la reflexión o proporcionar el consuelo que había sido inherente a su práctica durante siglos.

## **2.2. El cuerpo humano, centro de la vida y la creación**

A la luz de estas declaraciones, es evidente la importancia que la autora concedía a la representación de lo corporal en el arte, que ella concebía como materialización de lo humano, de lo vital. En este sentido, no hay que olvidar que Rosa Chacel conoció en el Ateneo de Madrid la filosofía de Platón, Schopenhauer y Nietzsche, durante su estancia italiana se acercó al pensamiento de Freud y de Ortega y ya en el exilio estuvo al tanto de



las nuevas aportaciones de la fenomenología y el existencialismo (Chacel, 1982a; Chacel, 1982b; Chacel, 1998; Porlán, 1984; Rodríguez Fernández, 1988; Mateo, 1993). Por este motivo, no pudo serle ajeno el debate que se estaba produciendo en el seno de la filosofía contemporánea entre los partidarios de seguir operando con dicotomías que habían imperado desde la Edad Media, como cuerpo / mente y vida / cultura, y los que empezaron a cuestionarlas, revisarlas y deconstruirlas. A través tanto de su obra creativa como de la reflexiva mostró su postura, coincidente con la de estos últimos, y, de este modo, se situó en una línea avanzada de pensamiento que partiendo de los clásicos y pasando por los grandes referentes teóricos del fin de siglo, propugnó a partir de principios del XX una integración de lo carnal y lo cultural. Y no solo esto; porque, además, al aplicar este discurso crítico a la iluminación de zonas en penumbra relacionadas con la opresión de las mujeres, se adelantó por una senda que después teóricas del feminismo, como Simone de Beauvoir y Judith Butler, y filósofos postestructuralistas como Foucault convirtieron en un camino demarcado y afianzado, debido a su cuestionamiento de la distinción esencialista entre las capacidades tradicionalmente asignadas a los hombres y a las mujeres y la identificación del egoísmo y el deseo de poder innato al ser humano como las causas de esta situación de sometimiento en la que aquellas se encontraban.

Aunque ya en “Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor”, un artículo publicado en la *Revista de occidente* en 1931, Chacel había adelantado en germen muchos de los planteamientos que después desarrollaría por extenso, como el cuestionamiento de la oposición que vinculaba al hombre con la cultura y a la mujer con la naturaleza, así como la convicción de que el eros, entendido en su sentido más amplio, se sitúa en el centro de la existencia humana, es en *Saturnal* donde modula de forma más ordenada y coherente su pensamiento respecto a estas cuestiones. Para la autora, la negación de la vida en el arte vanguardista no tiene sentido, puesto que, como ya demostraron Schopenhauer, Nietzsche y Ortega, la naturaleza y la cultura no son compartimentos separados, aunque hayan sido entendidos así durante siglos por la filosofía occidental. De hecho, afirma, siguiendo a Rilke, que “la única fuerza de atracción, el único impulso, el único imán para toda la vida —y toda creación, por supuesto— es el eros” (1972: 149), es decir, el deseo de perpetuarse, o bien a través de la descendencia, o bien a través de la obra. Y esto la lleva a revisar la tradicional oposición entre cuerpo y mente. Explica que esta concepción integradora que, a partir de principios del siglo XX, formula la fenomenología, ya estaba en los antiguos, que la concretaron materialmente a través de la antropomorfización de los mitos, y que incluso, de alguna manera, también se encuentra en el fondo de la filosofía de Platón, para quien la finalidad intrínseca de todo ser es proyectarse sobre la eternidad; sin embargo, partiendo de una determinada lectura de la filosofía de este último, el cristianismo propulsó una transmutación de valores que dio preeminencia al espíritu sobre el cuerpo en la manera de relacionarse con la realidad.

Tomando como referencia los postulados de Merleau-Ponty, y en concreto, su declaración “le corps est l’existence figée ou généralisée et l’existence une incarnation perpétuelle”, incluida en *Fenomenología de la percepción* (1985), obra originalmente

publicada en 1945, la autora explica que la principal razón de este rechazo es de orden histórico: venía provocado por la repugnancia que la propia materialidad y la del prójimo causaban debido a la falta de higiene, la convivencia con los malos olores y la presencia de parásitos, llagas infectadas, caries o efectos secundarios de las enfermedades degenerativas. Y, entonces, al indagar en la causa última de esta diferenciación entre la esfera material y la espiritual, introduce el *coup de forcé* definitivo, al vincular la aversión a la materialidad con el egoísmo innato del hombre y con el origen de la opresión ejercida sobre la mujer. Después de preguntarse cómo era posible que en semejante escenario se olvidasen de que existía el cuerpo, afirma que la forma de hacerlo era encargarle las tareas más penosas a los esclavos, por lo que los seres humanos se afanaban entre ellos por apropiarse de los otros y librarse así de someterse a su arbitrio y que, en este reparto de papeles, salieron especialmente perjudicadas las mujeres por verse ligadas a ataduras materiales que las hacían vulnerables, como la posibilidad de ser violadas y fecundadas en contra de su voluntad, y por haber tenido un acceso más limitado a los recursos culturales, formativos e intelectuales.

La mención de Schopenhauer, Nietzsche, Ortega, Rilke y Merleau-Ponty no es casual, porque todos contribuyen a situar de nuevo el cuerpo en el debate filosófico contemporáneo a la vez que a cuestionar las fronteras entre lo vital y lo cultural. Mientras que en la primera mitad del XIX Schopenhauer había afirmado en *El mundo como voluntad y representación* que “cada cual está enteramente en [la naturaleza] y ella está enteramente en cada cual” (2022: I, 508), hacia el final de la centuria Nietzsche terminaba de dinamitar concepciones asentadas preguntándose en *La gaya ciencia* “si, tomada en general, la filosofía no ha sido hasta ahora solo una interpretación del cuerpo, un *malentendido del cuerpo*” (2022: 38). Un poco más tarde, la influencia de ambos pensadores, que estaba en el ambiente durante toda la primera parte del siglo XX, había llevado a Ortega a declarar en *Meditaciones del Quijote* que “toda labor de cultura es una interpretación [...] de la vida” (1914: 122). Y en 1945, un momento en el que Europa se recuperaba de la conmoción de haber vivido dos guerras mundiales en el espacio de poco más de veinte años, Merleau-Ponty, asumiendo la herencia fenomenológica y existencialista, contribuía con sus aportaciones a asentar que nuestro cuerpo no es solo “objeto del mundo, sino [...] medio de nuestra comunicación con él” (1985: 110) y símbolo de nuestra existencia (1985: 181). Sin embargo, ninguno de estos pensadores relacionó el sistema de dicotomías clásicas con la situación de opresión de las mujeres. Sí lo hizo Rilke, quien, en las *Cartas a un joven poeta*, a través de un lenguaje metafórico, no solo emplea en un sentido no patriarcal la metáfora de la gestación y el parto aplicada a la creación artística, sino también discute la separación esencialista entre los géneros —“Quizá estén más emparentados los sexos de lo que se piensa” (2019: 52)— y saluda con entusiasmo la llegada de un posible futuro igualitario.

Como explica Susan Stanford Friedman (2019) la metáfora del parto, que es la que Rilke incluye en sus *Cartas* y Chacel reproduce de forma recurrente, ha relacionado creatividad artística y procreación humana durante siglos y ha sido empleada tanto por

intelectuales hombres como por mujeres, pero cuando se ha insertado en el discurso de estas últimas lo ha hecho con una carga subversiva mayor, porque atentaba contra el binarismo clásico que dividía el trabajo entre la *producción*, asociada a lo masculino, y la *reproducción*, asociada a lo femenino, al demostrar que sus poderes procreativos hacen a las mujeres “especialmente aptas para el trabajo creativo” (2019: 186), lo que las legitimaba en su reivindicación del derecho a compaginar dos actividades que tradicionalmente se habían entendido como excluyentes.

Por esto, como ya han subrayado, entre otras, Mangini (2001), Lázaro (2002), Kirkpatrick (2003), Morán Rodríguez (2008) o Johnson (2019), no hay que desdeñar, bajo la aparente aceptación del modelo social imperante, la carga ideológica subversiva del pensamiento de Chacel. Si se toman sus declaraciones al pie de la letra, podemos llegar a pensar que, como ella misma declarara, no simpatizaba con el feminismo (Mangini, 2001), pero si analizamos con cuidado su pensamiento, es evidente que sus formulaciones encajan con las defendidas por estos movimientos de liberación de la mujer (Johnson, 2019). Lo mismo ocurre con su discurso: cuando lo analizamos cuidadosamente descubrimos que es antifeminista en su retórica, pero no en su contenido (Morán, 2008). En relación con esto, es significativo que, en sus ensayos, novelas, textos autobiográficos y poemas, Chacel no solo no rechace tratar otras cuestiones relacionadas con la materialidad femenina, como la existencia del deseo erótico, la interrupción del embarazo o la naturalización de formas de orientación sexual desviadas de lo heteronormativo, sino que lo haga con un discurso progresista, integrador, avanzado. De acuerdo con Lázaro (2002), las aparentes contradicciones en las declaraciones de Chacel tienen que ver con la ansiedad autorial profunda que manifestaba la escritora por tener que desenvolverse en un contexto misógino y adverso a las aspiraciones intelectuales de las mujeres, motivo por el cual la autora tiene que recurrir a lo que Josefina Ludmer ha denominado “las tretas del débil” (1985) para poder hacer escuchar su voz y tener la capacidad de desestabilizar el discurso dominante desde dentro.

En el terreno estético, esto se traduce en una forma más integradora de concebir el cuerpo femenino, que no solo es entendido, en tanto portador de belleza, como objeto, sino también como productor de significados (Kirkpatrick, 2003). Y, además, esta última concepción convive en su obra con otra quizás todavía más innovadora, que es la que percibe lo pretendidamente biológico (el sexo o el cuerpo) como una representación cultural, lo que demuestra la modernidad de su pensamiento que se adelanta a corrientes posteriores de análisis de las dinámicas sociales y sexuales. De acuerdo con Morán (2008), al defender desde 1931 que las capacidades tradicionalmente asignadas a las mujeres no son innatas a ellas, sino socialmente adquiridas, precede a Simone de Beauvoir, quien, en *El segundo sexo*, publicado en 1949, sintetiza su pensamiento en la célebre declaración: “No se nace mujer, se llega a serlo” (2013: 207). Siguiendo a Lázaro (2002), también se anticipa a Butler al concebir el cuerpo como una representación cultural y al reconocer el carácter performativo del género.

Como señala Torras (2007) uno de los principales aciertos de Butler es advertir que la propia distinción *natural versus cultural* es cultural y que, por lo tanto, bebe de una oposición discursiva que ha ido variando a lo largo de la historia. En *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Judith Butler desestima la operabilidad de la diferenciación entre sexo/género, que deja de existir en el momento en el que se entiende que son formas distintas de denominar lo mismo: “la distinción entre sexo y género no existe como tal” (2020b: 55) y en *Cuerpos que importan*, tomando como referencia el pensamiento de Foucault —quien, en *Vigilar y castigar*, demuestra que la historia moderna occidental se puede concebir como una “anatomía política” que es, al mismo tiempo, una “mecánica del poder” por el irredento esfuerzo de determinados grupos sociales por poseer y someter los cuerpos de aquellos a los que pretendía dominar económica, social o ideológicamente (2022 [1975]: 160)— declara: “lo que constituye el carácter fijo del cuerpo, sus contornos, sus movimientos, será plenamente material, pero la materialidad deberá reconcebirse como el efecto del poder” (2020a: 18).

Aunque el objetivo de Chacel, al contrario del de estos filósofos, esté lejos de crear un entramado teórico sistemático en torno al cuerpo y al género, lo cierto es que las confluencias entre sus respectivos pensamientos son evidentes. En tanto que escritora, a Chacel le interesa particularmente revisar, partiendo de este cuestionamiento del conjunto de oposiciones ontológicas tradicionales, la diferenciación entre realidad y ficción y la manera en la que esa división ha afectado a la distribución de papeles sociales entre hombres y mujeres: ellas confinadas en una realidad materializada y materializante; ellos disponiendo del privilegio de recrearse en el mundo de la imaginación. En “La mujer en galeras”, conferencia pronunciada en el Ateneo madrileño en 1975, que recogió posteriormente en *Los títulos* (1981), rescata una cita de Merleau-Ponty en la que este declara que la conciencia no es originariamente un “yo pienso”, sino un “yo puedo”, para explicar que las diferencias morales que rigieron la vida de hombres y mujeres estaban sustentadas en lo que cada uno de ellos podía hacer (1981: 195). Y esto la lleva a concluir que las mujeres no pudieron gozar de una vida intelectual plena no solo porque se les obstaculizara el acceso a la educación y la cultura, sino también porque, como sujetos esclavizados, carecían de la autonomía para ejercer su libertad meditativa (1981: 207), para trascender los límites de su confinamiento en la realidad; privación que ella misma muestra continuamente en sus diarios (1982a; 1982b; 1998).

Este complejo entramado teórico que forma el pensamiento chaceliano en el que se entrecruzan las dimensiones estética, filosófica, social e ideológica, y en el cual se imbrican lo vital y lo cultural, lo corporal y lo mental, lo real y lo ficcional, es el sustrato del que se alimenta su producción poética, impulsada por ese anhelo nunca saciado de belleza y la búsqueda incansable del sentido existencial. En el siguiente apartado vamos a analizar mediante qué recursos formales y motivos temáticos se materializa esta indagación en sus versos.

### 2.3. Representaciones corporales en la poesía de Rosa Chacel: Écfrasis, mitología y eternidad

Rosa Chacel nunca se sintió satisfecha con sus versos. Dentro del conjunto de su extensa producción, la faceta poética es la que le hacía sentir más insegura, lo que la llevó incluso a autoprohibirse su publicación, como cuenta en la “Advertencia de *A la orilla de un pozo*” (1992: 239). Entre las causas de su menosprecio se encuentra su sentimiento de inferioridad: la autora pensaba que su obra poética “nunca sería una de primera fila” (Mateo, 1993: 73) por su preferencia por las formas clásicas, frente a las más vanguardistas (“Preliminar de *Versos prohibidos*”, 1992); y, además, consideraba que su poesía no estaba a la altura de la que cultivaban los otros miembros de su generación. Asimismo, en diferentes entrevistas manifestó su desconfianza en su capacidad de perdurar debido a la naturaleza circunstancial de algunas de sus composiciones. De hecho, la falta de importancia que la autora le concede a su obra poética se refleja en sus diarios, donde la cantidad de referencias al proceso de gestación de sus versos es muy inferior a la que nos proporciona sobre la composición de otras obras (1982a; 1982b; 1998).

Pero, al mismo tiempo, en diferentes entrevistas y declaraciones la autora insiste en que su capacidad para crear versos era innata, en que había comenzado a componerlos en una edad temprana, entre los diez y los doce años, y un análisis detenido del resto de su producción revela en qué medida lo poético es un rasgo característico de su estilo y de su estética, como ella misma declaró en el texto inédito de una conferencia que rescató y dio a conocer *El País* después de su muerte, el 30 de julio de 1994. Además, en línea con esto, de acuerdo con visiones críticas como la de Bellver (2001), la forma en la que encauza su voz poética, a través del clasicismo, el culturalismo y el virtuosismo formal, muestra un deseo de ser escuchada y aceptada en el canon. Y su actitud contradictoria respecto a los movimientos feministas también parece confirmar que su autopercepción como poeta es cuando menos conflictiva, lo que está en consonancia con la actitud de muchas de sus contemporáneas, que se enfrentaban a la dificultad de transgredir ciertas actitudes o comportamientos tradicionalmente asignados a las mujeres y a la creación de un tipo de poesía alejada de la imagen tópica de la poetisa romántica del XIX, y, al mismo tiempo, trataban de evitar el rechazo provocado por su divergencia de los modelos imperantes (Plaza-Agudo, 2016; Establier Pérez, 2023b).

En cualquier caso, su preferencia por estructuras de corte tradicional no le impide desdeñar las innovaciones formales que el alud del vanguardismo hizo arribar a las orillas de la literatura en las primeras décadas del siglo XX, y asume técnicas y motivos procedentes, sobre todo, del surrealismo. En *A la orilla de un pozo*, su primer poemario, publicado en 1936 por Héroe, la empresa editora de Manuel Altolaguirre y Concha Méndez, incluye treinta sonetos de circunstancias —dedicados a diferentes personalidades con las que mantenía una relación de amistad o intimidad, como miembros de su familia, escritores, intelectuales y artistas situados en la órbita del grupo del 27—, en los que combina, bajo el estímulo de una conversación con Rafael Alberti, una

estructura clásica y gongorina (Ramón Torrijos, 2017) con superposiciones de imágenes, recursos oníricos y rupturas lógicas (Rodríguez Fernández, 1986; Crespo, 1988, 1990; Cole, 2000). Y en *Versos prohibidos*, su último poemario, también se entrelazan los sonetos de factura impecable, plagados de referencias cultas, con la libertad del verso libre y cierto sustrato irracional, dionisiaco (Paraíso de Leal, 1994).

Tanto en estos dos libros como en la sección “Homenaje”, incluida en el volumen II de la *Obra Completa* (1989), así como en los poemas sueltos que recoge Antoni Marí en la edición completa de su *Poesía (1931-1991)* y en los inéditos que se han ido dando a conocer, predomina el carácter visual de sus versos, determinado por el tipo de poesía que la autora quiere crear, pulida y suntuosa; la influencia de su formación escultórica; su integración del espíritu sublimador y humanístico de la cultura de la Antigüedad grecorromana y su deseo de romper concepciones limitadoras. Esto la lleva a utilizar el procedimiento de la écfrasis, entendida en un sentido lato, como una de sus formas preferentes de cristalizar la belleza corporal y hacerla eterna. La écfrasis, que originariamente designaba todo procedimiento literario descriptivo destinado a provocar en el receptor la visión de lo que se delineaba con palabras (Ponce Cárdenas, 2014) se ha usado desde antiguo para poner en relación las sensaciones visuales y las verbales. Plutarco atribuye a Simónides de Ceos los quiasmos “la pintura es poesía muda” y “la poesía es una pintura hablante” y es célebre la máxima horaciana *ut pictura poesis*, incluida en la *Epistula ad Pisones* (1996: 569), que se convierte pronto en un aforismo que incide en la semejanza de recursos que comparten las dos manifestaciones artísticas (Pulido Tirado, 2001).

En el caso de Rosa Chacel, este procedimiento es usado, en unos casos, para plasmar la belleza de un cuadro o de una estatua; en otros, para describir visualmente a seres humanos reales como si formaran parte de una representación artística; en momentos puntuales, para superponer la imagen real de un individuo y su representación plástica. Su técnica, perfeccionada en la frecuentación de la obra lírica de los clásicos, de simbolistas y modernistas como Baudelaire, Mallarmé, Rilke, Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez y contemporáneos como Cernuda, la lleva a pulir con esmero, como recomendaban los *poetae novi* y Horacio, cada elemento del poema. Como en la obra de estos creadores, en la suya abundan las referencias mitológicas, que no son mero adorno o aditamento, sino una plasmación de su necesidad de integrar lo cultural con lo vital, de buscar lo que hay de eterno, de universal, de constitutivo del ser humano en el arte y la literatura (Nieva de la Paz, 2022).

En “La triste en la isla”, poema incluido en *Versos prohibidos* (1978), pero que, anteriormente, había publicado en la revista *Meseta* en 1928, describe una estatua que hay en el centro de un estanque de El Retiro, que debió causarle impresión por la cantidad y la calidad de las referencias a ella que inserta en su obra.

Además de aparecer en la poesía, es mencionada en el tomo II de su *Diario*, en la entrada correspondiente al 19 de abril de 1975, donde explica que quiere cerrar su libro *Barrio de maravillas* con una imagen “digna de recordar” y que se le ha ocurrido que en

la escena final puede situar a las protagonistas del relato contemplándola, para, a continuación, pasar a lamentarse por no haber podido descubrir qué personaje representa. Esta duda sobre la identidad de la figura, que traslada a las protagonistas de su novela, se resuelve antes de que el segundo tomo de *Alcancia* salga publicado, porque en una nota al pie indica que Daniel Devoto ha logrado descifrar el título, “Andrómaca” y la firma del escultor, Vilches (1982b: 320).

Posteriormente, introdujo a la misteriosa estatua efectivamente al final de *Barrio de maravillas* como el centro del interés en el diálogo que mantienen Elena e Isabel mientras oscurece sobre el parque, escena con la que se cierra la novela (1976: 280-282). Pero la primera referencia a ella que introduce en su obra es la que aparece en el poema. En él la autora subraya el dolor que percibe que la figura transmite, un dolor vertical, que “se le escurre por los pliegues del manto”. Esa congoja es materializada también en la inclinación del cuerpo de la mujer hacia el agua, subrayada por el texto con el que se abre el poema “¿Qué se le cayó al estanque?...”, la expresión, “tan pesado” y la predicción que cierra la estrofa según la cual todo su cuerpo, simbolizado por “los senos”, acabará por caer en el agua verde (1992: 103).

También pertenecen a esa época temprana los poemas dedicados a “Antinoo” y a “Narciso”, que, como el anterior y el denominado “Apolo”, parecen ser descripciones de estatuas mitológicas que es posible conociera mientras cursaba sus estudios escultóricos. Aunque ambos poemas son después recogidos en *Versos prohibidos* (1978), habían sido compuestos entre los años veinte y los treinta. “Antinoo” aparece en *La Gaceta Literaria* en febrero de 1928. Fueron varios los personajes con este nombre célebres en la Antigüedad, entre los que destacan dos: el jefe de los pretendientes de Penélope en la *Odisea* y el apuesto mancebo del que se enamoró el emperador Adriano, el cual, a pesar de su juventud, no dudó en sacrificar su vida para salvar a su amante, que lo recompensó inmortalizándolo. En el poema se refiere, sin duda, al segundo, protagonista de sendos poemas de Pessoa y Wilde y de la famosa novela de Marguerite Yourcenar, *Memorias de Adriano*, escrita con posterioridad a esta composición de Chacel.

En “Antinoo” la postura corporal del efebo nos lo muestra en dos momentos consecutivos: en la primera estrofa, la disposición en forma triangular, que pone el foco mediante las sinédoques en la “nariz pensativa” y “la balanza de tus hombros”, subraya el debate interno que experimenta el joven antes de decidirse a arriesgar su vida, el cual aparece simbolizado en forma de péndulo, “dispuesto a señalar con su parada el perfecto equilibrio, / dispuesto a detenerse en el instante / en que comienza lo que no termina”; en la segunda estrofa, su cuerpo, representado de nuevo por su “nariz”, manifiesta su decisión de despedirse de su último aliento de vida. Sin embargo, en el verso final se subraya que esta acción lo hará eterno: “¡En él tu juventud, épico aroma!” (1992: 173).

En este poema Rosa Chacel se aproxima de forma sintética y metafórica a una cuestión en la que, como hemos visto, sigue indagando de forma recurrente a lo largo de su trayectoria literaria: el arte perpetúa, lega a la posteridad, la belleza de lo que es humano y, por lo tanto, mortal, pero al mismo tiempo, necesita lo vital, lo que fue

percibido por los sentidos para poder proyectarse en el futuro. Esa concepción, que es el núcleo semántico de su artículo “Por qué yo te amo, ¡oh, eternidad!” (Chacel, 2013) la hereda de la lectura de Nietzsche, a quien glosa repetidamente en este texto y en el resto de su obra. Pero también la pudo asimilar de la frecuentación de la poesía romántica y simbolista europea, donde es habitual que la escultura aparezca como un símbolo de lo que es eterno. Pensemos, por ejemplo, en la “Oda a una urna” de Keats (2022: 283); algunos poemas de *Las flores del mal* de Baudelaire como “La belleza” (2006: 131) o “Brisa marina” y “Herodías” —que la poeta tradujo— de Mallarmé (2019: 55-61). Un caso especial es el de Rilke, no solo porque, como ya hemos mencionado, es uno de los referentes estéticos más importantes para Chacel, sino debido a que su obra lírica, sin duda, influida por su estrecha relación con el escultor Rodin, está poblada por numerosas estatuas mitológicas.

Entre ellas, hay una composición sobre Narciso, una de las figuras que pueblan también los versos de Chacel. El poema, publicado originariamente en *Héroe* en 1932, sigue fielmente el mito tal y como lo narra Ovidio en las *Metamorfosis* (2007: 293-300), aunque no menciona ni la interacción con Eco ni la transformación del muchacho en flor. La autora, a través del recurso del monólogo dramático, recrea, quizás partiendo de una representación escultórica, el momento en el que Narciso, después de haber descubierto la proyección de su cuerpo en el agua, haber sentido cómo se inflamaba su deseo a la vista de esta imagen y haber intentado infructuosamente el contacto corporal con ella, se da cuenta de que todos sus esfuerzos son vanos, pues la visión que adora es la de su propio reflejo, y se lamenta porque su juventud, la lozanía de sus miembros (frente, cabello, pies y manos) y su belleza no pueden acercarle al objeto de su amor: “¿Para qué vida, en fin, si vida acaba / en el umbral de la mansión oscura / donde moras sin hálito, en el vidrio / que con mi aliento ni a empañar alcanzo?” (1992: 105).

También parecen ser écfrasis de dos esculturas los poemas “Reina Artemisa” y “Amazona herida”. En el primero, incluido en *Versos prohibidos* (1978), se describe con sensualidad y carnalidad a un ser de belleza imponente y de una gran dignidad mediante una técnica geométrica, que relaciona diferentes componentes del cuerpo divino con localizaciones físicas que corresponden a lugares en los que tienen lugar efusiones pasionales —así, las pestañas son cortinas que dan paso a alcobas, los labios descubren caminos desconocidos, la garganta descende a una sima carnal y la boca da comienzo a un lecho sempiterno—, todo lo cual acaba conduciendo al lector a una atmósfera saturada de erotismo en la que se asiste a una especie de ceremonia mística en la que se confunden, mediante sinécdoques y metaforizaciones, alientos, vapores, fragancias y cuerpos. De este modo, “[d]os vapores elevan sus secretas fragancias, / se contemplan y miden antes de confundirse” (1992: 79) como paso previo a la unión de los cuerpos: “Porque el amor anhela su sepulcro en la carne; quiere dormir su muerte al calor, sin olvido, / al arrullo tenaz que la sangre murmura / mientras la eternidad late en la vida, insomne” (1992: 79).

En cuanto a “Amazona herida”, es un poema inédito, que, por lo tanto, no aparece recogido en ningún libro. Lo hemos encontrado en el “Archivo Rosa Chacel” que custodia



la Fundación Jorge Guillén, junto a otro grupo de poemas incluidos en borradores, de lo que ya dimos cuenta en un artículo publicado en el número monográfico de enero-febrero de 2023 de *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, titulado “Quiero hablar de mí, sola” (2023: 20). Pero no hemos podido localizar ni en los diarios de la autora, ni en sus entrevistas ni en sus textos autobiográficos ninguna mención a él, por lo que no tenemos información sobre las circunstancias de su gestación. Ha sido escrito a mano en un pedazo de papel y es muy breve. Lleva por título el que consta aquí y está formado por dos únicas estrofas en las que el sujeto poético describe lo que parece ser la representación escultórica del momento que transcurre entre el instante en el que la líder del ejército de las Amazonas interrumpe la lucha, después de haber sido herida en el seno, para reparar su arma rota y enjugar sus lágrimas, y el inmediato a este, en el que con un signo de su frente pide a sus guerreras que reemprendan el combate:

Un momento restaña lágrimas de su seno,  
breve el dolor llorado en sangre se evapora.  
A un signo de su frente, la lucha interrumpida  
reanuda el fluir; puro eterno ejercicio (2023: 20).

Otros personajes mitológicos, como Andrómeda y Perseo, parecen haber sido recreados a partir de una representación artística, pero, en este caso, el tipo de descripción y el énfasis en rasgos como la iluminación o el color, nos llevan a pensar que el referente no es ya una escultura, sino una pintura. El poema, que se incluye, como otros, en *Versos prohibidos* (1978), es un soneto de circunstancias dedicado a su amiga Luisa Elena, cuyo paratexto introduce la pista sobre la temática. De hecho, el contenido del poema no haría sospechar que sus protagonistas son el héroe y la hija de Casiopea, debido a que introduce algunos cambios respecto a las versiones oficiales del relato: el personaje femenino no aparece encadenado a una roca marina, como suele ser habitual, sino atado al tronco de un árbol, en mitad de un bosque y custodiado por un dragón, en vez de amenazado por un monstruo marino. Mientras se resigna a permanecer en poder del monstruo, el héroe la libera de su prisión carnal, pero no de la espiritual, como pone de manifiesto la expresión metafórica “libre en nuevos lazos” (1992: 121).

También parecería describir una representación pictórica el poema titulado “Urganda la desconocida por Delacroix” a juzgar por la mención al pintor francés, pero, como ya subrayó Miguel Olmos, se trata de una écfrasis imaginaria, “pues se atribuye al artista una pintura que no consta” (2020: 9). Aunque Delacroix es autor de una pintura basada en el relato del *Amadís de Gaula*, el libro de caballerías en el que aparece la primera mención a la maga Urganda, esta representa la liberación de una dama que no parece ser la hechicera. De nuevo el paratexto “Sirvió de modelo Nena Gándara” (1992: 113) nos sugiere la explicación de que se trata de un juego con el que la escritora argentina, Carmen (Nena) Gándara, y la española, muy cercanas durante el periodo en el que Rosa Chacel vivió en Buenos Aires, entre los años cuarenta y los sesenta, se divertieron. Parece que la primera posa representando una escena probablemente tomada del *Amadís* en la que la

hechicera surge entre las breñas llevando el bálsamo milagroso que sirve para curar las heridas del héroe del relato y la segunda plasma plásticamente la visión en un soneto.

El hecho de que Rosa Chacel mezcle aquí elementos de la realidad con la ficción no es extraño, porque en su obra literaria y autobiográfica insiste de forma recurrente en que ambas son lo mismo para ella: alimento intelectual. Su postura respecto a esta cuestión queda especialmente clara en una carta inédita que envía a Guillermo Carnero, con quien se empieza a escribir a partir de septiembre de 1966, después de que Ana María Moix estableciera contacto epistolarmente con la autora. La entonces jovencísima escritora catalana había sido la que había iniciado la comunicación, como se puede ver en la edición del epistolario cruzado entre ambas que preparó Ana Rodríguez Fischer (Chacel, 2015a: 17) y fue quien animó a sus íntimos amigos Pere Gimferrer y Guillermo Carnero, que, como ella, habían leído algunas de las obras de Chacel que se podían encontrar en España en aquel momento y la admiraban, a que hicieran otro tanto. En el contexto de este diálogo intergeneracional y transatlántico que tan transcendental fue, tanto para la autora madura y aislada en el exilio, como para el trío de novísimos poetas, se inserta el epistolario cruzado con Guillermo Carnero, sustancial para comprender la poética de ambos y al que hemos podido acceder gracias a la amabilidad del propio poeta y de la Fundación Jorge Guillén. La carta en cuestión la fecha Chacel el 30 de noviembre de 1966 y en ella responde a un comentario que había incluido su joven amigo en otra del 6 de noviembre de 1966. Guillermo Carnero, al glosar su poema “Watteau en Nogent-sur-Marne” —incluido poco después en *Dibujo de la muerte* (2010: 148)—, le había dado a entender que lo que expresa por boca de su protagonista en esta composición es su asunción de que el mundo exterior y el interior son irreconciliables (Carnero, 1966), a lo que la escritora le contesta: “Aunque lo hayas dicho y vivido, en tu identificación con Watteau, tú no estás nunca solo porque el mundo interior y el exterior no son irreconciliables para quien alimenta su mundo interior devorando todo lo exterior como un lobo” (Chacel, 1966).

También difumina las marcas entre lo que es cultural y lo que es real en una serie de poemas en los que, si bien no está describiendo una representación artística, sino a un ser humano real, el procedimiento que sigue parece transmitir la sensación de que el referente es un cuadro o una escultura. Ocurre con el soneto que dedica a María Teresa León en *A la orilla de un pozo* (1936) en el que la dirección de la mirada se mueve en línea vertical desde “los cabellos” hasta “los pies” y en el que la mención al “Nilo azul” que “se enconde en tu garganta” (1992: 13) recuerda al precioso busto de piedra caliza y estuco que se conserva con la representación de la reina egipcia Nefertiti, esposa del faraón Akenatón. Es posible que la velada referencia a esta estatua, que Chacel podría haber estudiado en San Fernando, le sirviera para subrayar la belleza de su amiga, con quien coincidió en Madrid primero y en Berlín después, entre los años 1933 y 1934; encuentro este último que fue tan frutífero para su poesía, pues se convirtió en el acicate que la lanzó a componer los sonetos que después formarían *A la orilla de un pozo* (1936). Como explicó en la “Advertencia” que situó al frente de este poemario, una de las ocasiones en las que se encontraron en una cafetería del centro de la capital alemana Rafael Alberti, María Teresa

León y ella, después de haberse lamentado por el abandono de las formas clásicas a las que Rafael y la autora eran afectos, quizás por haberse formado en las artes plásticas ambos, se animaron a componer sonetos clásicos en los que incluían imágenes arriesgadas de corte surrealista, que María Teresa León iba copiando. Y lo que, en un principio, había comenzado como una broma, dio lugar a una colección de sonetos dedicados a amigos y seres queridos, entre los que se encuentran uno destinado a Rafael y este dirigido a María Teresa, que Chacel consideraba más acertado por haber sido inspirado por los *collages* de Max Ernst (1992: 241).

También uno de los sonetos dedicados a su amiga Elisabeth von de Schulenburg, “Elisabeth Calipigia” parece ser una écfrasis imaginaria. Rosa Chacel había conocido a Elisabeth ya en el exilio, después de que su marido y ella se hubieran reunido en Ginebra. Como cuenta en *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín*, mientras se desarrollaba la guerra, su amigo Máximo José Khan se había estado escribiendo con Elisabeth, una mujer alemana que estaba muy interesada en conocer la suerte de los intelectuales españoles y a quien él llamaba “La dama de Ascona” (Chacel, 2021: 122). En la posguerra, Máximo las puso en contacto y a partir de ese momento no se separaron en cinco años. Pero la situación era cada vez más complicada en Europa, sobre la cual se cernía de nuevo el fantasma de la guerra. Elisabeth tenía en Brasil familia y una parte de su fortuna, y decidió exiliarse allí para que su exmarido, simpatizante nazi, no pudiera reclamar la custodia de sus hijos; y Timoteo y Rosa, junto a su hijo, Carlos, la siguieron. En el poema, en el que parece despedirse del cuerpo de su amiga, que se aleja de ella y emprende su camino por el prado humedecido, la autora identifica a Elisabeth con una Venus al añadir a su nombre el adjetivo “Calipigia”, que alude a un tipo de representación escultórica de la diosa en la que esta, situada de espaldas, se levanta el peplo y deja ver sus nalgas, mientras mira hacia atrás.

Finalmente, en el último de los poemas, la “Epístola a Norah Borges. Del arte”, se superponen las imágenes reales de la poeta y de su amiga, la pintora argentina, con la representación de ambas en la forma que adoptan las sirenas en el cuadro de esta última. La pieza está fechada en Río de Janeiro, 1941. En “Preliminar de *Versos prohibidos*” la autora explica que, desde que llegó a América, tuvo el propósito de dirigirse a Argentina, por lo que en este poema le anunciaba a la artista su próxima llegada (1992: 253). En 1937 había coincidido con ella y su marido, Guillermo de Torre, en París, a donde se había traslado el matrimonio para esperar la inminente llegada de su primer hijo. En la capital francesa se habían visto frecuentemente, mientras el bebé iba creciendo, en el hotel de Norah, donde se juntaban para charlar, cantar y compartir sus sueños, y en ese contexto la pintora había hecho un retrato de la escritora en el que esta aparecía dibujada en forma de sirena. A punto de volver a ver a su amiga después de varios años, en el poema había querido introducir un homenaje a esos momentos de desahogo que habían vivido juntas en un periodo tan angustioso, al representarlas a ambas como sirenas que surcarían los mares que conducen a la isla “donde crece la palma del martirio”, la que da derecho a acceder al recinto del arte (1992: 254). En el poema el yo poético, trasunto de la autora,

anuncia el próximo reencuentro al sugerir la imagen de dos manos que se alargan la una hacia la otra y se enlazan. Le comunica que va a ir a buscarla para que se escapen a ese otro mundo, menos hostil, convertidas en sirenas —“suelta nuestra melena y nuestras colas / surcando los albueros de la espuma” (1992: 55)— y que, juntas, “enlazadas del talle” (1992: 55) cruzarán “océanos de sueños y canciones”, como en aquel invierno en el que Norah criaba a su bebé mientras pintaba cuadros: “eras toda tú, tal como un vaso / que de infantil esencia rebosase, / la que tu cuerpo dio como prodigio, / la que tu lápiz lleva de la mano, / la que en tu voz pequeña juguetea” (1992: 56). El hecho de que vuelva a emplear aquí la metáfora de la maternidad para referirse a la doble faceta como creadora de su amiga no es azaroso, porque, como hemos señalado repetidamente a lo largo de este trabajo, para Rosa Chacel creación y procreación nacen de un mismo impulso genesiaco canalizado, en cualquier caso, a través del eros, un impulso de unión con los otros seres o con el mundo que está en la médula de la existencia humana, y que naturaliza y legitima la aspiración de las mujeres a compaginar la realización de ambas actividades, que se habían entendido como excluyentes.

### 3. CONCLUSIONES

En definitiva, siguiendo la estela de la concepción clásica del arte, que Horacio había cifrado en su “Arte poética” a través de los versos “Examinar el modelo de la vida y las costumbres sugeriré / al docto imitador y sacar de ahí palabras con vida” (1996: 565), Rosa Chacel, a través de su obra literaria, revisa el sistema de oposiciones ontológicas que imperó en la filosofía occidental durante siglos, el cual entendía como contrarias vida y literatura, cuerpo y mente, ficción y realidad, mujer y hombre, procreación y creación, y daba preeminencia a la segunda parte de cada par sobre la primera.

La autora, que considera este modelo limitado y maniqueo, lo pone en tela de juicio a través de su pensamiento estético, alimentado en la fuente inextinguible de la cultura clásica, los hallazgos de la modernidad literaria y las corrientes filosóficas fenomenológica y existencialista. Vinculando arte, sexualidad y anhelo de eternidad al entenderlos como diferentes manifestaciones de un deseo natural de permanecer, de escapar de la fugacidad inherente a lo humano —que ella define como impulso genesiaco de proyección sobre la eternidad— neutraliza binarismos, al mismo tiempo que denuncia su utilización como medio de someter a colectivos sociales, como el de las mujeres, que han sido identificados con el elemento relegado en cada dicotomía.

En su poesía este cuestionamiento se traduce en una forma despreciada de mostrar lo carnal, que aun sin estar exenta de las tensiones propias de la poesía española escrita por mujeres durante el siglo XX (Lecointre, 2023), permite vislumbrar su deseo de transgresión, que se manifiesta en la mezcla de lo exterior con lo interior, lo biográfico con lo cultural, lo histórico con lo mitológico.

Su formación escultórica y su interés por lo anatómico, la llevan a marcar el acento en lo humano, lo que para ella constituye la base del arte figurativo. Mediante una

reactualización de la éfrasis, recursos clásicos como la sinécdoque, la sinestesia, la metáfora y el símbolo, y la asimilación de técnicas vanguardistas como el *collage* o la superposición de imágenes oníricas, Chacel crea representaciones corporales plásticas y sugerentes que, al contrario de lo que ella temía, proyectan sus versos sobre el futuro.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDELAIRE, Ch. (2006). *Las flores del mal*, A. Verjat y L. Martínez de Merlo (eds.). Madrid: Cátedra.
- BEAUVOIR, S. (2013). *El segundo sexo*, J. García Puente (trad.). México: Random House.
- BELLVER, C. G. (2001). *Absence and Presence. Spanish Women Poets of the Twenties and Thirties*. Lewisburg et al.: Bucknell University Press / Associated University Press.
- BUTLER, J. (2020a). *Cuerpos que importan*, A. Bixio (trad.). Buenos Aires: Paidós.
- \_\_\_\_ (2020b). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, M.<sup>a</sup> A. Muñoz (trad.). Barcelona: Planeta.
- CARNERO, G. (1966). Carta del 6 de noviembre a Rosa Chacel. Fundación Jorge Guillén de Valladolid. Legado Rosa Chacel. Documento RCH 05/090.
- \_\_\_\_ (2010). *Dibujo de la muerte. Obra poética (1966-1990)*, I. J. López (ed.). Madrid: Cátedra.
- CERNUDA, L. (2003). *Ocnos*. Madrid: El País.
- CHACEL, R. (1931). “Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor”. *Revista de Occidente* 92, 129-180.
- \_\_\_\_ (1966). Carta del 30 de noviembre a Guillermo Carnero. Archivo personal de Guillermo Carnero.
- \_\_\_\_ (1972). *Saturnal*. Barcelona: Seix Barral.
- \_\_\_\_ (1976). *Barrio de Maravillas*. Barcelona: Seix Barral / Fundación Juan March.
- \_\_\_\_ (1981). *Los títulos*. Barcelona: Edhasa.
- \_\_\_\_ (1982a). *Alcancía. Ida*. Barcelona: Seix Barral.
- \_\_\_\_ (1982b). *Alcancía. Vuelta*. Barcelona: Seix Barral.
- \_\_\_\_ (1983 [1941]). *Teresa*. Barcelona: Bruguera.
- \_\_\_\_ (1984a). *Acrópolis*. Barcelona: Seix Barral.
- \_\_\_\_ (1984b [1945]). *Memorias de Leticia Valle*. Barcelona: Seix Barral.
- \_\_\_\_ (1985 [1972]). *Desde el amanecer*. Barcelona: Seix Barral.
- \_\_\_\_ (1988). *Ciencias naturales*. Barcelona: Seix Barral.
- \_\_\_\_ (1989). *Obra completa. II. Ensayo y poesía*. Valladolid: Diputación Provincial.
- \_\_\_\_ (1992). *Poesía (1931-1991)*. Barcelona: Tusquets.
- \_\_\_\_ (1994). “Poesía y prosa”. *El País*, 30 de julio, 9-11.
- \_\_\_\_ (1998). *Alcancía. Estación Termini*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- \_\_\_\_ (1999 [1930]). *Estación. Ida y vuelta*. Barcelona: Espasa-Calpe.

- 
- \_\_\_\_ (2013). *Astillas*, A. Rodríguez Fischer (ed.). Madrid: Fundación Banco Santander.
- \_\_\_\_ (2015a). *Rosa Chacel. Ana María Moix. De mar a mar*, A. Rodríguez Fischer (ed.). Barcelona: Comba.
- \_\_\_\_ (2015b [1960]). *La sinrazón*. Barcelona: Editorial Comba.
- \_\_\_\_ (2021 [1980]). *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín*. J. M. Sánchez y Torreño (eds.). Cáceres: Herrata Ediciones.
- COLE, G. K. (2000). *Spanish Women Poets of the Generation of 1927*. New York / Ontario / Wales: The Edwin Mellen Press / Lewiston / Queenston / Lampeter.
- CONTE, R. (1994). "En la muerte de Rosa Chacel". *ABC*, 28 de julio, 64-67.
- CRESPO, Á. (1988). "Notas personales sobre los sonetos de Rosa Chacel". *Anthropos. Revista de Documentación Científica de la Cultura* 85 [monográfico: "Rosa Chacel: la obra literaria, expresión genealógica del Eros"], 45-46.
- \_\_\_\_ (1990). "Notas sobre la poesía de Rosa Chacel". En *Rosa Chacel. Premio Nacional de las Letras Españolas 1987*, Á. Crespo, C. Janés y A. Rodríguez Fischer (eds.), 85-106. Barcelona: Anthropos / Ministerio de Cultura.
- ESTABLER PÉREZ, H. (2023a). "Cuerpo y sensualidad en la poesía escrita por mujeres (1900-1968). Introducción". En *El corazón en llamas. Cuerpo y sensualidad en la poesía española escrita por mujeres (1900-1968)*, H. Establier Pérez (ed.), 9-45. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- \_\_\_\_ (2023b). "Je est... une autre? Identidad femenina y voz lírica en la poesía escrita por mujeres". *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas* 913-914 [monográfico: "Quiero hablar de mí, sola..."], H. Establier Pérez y Á. L. Prieto de Paula (eds.), 2-4.
- FOUCAULT, M. (2022). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, A. Garzón del Camino (trad.). Madrid: Siglo XXI Editores.
- HORACIO (1996). *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, H. Silvestre (ed. y trad.). Madrid: Cátedra.
- JOHNSON, R. (2019). *Major Concepts in Spanish Feminist Theory*. Albany: State University of New York Press.
- KEATS, J. (2022). "Oda a una urna". En *Lírica inglesa del siglo XIX*, Á. Rupérez (ed. y trad.), 279-282. Madrid: Alianza Editorial.
- KIRKPATRICK, S. (2003). *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Madrid: Cátedra / Universitat de València / Instituto de la Mujer.
- LÁZARO, R. (2002). "Cartografía de la 'introversión'. Rosa Chacel a la luz de Judith Butler". En *Sexualidad y escritura (1850-2000)*, B. Zecchi y R. Medina (coords.), 181-194. Barcelona: Anthropos.
- LECOINTRE, M. (2023). "Imaginarios del cuerpo en las poetisas españolas contemporáneas (1900-1936)". En *El corazón en llamas. Cuerpo y sensualidad en la poesía española escrita por mujeres*, H. Establier Pérez (ed.), 97-122. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- LITVAK, L. (1981). *El modernismo. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus.
-

- LUDMER, J. (1985). “Tretas del débil”. En *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas*, P. E. González y E. Ortega (eds.), 47-54. Río Piedras: Ediciones El Huracán.
- MALLARMÉ, S. (2009). *Antología*, J. Lezama Lima (pról.) y R. Darío (epíl.). Madrid: Visor.
- MANGINI, S. (2001). *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- MATEO, M.<sup>a</sup> A. (1993). *Retrato de Rosa Chacel*. Barcelona: Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg.
- MERLEAU-PONTY, M. (1985). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta de Agostini.
- MONEGAL, A., ed. (2000). *Literatura y pintura*. Madrid: Arco / Libros.
- MORÁN RODRÍGUEZ, C. (2008). *Figuras y figuraciones femeninas en la obra de Rosa Chacel*. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.
- NAVAS OCAÑA, I. (2023). “¿Si la luna estará enamorada?”: cuerpos y máscaras en la poesía modernista de Lucía Sánchez Saornil”. En *El corazón en llamas. Cuerpo y sensualidad en la poesía española escrita por mujeres*, H. Establier Pérez (ed.), 123-150. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- NIETZSCHE, F. (2022). *La gaya ciencia*, Juan Luis Vermal (ed.). Madrid: Editorial Tecnos.
- NIEVA-DE LA PAZ, P. (2022). “Tiempo, creación y vida: tradición cultural y mítica en Margarita (Zurcidora), de Rosa Chacel”. En *Mitos e identidades en las autoras hispánicas contemporáneas*, P. Nieva-de la Paz (ed.), 43-66. Berlin et al.: Peter Lang.
- OLMOS, M. (2020). “Baudelaire y Mallarmé en la poesía de Rosa Chacel, o de la extravagancia”. *Thèlème. Revista Complutense de Estudios Franceses* 35.1, 3-13.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1914). *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Residencia de Estudiantes.
- OVIDIO (2007). *Metamorfosis*, C. Álvarez y R. M.<sup>a</sup> Iglesias (eds.). Madrid: Cátedra.
- PALOMO ALEPUZ, L. (2023). “Aproximación a la poesía inédita de Rosa Chacel”, *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas* 913-914 [monográfico: “Quiero hablar de mí, sola...”], H. Establier Pérez y Á. L. Prieto de Paula (eds.), 23-26.
- PARAÍSO DE LEAL, I. (1994). “Lo apolíneo y lo dionisiaco en la poesía de Rosa Chacel”. En *Actas del Congreso en Homenaje a Rosa Chacel*, M.<sup>a</sup> P. Martínez Latre (ed.), 33-50. Logroño: Universidad de La Rioja.
- PLAZA-AGUDO, I. (2016). *Modelos de identidad en la encrucijada. Imágenes femeninas en la poesía de las escritoras españolas (1900-1936)*. Málaga: Atenea / Universidad de Málaga.
- PONCE CÁRDENAS, J. (2014). *Écfrasis: Visión y escritura*. Madrid: Editorial Fragua.
- PORLÁN, A. (1984). *La sinrazón de Rosa Chacel*. Madrid: Anjana Ediciones.
- PULIDO TIRADO, G., ed. (2001). *Literatura y arte*. Jaén: Universidad de Jaén.

- RAMÓN TORRIJOS, M.<sup>a</sup> M. (2017). “La poeta que no creía en sus versos. Autoafirmación, escritura y exilio en la creación literaria de Rosa Chacel”. En *Poesía y posguerra en España*, E. Alonso Valero y L. García Montero (eds.), 63-82. Madrid: Visor Libros.
- RILKE, R. M. (2019). *Cartas a un joven poeta*, J. M.<sup>a</sup> Valverde (trad.). Madrid: Alianza.
- \_\_\_\_ (2022). *Antología poética*, J. Siles (pról.) y J. Ferreiro Alemparte (ed. y trad.). Barcelona: Austral.
- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, A. (1986). *La obra novelística de Rosa Chacel*. Tesis doctoral: Universitat de Barcelona.
- \_\_\_\_ (1988). “Cronología intelectual de Rosa Chacel”. *Anthropos. Revista de Documentación Científica de la Cultura* 85 [monográfico: “Rosa Chacel: la obra literaria, expresión genealógica del Eros”], 28-34.
- SCARANO, L. Y FERRARI, M. (1996). “La autorreferencia en el discurso poético: una aproximación teórica”. En *Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea*, M. Ferrari, M. Ferreyra, M. Romano y L. Scarano (eds.), 11-28. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- SCHOPENHAUER, A. (2022). *El mundo como voluntad y representación*, 2 vols., R. R. Aramayo (ed.). Madrid: Alianza.
- STANFORD FIEDMAN, S. (2019). “La creatividad y la metáfora del parto: la diferencia de género en el discurso literario”. En *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, A. Pérez Fontdevila y M. Torras (eds.), 173-218. Barcelona: Icaria Editorial.
- TORRAS, M. (2007). “El delito del cuerpo”. En *Cuerpo e identidad I*, M. Torras (ed.), 11-36. Barcelona: Edicions UAB.
- UGALDE, S. K. (2023). “Las hilanderas de Concha Marco”. *Anales de la Literatura Española* 38 [monográfico: “Imaginaris poéticos en las escritoras españolas contemporáneas (1900-1968)”], H. Establier Pérez y L. Palomo Alepuz (eds.), 115-133.
- VIDAL CLARAMONTE, M.<sup>a</sup> C. Á. (1992). *Arte y literatura. Interrelaciones entre la pintura y la literatura del siglo XX*. Madrid: Palas Atenea Ediciones.



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

Fecha de recepción: 18/10/2023

Fecha de aceptación: 04/01/2024



## CUBRIENDO EL CUERPO. VESTIMENTA Y GÉNERO EN LA POESÍA DE CONCHA MÉNDEZ<sup>1</sup>

### CLOTHING AND GENDER IN THE POETRY OF CONCHA MÉNDEZ

Sharon KEEFE UGALDE

Texas State University  
su01@txstate.edu

**Resumen:** Este estudio analiza una poética de la vestimenta en varias obras de Concha Méndez (1898-1986). En sus tres primeros libros, *Inquietudes* (1926), *Surtidor* (1929) y *Canciones de mar y tierra* (1930), la manipulación de la imaginería de la indumentaria potencia la expresión de la temática de género. El análisis se contextualiza con una síntesis de diferentes teorías sobre el lenguaje de la ropa y la relación histórica de las mujeres con la vestimenta. Méndez adscribe una significación lúdica y a la vez profunda a distintas categorías de ropa: los *trajes de sueños*, el bañador, los accesorios, la ropa deportiva de invierno y el uniforme. Por una parte, la poética de la vestimenta reivindica las prácticas femeninas tradicionales y, por otra, reformula el género imaginando mujeres como sujetos independientes con control de sus propios cuerpos y vidas.

**Palabras claves:** Concha Méndez. Feminismo. Años veinte. Vestimenta. Poesía.

**Abstract:** This study analyzes the poetics of clothing in works of Concha Méndez (1898-1986). In her first three books, *Inquietudes* (1926), *Surtidor* (1929), and *Canciones de mar y tierra* (1930), the manipulation of the imaginary of clothing strengthens the expression of the theme of gender. A synthesis of theories of clothing and of the historic relationship of women to clothes contextualizes the analysis. Méndez ascribes meaning, both lighthearted and profound, to different categories of clothing: *dream dresses*, bathing suits, accessories, winter sports wear, and the uniform. On the one hand, the poetics of clothing vindicates traditional female practices, and on the other, reformulates gender, imagining women as independent subjects in control of their own bodies and lives.

**Keywords:** Concha Méndez. Feminism. 1920s. Clothing. Poetry.

---

<sup>1</sup> Este artículo se ha realizado en el marco del Proyecto I+D+i “Género, cuerpo e identidad en las poetas españolas de la primera mitad del siglo XX”, financiado por el Programa Estatal de Generación de Conocimiento, ref. PID2020-113343GB-I00.

## 1. INTRODUCCIÓN

Identificar a Concha Méndez (1898-1986) con la etiqueta *mujer moderna* se debe en parte a la ropa que llevaba. A Juan Ramón Jiménez le llama la atención el mono añil que Concha se ponía para manejar la maquinaria de su imprenta literaria. Méndez misma reconoció lo poco convencional que era ese traje: “Cuando salía a la calle con aquel mono, la gente se quedaba extrañadísima; no recuerdo haber visto en todo Madrid a otra mujer vestida en pantalones” (Ulacia, 2018: 90). Otro detalle de la vestimenta que añade a la fama de prototipo de la mujer de los años veinte es la costumbre de salir a la calle con la cabeza descubierta y lucir ropa deportiva: “Disfrutaba de crear escándalo, burlándose de los anticuados comportamientos exigidos a las mujeres. Se atrevió andar por la calle sin sombrero y [era] amante de las actividades al aire libre, campeona de natación en los veranos en San Sebastián y aficionada al esquí” (Bellver, 2008: 9).

El perfil de joven osada corresponde a la primera etapa de su producción poética: *Inquietudes* (1926), *Surtidor* (1928), y *Canciones de mar y tierra* (1930). Son poemarios vanguardistas: afición a la nueva tecnología —cine, aviación, automóviles—, a los deportes, al jazz; un alejamiento del yo del primer plano; y un estilo telegráfico con toques lúdicos. Resalta la vertiente neopopularista de Rafael Alberti y Federico García Lorca, con énfasis en el motivo marinero, los colores, y la forma métrica popular (Valender, 1995: 14; Fernández Lam-Sen, 2022: 116).

En 1932, después de una estancia de seis meses en Londres y más de un año en Argentina, Concha Méndez se casa con el poeta e impresor Manuel Altolaguirre (1905-1959). La pareja vivió en Londres de 1933-1935, donde se malogró el nacimiento del primer hijo y donde después nació su única hija, Paloma. Al estallar la guerra civil española, Concha pasó temporadas en Inglaterra, Francia, Bélgica, y unas estancias en Barcelona para unirse con Manuel. Al terminar la guerra, la pareja se exilió brevemente en París, luego en Cuba, donde residieron hasta 1943. Se instalaron en México en 1944 y, poco después, Manuel abandonó la familia. Concha Méndez murió en Ciudad de México en 1986.

El año del casamiento marca el inicio de la segunda etapa de la poesía: *Vida a vida* (1932); *Niño y sombras* (1936), una elegía al niño que no llegó a nacer; *Lluvias enlazadas* (1939); *Sombras y sueños* (1944), y *Villancicos de Navidad* (1944). El estado emocional representado en estos libros contrasta con el dinamismo, la energía y la mirada hacia el futuro de la primera etapa. Con el exilio, la pérdida del amor y el fallecimiento de la madre de la poeta, se ensombrece el tono, marcado por el dolor, la soledad, el desencanto, la inseguridad y la nostalgia, aunque en algunos poemas sí se vislumbra una tenaz afirmación de la vida. Después de treinta y cinco años de silencio, Méndez publicó *Vida o río* (1979) y *Entre el soñar y el vivir* (1981).

Con la poética de la vestimenta, presente en los tres primeros libros, Méndez aborda una gama temática amplia, pero, sobre todo, aborda el asunto del género, visto bajo una lente feminista. El sujeto poético exige lo que tradicionalmente se les niega a las mujeres:

independencia, libertad de movimiento, control sobre la propia sexualidad, agencia y autoridad. Siguiendo la investigación de John Wilcox (2001), consideramos primero el estilo ginocéntrico, poniendo el foco en imágenes que provienen de la esfera de la vestimenta. Luego profundizamos en la imaginaria de la indumentaria con un análisis de la significación que Méndez adscribe a distintas categorías de ropa: los *trajes de sueños*, el bañador, los accesorios, la ropa deportiva de invierno y el uniforme. Por una parte, la poética de la vestimenta reivindica las prácticas femeninas tradicionales, y por otra, propone la reformulación del género, imaginando a las mujeres como sujetos libres en busca de sus propios caminos.

## 2. LA VESTIMENTA Y EL GÉNERO

Vestir el cuerpo, desde la ropa y los accesorios hasta los tatuajes y el maquillaje, es una práctica universal en las culturas humanas. Actualmente las ciencias sociales reconsideran la relación entre el vestir y la aculturación. Terrence S. Turner concibe la superficie del cuerpo como un escenario simbólico sobre el cual se realiza el drama de la socialización. La vestimenta, concluye Turner, es “piel social” (2012: 468). Las convenciones del vestir transforman el cuerpo en algo reconocible y significativo, mientras que transgredirlas provoca escándalo e indignación, o incluso acusaciones de inmoralidad. Entwistle, más que otros teóricos, insiste en la necesidad de reconocer la vinculación entre prenda, cuerpo e identidad (2007: 14 y 16). Dinu Bodiciu utiliza el término “simbiosis” para subrayar la relación estrecha entre cuerpo y vestimenta (2023: 493).

El análisis semiológico de Roland Barthes en *The Fashion System* (1983) añade otra dimensión al estudio de la indumentaria; propone que la vestimenta es un sistema que comunica información sobre la edad, la clase social, las asociaciones, la religión, la nacionalidad, la personalidad, la profesión y, lo más importante respecto al análisis de la poesía de Méndez, el género. Cuando un individuo selecciona y combina prendas para vestirse, transforma la significación institucionalizada en comunicación individual. Entre los significantes del lenguaje de la vestimenta figuran la tela, la textura, los diseños, el volumen, la silueta, la ocasión y el color.

Elizabeth Wilson asevera que “[f]ashion is obsessed with gender, defines, and redefines the gender boundary” (1987: 117). En el proceso de aculturación se aprende qué ropa define la diferencia entre los sexos. El aprendizaje de las formas aceptables de vestirse como hombre y como mujer inculca en el individuo papeles que se corresponden con las expectativas sociales del género (Barnes y Eicher, 1993:19). En *Memorias habladas* una anécdota sobre una vecina realza la relación entre la ropa y el género: “Don José, la llamaban, porque salía de su casa con un traje de chaqueta gris; y cuando volvía, se quitaba la falda para poner unos pantalones de hombre; y fue que por aquellos pantalones de hombre [...] que le pusieron nombre de hombre” (Ulacia, 2018: 122). Cuando Méndez representa en su poesía un yo femenino ansioso de ocupar roles

normalmente reservados para los hombres, se pone de manifiesto el papel de la vestimenta como frontera entre los géneros.

El origen de la relación estrecha de las mujeres con la vestimenta está arraigado en la construcción del género. John Berger nos recuerda que históricamente el destino de la mujer depende de un hombre —el padre, el hermano, el marido—; en todo momento necesita tener en cuenta cómo la juzgarán ellos. Las mujeres sienten la presión de mirarse a sí mismas y sus acciones, porque al final el cómo se las vea, determina su éxito en la vida, que depende de su habilidad de atraer a un hombre (Berger, 1972: 47). Para la mujer, abrir el armario y probarse trajes delante del espejo—los ojos masculinos—es parte integrante de una identidad de dependencia inculcada desde la niñez.

Otro factor que contribuye a la relación de la mujer con la vestimenta es su localización en el espacio doméstico (Lin, 2020). El tejer y el coser son actividades que se compaginan con las tareas caseras y el cuidado de los niños. En el siglo XVII “la costura se consideraba un trabajo ‘femenino’, inapropiado para los hombres” (Entwistle, 2002: 168). En el siglo XIX las mujeres de la alta burguesía ensalzaban su fama de buenas damas y esposas con sus habilidades con la aguja. Otra función de la ropa femenina era proclamar el poder económico del marido. Los trajes ostentosos demostraban “la capacidad de su señor para pagar” (Veblen, 2014: 119).

La ropa de la mujer siempre ha tenido un contenido social. En el siglo XIX reflejaba una mentalidad conservadora mientras que, en los años veinte, época de la joven Méndez, expresaba una perspectiva progresista. Entre 1920-25 se remplazaron las complicaciones de la silueta “s” de la Belle Époque con la simplicidad (Villanueva, 2020: 21). La moda *flapper* comunicaba nueva libertad a las mujeres, quienes salían cada vez más a la calle con diversos fines, a comprar, a trabajar, a relacionarse, a divertirse, y, como poetas, a asistir a algún acto en el Lyceum Club. También la participación de las mujeres en los deportes—tenis, ciclismo, bádminton, hockey—“influyó en promover un estilo de vestir más relajado y menos opresivo para las jóvenes y para las mujeres maduras” (Entwistle, 2002: 193).

### 3. CONCHA MÉNDEZ Y LA VESTIMENTA

Como otras mujeres de su época, Concha aprendió a coser. En *Memorias habladas* explica cómo en los primeros años de exilio en México confeccionó sus propios trajes: “Aunque en México no hacía tanto calor como en Cuba, seguí vistiéndome de lino, con un solo patrón que yo había inventado, me cosía unos trajecillos de chaqueta que me eran cómodos y que usaba aun en las temporadas de frío” (Ulacia, 2018: 135). Como hija de padres acomodados, pronto comprendió que existían normas de vestir que habría que cumplir. Ella, sus hermanas y su madre aprendieron a lucir trajes que anunciaban el éxito económico del padre:

Esos tiempos los viví en medio de lujo; era cuando se compraban las pieles caras y modistas como Chanel nos vestían a mi hermana Pepita y a mí. [. . .] A los dieciocho años comprendí que a las mujeres les preocupaba ir de compras, hacer un guardarropa para los meses de verano. Cambiaban sus trajes, zapatos y sombreros del año anterior por unos nuevos; un ajuar para la primavera y otro para el otoño. En mi casa, como todo el mundo bien, hacíamos lo mismo: estábamos sujetos a la tiranía de los modistos” (Ulacia, 2018: 30, 33).

También de joven Méndez descubrió el poder comunicativo de la vestimenta. La poeta recuerda múltiples situaciones en las cuales manipulaba juguetonamente los mensajes de la ropa, tanto para rechazar las normas como para jugar con identidades. Cuenta que, en una ocasión, para escaparse del rencor de un carbonero, cuyos barriles había empujado el día anterior, se disfrazó con un sombrero y un abrigo de cuello alto (Ulacia, 2018: 27). La primera vez que conoció a García Lorca, él fue a su casa, y ella creó una identidad moderna vistiéndose de forma exótica: “Para recibirlo me puse un batín morado de corte oriental y me pinté la cara como en las películas mudas” (Ulacia, 2018: 46). En otra ocasión, cuando intentaba viajar en barco, los capitanes le explicaron que no admitían mujeres, y a ella se le ocurrió cambiar de ropa para cambiar de género: “Me vestiré con un impermeable de hule negro, botas de agua y gorro marinero, y entonces todos creerán que soy un chico” (Ulacia, 2018: 80).

La participación de Concha Méndez en el sinsombrerismo, prevalente entre las escritoras y artistas españolas de los años veinte, confirma su manejo astuto del lenguaje de la indumentaria. Para una mujer salir a la calle sin sombrero era una anomalía que comunicaba una actitud de rebeldía. Jacques Le Goff afirma que “llevar el vestido de una condición que no sea la suya equivale a cometer el mayor pecado de ambición o de decadencia” (1999: 483). En España el acto progresista de quitarse el sombrero provocó una reacción entre los conservadores. Para algunos “era un gesto de profunda transgresión y para otros una pataleta de jóvenes de buena cuna” (Balló: 2016: 36). La madre de Concha se encontraba entre los que pensaban que era indecente que una hija saliera con la cabeza descubierta. El intercambio entre madre e hija, recogido en *Memorias habladas*, refleja la crispación que irrumpe cuando alguien desobedece las normas de vestir: “¿Pero por qué no llevas sombrero?’ ‘¡Porque no me da la gana...!’ ‘¡Pues te tirarán piedras en la calle!’ ‘¡Me mandaré construir un monumento con ellas!’” (Ulacia, 2018: 45).

#### 4. EL ESTILO GINOCÉNTRICO

El estilo ginocéntrico se identifica por la utilización de un léxico relacionado con actividades históricamente femeninas. Su presencia en la poesía da “un giro innovador a algunos símbolos y metáforas tradicionales” (Wilcox, 2001: 220). Es una estrategia que visibiliza y reivindica las prácticas femeninas tradicionales y los lazos intergeneracionales y amistosos entre mujeres. Wilcox, en su estudio del estilo ginocéntrico en la poesía de Méndez, señala la presencia del verbo *tejer* y analiza la significación del sustantivo *collar*, un accesorio femenino que dirige la atención hacia la colectividad de las mujeres.

Refiriéndose a los versos “Toma este sueño que traigo / y engárzalo a un collar” (*Canciones de mar y tierra*) concluye lo siguiente: “Con el símbolo del collar Concha subraya la naturaleza femenina de su propio ‘sueño’, de que este sueño / poema es una comunicación dirigida por una mujer a otra con quien comparte sus intereses” (Wilcox, 2001: 221).

Encontramos más manifestaciones de la variante *indumentaria* del estilo ginocéntrico. En *Inquietudes*, por ejemplo, las telas y prendas asociadas con el género femenino se integran en imágenes que borran una división rígida entre la naturaleza y la mujer. El poema “Tenerife”, dedicado a Maruja Mallo, comienza con estos versos: “Un encaje de verdor / entre las dos columnatas” (2008: 50); “Lluvia” (2008: 53) describe como “un velo” cubre la bahía; y en “Desde mi ventana”, el yo poético ve “el encaje de un árbol” (2008: 65). La fusión de la vestimenta femenina (encaje, velo) con el mundo natural apunta a una tendencia de la poesía de autoría femenina prevalente a partir de mediados del siglo XX (Lauter, 1984: 220). Los poemas de Méndez son precursores de diseños de fluidez y compenetración con la naturaleza presentes en la obra de poetisas españolas de medio siglo como María Beneyto (1925-2011), Cristina Lacasa (1929-2011), y Elena Andrés (1929-2011) (Ugalde: 2007: 69-72).

La personificación es una forma predilecta de Méndez de incorporar referencias a la vestimenta en el discurso poético. Fenómenos naturales como la noche, el mediodía, el viento y la tarde aparecen en trajes. En “Dancing” (*Canciones de mar y tierra*), por ejemplo, el vestir a la noche crea un ambiente animado y divertido que intensifica el ámbito desenfrenado de la escena: “Vestida de frac, la noche, / va a jugar a la ruleta” (2008: 137). En “Nocturno helado” (*Surtidor*) el ajuar comunica el atractivo de los misteriosos peligros nocturnos:

Con su combada pechera  
de botones incendiados,  
la Noche, muda de sombras  
y silenciosa de pasos,  
por las vertientes heladas  
se va acercando, acercando.

En su corbata tirante  
de un oscuro azul cobalto,  
lleva la Noche prendido  
un hemisferio afilado (2008: 116).

La imagen del señor Noche, deambulando por la ciudad entre luces brillantes, juega con la designación de las calles urbanas como espacio masculino. El ludismo del traje —un frac, botones encendidos, una corbata apretada de color cobalto— encubre un sutil cuestionamiento de la exclusión de las mujeres del espacio público, sobre todo de noche. El género femenino del sustantivo *noche* complica el juego subversivo, sugiriendo con un guiño andrógino que las mujeres ya han invadido el espacio prohibido. En otros

poemas, caminar a solas “de manera similar a un *flâneur* —o *flâneuse*, en femenino” reitera el rechazo de la designación del espacio urbano como masculino (González-Allende, 2010: 99).

### 5. *TRAJES DE SUEÑOS*

Los ejemplos del estilo ginocéntrico *indumentaria* sirven de fondo para analizar como determinadas prendas se transforman en imágenes y *motifs* esenciales de la poesía de Méndez. Los trajes mágicos sintetizan el papel fundamental de los sueños en la obra. En “Traje de luna”, el personaje poético anuncia cómo se vestirá:

Me pondré traje de luna  
para ir a la mar en sombra  
en esta noche moruna.

Y vendrá el viento marero  
que hincha la vela latina  
y conduce al marinero.

El viento marero y suave,  
que acaricia dulcemente  
como conduce la nave.

Y plegará mi vestido,  
que jugará con las brisas  
haciendo mil remolinos.

Y yo allí junto a la mar,  
con mi traje luna y plata,  
me lanzaré a navegar.

Mientras, el viento marero  
que hincha la vela latina,  
va llevando al marinero;

y en mí en la noche moruna,  
haciendo mil remolinos,  
vuela mi traje de luna (2008, 46-47).

El acto de vestirse es significativo porque “el vestir es la insignia por la cual somos interpretados e interpretamos a los demás. El vestir forma parte de la presentación del yo” (Entwistle, 2002: 45). El fantástico traje brillante, hecho de luna y plata, presenta un yo soñando con la emancipación, con huir y viajar en barco sin destino predeterminado. La materia lunar y el viento, que hace mil remolinos en el traje, enfatizan el movimiento y la altura. Existe un ambiente de energía vital y una visión optimista del futuro. Méndez incorpora elementos neopopularistas de Alberti, la simbología de la mar y los sueños, y de Lorca, la cadencia de los romances y su predilección por las lunas y el color plata, y

los hace suyos (Fernández Lam-Sen, 2022: 120). La huida por mar en traje de luna simboliza el sueño de la emancipación, ser un sujeto activo capaz de dominar el entorno. Es como si el yo poético aclarara que no es *la encerrada* ni *la maldecida* “que fascinaron a Alberti, ni la perenne bella Durmiente reclinada e inerte” (Bellver, 2008: 15).

En “La danzarina” el tiempo verbal (asomarán, descenderán) dirige la mirada hacia el futuro. La repetición del subjuntivo “Que dance” crea intensa anticipación que el ritmo rápido del arte menor (3 y 8 sílabas) acelera. La danzarina, localizada en un escenario al aire libre y rodeada de “ventolina” y astros y montes que se acercarán para verla, lleva un delicado traje fantástico: “una túnica de neblina” (2008: 59). Se desborda la sensación de movimiento y energía, como si estuviera a punto de cumplirse la promesa de la libertad total de las alturas. Aquí y en otros poemas, Méndez subvierte el encierro femenino en espacios domésticos (González-Allende, 2010: 96). Figuras como la mágica danzarina proponen otras formas de ser para la colectividad femenina.

## 6. EL BAÑADOR

La vinculación entre cuerpo, prenda e identidad protagoniza dos poemas de *Inquietudes*: “Por la escollera” y “La fragata extranjera”. Los críticos subrayan la relación estrecha entre el yo histórico de la autora y el yo poético (Resnick, 1978: 139; Alarcón, 2000: 243). El bañador es incuestionablemente un eslabón entre las dos esferas. En *Memorias habladas*, la poeta describe cómo se vistió el día en que le entregaron el premio del concurso de natación de las Vascongadas: “Llegué a la bahía en traje de baño con los poemas envueltos en hule” (Ulacia, 2018: 53). La imagen de Concha en traje de baño quedó inmortalizada en 1927 en un óleo de Maruja Mallo. En el cuadro, el modelo —Concha— lleva un traje de baño rojo que revela un cuerpo atlético montado en bicicleta al lado del mar. El breve poema “Por la escollera” transforma la intrepidez y el bañador de la vida real en texto poético:

Los pies desnudos  
sobre la roca viva.  
La piel morena  
por el sol encendida.

¡Y así marchaba yo  
por la escollera,  
con bañador rojo  
y el alma marinera! (2008: 43).

El yo protagonista emana vitalismo; se lanza a la vida con paso resuelto, seguro, y alegre al lado del mar. La figura no aparece como abstracción sino físicamente presente, los pies sobre las rocas y la piel adornada por el sol (“piel morena”). El bañador resalta un cuerpo en movimiento. La figura disfruta paseando orgullosamente en un lugar público al aire libre, ajena al pudor femenino. Además, elige el rojo, un color llamativo y



simbólico de la pasión. Al contrario de poetas vanguardistas, como César Vallejo en “Trilce XLIX” (1922: 75-76), quienes aluden a trajes vacíos caminando por la calle para expresar el hastío de la cotidianidad burguesa, Méndez recalca la simbiosis ropa-cuerpo para representar vitalidad física y energía espiritual (Llorente, 2011: 519; Smith, 2018). La imagen de una mujer en bañador en un lugar público formula una identidad femenina que confronta las convencionales prohibiciones patriarcales (Persin, 1996: 190; Wilcox 2001: 213). El énfasis en la corporeidad, no como algo accesorio sino como “un elemento situado en el mismo plano que los demás componentes que constituyen una personalidad” es para Margherita Bernard uno de los aportes más interesantes de la escritora (2012: 54).

La manifestación más explícita de la unidad ropa-cuerpo-identidad se encuentra en “La fragata extranjera”. El poema narra un encuentro amoroso entre el yo hablante femenino y un marinero. Ella nada hacia el barco donde él la espera. La prenda-cuerpo —“Mi jadeante cuerpo / un bañador cubría” (2008: 32)— proyecta un sujeto femenino físicamente fuerte y con agencia sobre su sexualidad, una identidad que no concuerda con la aculturación normativa de la mujer como ser frágil y dependiente. El lenguaje no verbal de la vestimenta subvierte el comportamiento *decente* al representar el cuerpo de la mujer como epicentro del deseo sexual (Sasportes, 2021: 231).

Al contrario de las representaciones que remontan a textos medievales, aquí es la mujer quien inicia el encuentro amoroso. En *La Celestina* una Melibea pasiva e inmóvil espera que Calisto suba al balcón. En “La fragata extranjera” se invierten los papeles: ella acude a la cita y él espera su llegada (Martínez Trufero, 2011: 79). El poema expresa indirectamente inconformidad con el control social de la sexualidad femenina. La penúltima estrofa enfatiza el ardor erótico, y la última plantea una transformación radical de la construcción del género, la eliminación de la dependencia femenina:

Nuestras manos  
al fin se abrazaron.  
Y los pulsos  
ardientes latían...

Yo volví  
por el mar a la playa.  
La fragata  
a otro puerto partía (2008: 33).

Al separarse del amante, la protagonista no sufre del dolor del abandono. Deja olvidada la tradición poética de la desesperada mujer abandonada que Lawrence Lipking describe en la poesía de autoría femenina desde la antigüedad hasta el Romanticismo (1988: 23-31). Como sujeto autónomo y físicamente apto se lanza al mar y nada hacia la playa. Méndez “exalts liberty and a proud unconcern for love” (Quance, 2017: 116). La protagonista se aleja felizmente del amante porque su identidad no depende de él.

## 7. LOS ACCESORIOS

Los accesorios son otro componente esencial de la vestimenta que Méndez manipula para subvertir la construcción patriarcal del género. Más que el estándar doble en el comportamiento sexual, lo que la inquieta es que para amar la mujer es obligada a transformarse en un ser dependiente, lo cual significa que el hombre se convierte en el centro de su vida e incluso determina su identidad. Los versos de Lord Byron, “Man’s love is of man’s life a part; it is a woman’s whole existence”, sintetizan este aspecto de la construcción del género que Méndez refuta.

La protagonista de “La pescadora” (*Surtidor*), rechaza los regalos del pretendiente, entre ellos un pañuelo. La anáfora “ni”, repetida cuatro veces, enfatiza la voluntad inquebrantable del rechazo. Aceptarlos sería entrar en un compromiso que limitaría su futuro a una domesticidad rutinaria. El accesorio del pañuelo es especialmente significativo porque tradicionalmente llevaría bordadas las iniciales del nombre y apellidos del señor. Es un recordatorio de que la mujer puede acabar como posesión del otro. Para salvaguardar su libertad, la pescadora se marchará a otra parte:

Ni quiero la pipa curva,  
ni tu pañuelo bordado,  
ni las rosas —los domingos—  
ni el cestillo con pescado.

Y, marcharé de este puerto  
hacia otro puerto distante  
para que decir no puedas:  
¡La pescadora es mi amante! (2008: 84-85).

“Aeronáutica” indaga más profundamente en el difícil equilibrio entre el amor y la independencia. El poema narra la salida en avión de la protagonista, cuyo género no se revela explícitamente con pronombres. Sin embargo, en el lenguaje de la vestimenta, el color rosa de su bufanda significa el género femenino, lo cual es suficiente para saber que se trata de una mujer. El amante, en el aeropuerto para despedirse de la aviadora, le pide que le deje su bufanda como recuerdo: “Y guardaré entre sus pliegues / la nostalgia de tu cuerpo...” (2008: 106). Ella se niega a entregársela, pero ya en el aire se arrepiente y deja caer la bufanda; luego, ella sube al cielo en el avión.

La forma en que la narración encubre un segundo sentido recuerda la antigua lírica popular española: “Usa la palabra como un signo de doble sentido. El segundo sentido, construido a partir de un sentido primero, literal, es el que se transformará en objeto de un trabajo de interpretación, susceptible de provocar un efecto, otro modo de ser leído o escuchado” (Fernández Guillermo, 2001: 542). El lenguaje figurativo entretejido en el relato —el colorismo, la metáfora, la imagen, y el símbolo—facilita la captación las revelaciones íntimas.

En “Aeronáutica” la bufanda, que es solo un accesorio, no el conjunto completo, simboliza la posibilidad de amar sin renunciar a la identidad ni a la agencia. Es como si el yo femenino le dijera a su amor: puedes tener mi bufanda, pero no mi subjetividad (Wilcox, 1994: 302). El hecho de que la protagonista se despida con “mano enguantada” confirma un deliberado distanciamiento. El guante expresa formalidad e impide que las manos se toquen. Sin embargo, en los adioses vibran lazos de unión, sobre todo cuando momentáneamente el pañuelo del amante se transforma en una estrella, aunque el adjetivo *frío* deja cierta ambigüedad respecto a sus sentimientos: “Como una estrella de nieve / brilló su blanco pañuelo...” (2008: 107). Como el pañuelo masculino suele colocarse en el bolsillo que cubre el corazón, nombrarlo referencia la idea de sentimientos de amor. Además, comparar el pañuelo con una estrella introduce la posibilidad de que él suba al cielo donde la protagonista realiza sus sueños. En la décima estrofa se vuelve a enfatizar la unión de la pareja. La anáfora y el paralelismo llaman la atención sobre cómo la bufanda —símbolo del yo femenino— y el pañuelo —símbolo del amante— se juntan:

La vi caer, ondulante.  
La vi apresada en sus dedos.  
La vi agitarse en sus manos  
a la par que su pañuelo (2008: 107).

En los últimos versos se siente la tensión íntima del yo protagonista, obligado a escoger entre la autonomía y el amor (2008: 107). Para una mujer alcanzar la independencia tiene un precio, dejar a un lado el amor, aunque duela —“Pero algo mío lloraba / en la nave de mi pecho...” (2008: 107)—.

## 8. ROPA DEPORTIVA DE INVIERNO

En los años veinte y treinta, la ropa deportiva introdujo algunas novedades en la moda (Díaz Soloaga, 2020: 11). Por ejemplo, el *sweater* y el *pullover*, cómodos y útiles, se pusieron de moda tanto entre mujeres como hombres. Era una época en que las españolas, con mayor conciencia y cuidado del cuerpo, empezaron a participar en actividades deportivas (Plaza-Agudo, 2015: 37-38). Una de ellas, Méndez, sobresalía no solo en la natación sino también en el gimnasio y los deportes de invierno. En parte, la fama de Concha como mujer moderna se debe a su renombre de atleta (Calles Moreno, 2014: 153). No sorprende que algunos poemas “reflejen la *sportswoman* que era ella” (Bellver, 2008: 12).

En “Club alpino” (*Surtidor*), las figuras llevan “disfraces noruegos” (2008: 96). El jersey noruego, asociado con el esquí, contribuye a crear el escenario invernal, pero también, por la simbiosis entre ropa-cuerpo, materializa la corporalidad atlética de los esquiadores. El género de las figuras es ambiguo; así, el sustantivo *patinadores* se refiere tanto a un grupo de hombres como a uno de hombres y mujeres. La misma ambigüedad ocurre en “Los patinadores” (*Inquietudes*), pero en este poema el lenguaje de la

vestimenta, que asocia “trajes de colores” con el género femenino, indica la presencia de mujeres. Esta información permite interpretar el texto como una ventana a la intimidad femenina. Fermentan en la interioridad deseos de superar la división del espacio entre masculino y femenino. Las figuras femeninas en ropa cómoda esquiando al aire libre desestabilizan las normas del género que predestinan a las mujeres a la inmovilidad en espacios interiores.

El accesorio de la bufanda blanca sirve para elaborar aún más la significación íntima del poema:

Una blanca bufanda  
cayó en el ventisquero.  
Voló como velita  
que empujaran los vientos,  
y allá quedó hecha nieve  
que vuelve a su elemento (2008: 41).

El viento levanta la bufanda y la hace volar, reiterando el movimiento ascendente presente en “Traje de luna”. La bufanda voladora comunica la aspiración de agencia y nuevos horizontes. El destino final del accesorio blanco es fundirse con la naturaleza, una imagen que expresa “oneness between nature and those sporting individuals who partake of its pleasures” (Persin, 1996: 198). Se trata de la misma fusión con el mundo natural, señalado arriba en poemas de *Inquietudes*.

En “La patinadora” (*Inquietudes*) no hay ambigüedad de género. Es una figura femenina que se entrega por completo —cuerpo y alma— a las velocidades de patinar sobre hielo, transformándose en “Danzarina de las nieves. / De los vientos mariposa” (2008: 54). De nuevo hay énfasis en las alturas: “Sobre una mar de blancor / vuela la patinadora” (2008: 54). Simbólicamente la figura es poseída por la naturaleza inmaculada cuyos sonidos se enredan en su falda y en su cuerpo:

El rumor de las alturas,  
el rumor de las corrientes,  
lleva en su falda plisada  
hecha ritmos, hecha pliegues (2008: 54).

La figura subraya el deseo intenso de expandir las experiencias y la predisposición a un comportamiento poco convencional. Llevar una faldita corta plisada y patinar al aire libre cuestionan la normativa patriarcal de pasividad, inmovilidad y obediencia femeninas, sea en la esfera doméstica o como musa del artista masculino, y afirman el control de la mujer sobre el cuerpo (Persin, 1996: 197).

## 9. EL UNIFORME

El uniforme es altamente simbólico, a tal grado que la persona que lo lleva pierde su identidad individual para transformarse en lo que significa el uniforme. A primera vista un hombre vestido de marinero no es ni Juan ni Pedro, sino solamente un marinero. La historia y la tradición de los uniformes aseguran la institucionalización de su significado. Proyectan asociación con un grupo, y si es militar, autoridad, buen estado físico y poder.

En la poesía de Méndez solo hay un uniforme, el de marinero. Forma parte de la imaginaria marina, la más constante en la obra de Méndez. El motivo del mar entra en el primer poemario por influencia de Alberti y continúa en la poesía posterior (Miró, 1979: 12). En “Canción” (*Inquietudes*), el yo poético declara que se transformaría en cualquier cosa que le acercara al mar. El poema “La niña” (*Canciones de mar y tierra*) destaca la forma en que la indumentaria va ligada a una identidad. Unos detalles del traje son suficientes para concluir que es un marinero:

porque eres marinero  
porque tienes un ancla  
pantalón campanero  
un estuche de mapas (2008: 138).

El elemento del uniforme marinero más reiterado es el color blanco: “El marinero de traje blanco” (“Bar”); “de nieve sus vestiduras” (“Balandros”); “Los tres de blanco vestidos” (“Esquina”). También se refiere a “blusas marinas” (“Regata”). Por una parte, el blanco es un significante institucionalizado del uniforme marinero, pero por otra, una ingeniosa inversión del género. Se trata de asignar la pureza, simbolizada por el color blanco, al hombre, y no como dicta la tradición a la mujer (Persin, 1996: 195). Es una inversión parecida a la de activo-pasivo elaborada en “La fragata extranjera”.

El uniforme marinero se asocia con el despertar del deseo femenino y con el control de la propia subjetividad. En la poesía de Méndez “la experiencia sensual y sexual que las voces poéticas encarnan en toda su materialidad se convierte en un medio hacia la reivindicación de una autonomía fundamenta y de un poder creador esencial” (Sasportes, 2003: 230). El disfrute carnal sin compromisos reaparece en dos poemas en los cuales el traje marino incita el deseo. En “Regata en canoa” (*Surtidor*) la tercera persona distancia el yo poético del primer plano, pero no el ojo, que mira los cuerpos marineros como objetos del deseo. Los trajes blancos materializan los cuerpos en movimiento, y el adorno de la piel, el color bronce, hace relucir la musculatura de los brazos. La imagen de los marineros condecorados por el mar y peinados por el viento deja vislumbrar un deseo erótico. En “Balandros” el sustantivo *gimnastas* precisa el atletismo de las figuras. El yodo que empapa el uniforme subraya que son hombres del mar. De los cuerpos en movimiento, casi palpables al nombrar la ropa que los cubre, surge una imagen sexualmente atractiva:

Gimnastas entre las velas,  
balandristas bronceados,  
de nieve sus vestiduras,  
por el yodo acorazados (2008: 111).

En “Capitán” (*Canciones de mar y tierra*) el yo poético femenino descarta el pudor femenino. En la primera estrofa, la alternación de la anáfora (“mi”-“su”, “mis”-“sus”) y el paralelismo, ligeramente juguetón, contraponen dos personajes. El yo poético se viste de verde, un color que aquí y en otros poemas refuerza la identificación con el mar, y el capitán con su uniforme blanco. Dos cuerpos, hechos presentes por la vestimenta, pronto disfrutan de hacer el amor. La representación de la liberación sexual femenina es explícita. El sujeto femenino activo toma la iniciativa en la relación erótica anunciada: “A su camarote voy”; “A su camarote entro” (2008: 160).

En *Canciones de mar y tierra*, el traje marinero representa la culminación de la emancipación vital. El yo femenino se viste de capitana; asume una voz de confianza y navega por cuenta propia tanto por el mar como por la vida. En su semblanza de Méndez, Jiménez destaca, aparte del mono añil, una “blusa de marinero”, nada convencional para una mujer (1979: 37). Méndez transfiere la prenda rebelde de la vida real a su poesía, vistiendo personajes femeninos de marinero. Una de las ilustraciones de Norah Borges en *Canciones de mar y tierra* igualmente resalta la figura de una mujer luciendo un traje marinero masculino, con su cuello y peto característicos (Méndez, 1930: 80).

A la protagonista de “Navegar” (*Canciones de mar y tierra*) no le basta un sencillo traje de marinero, que ya de por sí indicaría desempeñar un papel indebido según las normas del género. Exige vestirse de capitán, el rango más alto, el oficial que controla el destino del barco. El yo hablante asume un papel masculino y lo hace suyo: el capitán es ahora la capitana. Navegar sin timón indica que protagonista sueña con una agencia inimaginable. Como capitana del barco podrá alcanzar la plenitud sin que nada ni nadie le ponga barreras:

Que me pongan en la frente  
una condecoración.  
Y me nombren capitana  
de una nave sin timón.

Por los mares quiero ir  
corriendo entre Sur y Norte,  
que quiero vivir, vivir,  
sin leyes ni pasaporte (2008: 127).

En “A todas las albas”, el personaje aclara con vehemencia cualquier confusión sobre su identidad. Declara: “Yo solo soy marinera” (2008: 129). La simbiosis ropa-cuerpo-identidad resalta de nuevo. Al reclamar con gran firmeza la identidad marinera, la vemos en su uniforme blanco con los contornos de un cuerpo físicamente en forma delineados. En la última estrofa, la protagonista se imagina a cargo de barcos que transportan

productos por el mundo entero y reitera que es capitana. En la reinención de la subjetividad femenina, Méndez utiliza el significado de la ropa para deconstruir los límites entre lo masculino y lo femenino. Al cambiarse de traje el sujeto femenino ocupa el espacio masculino de capitán y adquiere su autoridad. La difuminación de la frontera entre los géneros, manifiesta en la vestimenta, se acerca a una visión andrógina (González-Allende, 2010: 104-05; Briggs, 2016: 16).

## 10. CONCLUSIONES

El género, según Judith Butler, es un acto performativo repetido (2007: 273) en el cual la selección de la vestimenta es fundamental. Las *performances* son gobernadas por convenciones sociales reguladas y con consecuencias punitivas. En una entrevista, Butler concede que los actos performativos repetidos del género son una trampa: “Performativity has to do with repetition, very often the repetition of oppressive and painful gender norms [. . .] This is not freedom, but a question of how to work the trap that one is inevitably in” (Kotz, 1992: s. p.). La poética de la vestimenta expresa las ansias de salir de la trampa del género. Pañuelos bordados, bañadores rojos, bufandas blancas y rosas, trajes de luna, túnicas de neblina, corbatas de color cobalto, disfraces noruegos, faldas plisadas y blusas marinas se cuajan en un discurso poético impactante y original, con raíces en la experiencia femenina.

La mayoría de las imágenes de la indumentaria expresan el deseo de escaparse de las restricciones del género, pero hay una excepción. En algunos poemas, Méndez imagina una unión con la naturaleza en la cual el ser humano y la naturaleza existen en un mismo nivel. Los encajes y los velos se entretajan en diseños de compenetración con el verdor de los árboles y con la lluvia. En “Patinadores” una bufanda blanca se disuelve en la nieve, y en “Patinadora” los sonidos de la naturaleza penetran la falda y el cuerpo de la figura.

Como la geógrafa feminista Doreen Massey, Méndez insiste que las prácticas espaciales no son estáticas (1994: 5). En su obra encontramos sueños de lejanías y de amplios espacios al aire libre, una visión que rechaza los recintos cerrados femeninos. Vestir a la patinadora con ropa deportiva y localizarla en la naturaleza expansiva implícitamente contradice la división binaria del espacio. Personificar la Noche, vistiéndola lúdicamente de frac, es otro recurso ingenioso para sutilmente refutar la inmovilidad femenina. El sueño de la libertad de movimiento culmina en “Danzarina” y “Traje de luna”, en los cuales el viento se enreda en los trajes de las figuras hasta levantarlas en vuelo. Méndez también rechaza la fragilidad y la pasividad femeninas. La imagen de una mujer en “bañador rojo” o con uno que cubre su “jadeante cuerpo” proyecta la visión de un cuerpo atlético entrenado para nadar mar adentro. Recobrar el control de la sexualidad igualmente afloja las restricciones del género. En “La fragata extranjera” el personaje poético acude, sin pudor ni timidez, a una cita con su amante. En

“Capitán” una mujer, vestida en un traje verde simbolizando su llegada a nado por el mar, va directamente en busca del capitán, anunciando sin vergüenza: “A su camarote voy”.

Uno de los mayores aciertos de Méndez es la representación de la tensión entre el amor y la independencia. Para una mujer comprometerse con un hombre es arriesgarse a perder la identidad y la agencia. En “La pescadora” no hay indecisión; con el gesto de rechazar el pañuelo del pretendiente la protagonista niega aceptar una vida doméstica rutinaria y se aleja con la subjetividad intacta. En “Aeronáutica” una bufanda de color rosa es clave para representar la penosa tensión. La valiente protagonista opta por controlar su propia vida, pero no sin que le duela el corazón. Los dos poemas que representan con mayor intensidad la felicidad de escaparse de la trampa del género son “Navegar” y “A todas las albas”. En ambos, el yo poético se viste de capitana. El uniforme con sus condecoraciones proyecta la autoridad de un sujeto que determina su propia ruta, sin que nadie le ponga límites. En la poesía de Concha Méndez la poética de la vestimenta es esencial para comunicar de forma palpable los deseos íntimos de emancipación.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALARCÓN SIERRA, R. (2000). “Concha Méndez Cuesta. poeta y nadadora”. En *Ludus: Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, G. Morelli (ed.), 237-249. Valencia: Pre-Textos.
- BALLÓ, T. (2016). *Las sinsombrero. Las pensadoras y artistas olvidadas de la generación del 27*. Barcelona: Espasa.
- BARNES, R. & EICHER, J. B. (1992). *Dress and Gender. Making and Meaning*. Oxford: Berg.
- BARTHES, R. (1983). *The Fashion System*. M. Ward & R. Howard (trads.). New York: Hill & Wang.
- BELLVER, C. (2008). “Introducción”. En *Poesía completa*, C. Méndez, 7-25. Málaga: Centro Cultural Generación del 27.
- BERGER, J. (1972). *Ways of Seeing*. London: British Broadcasting Corporation / Penguin Books.
- BERNARD, M. (2012). “Nuevos modelos: Representaciones de la mujer en las obras de Concha Méndez”. En *Imágenes femeninas en la literatura española y las artes escénicas: (siglos XX y XXI)*, M.<sup>a</sup> F. Vilches de Frutos y P. Nieva de la Paz (eds.), 51-70. Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- BODICIU, C. D. T. (2023). “Symbiosis: A New Paradigm for Understanding How Bodies and Dress Come Together”. *Fashion Theory. The Journal of Dress, Body, and Culture* 27.4, 493-509.
- BRIGGS MAGNAT, M. (2016). “Concha Méndez’s Feminist Third Space in *Surtidor*”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 43.1, 5-25.



- BUTLER, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, M.<sup>a</sup> A. Muñoz (trad.). Barcelona: Paidós.
- CALLES MORENO, J. M. (2014). “Concha Méndez. La seducción de una escritora en la modernidad literaria”. *Dossiers Feministes* 18, 151-167. Disponible en línea: <https://raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/292357> [14/13/2023].
- DÍAZ SOLOAGA, P. (2020), “La nueva mujer: moda y cambio social en los años 20”. En *La nueva mujer: moda y cambio social en los años 20*, P. Díaz Soloaga y M.<sup>a</sup> Villanueva (eds.), 6-11. Madrid: Universidad de Villanueva. Disponible en línea: [https://issuu.com/titulocgm/docs/la\\_nueva\\_mujer](https://issuu.com/titulocgm/docs/la_nueva_mujer) [13/12/2023].
- ENTWISTLE, J. (2002). *El cuerpo y la moda: Una visión sociológica*, A. Sánchez Mollet (trad.). Barcelona: Paidós.
- FERNÁNDEZ GUILLERMO, L. (2001). “El mar y el barco como símbolos en la antigua lírica popular española”. En *Lyra mínima oral: Los géneros breves de la literatura tradicional. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Alcalá, 28-30 octubre 1998*, C. Alvar Ezquerro (ed.), 541-548. Alcalá: Universidad de Alcalá. Disponible en línea: [www.lyraminima.culturaspopulares.org/actas/alcala/57-fernandez.pdf](http://www.lyraminima.culturaspopulares.org/actas/alcala/57-fernandez.pdf) [14/12/2023].
- FERNÁNDEZ LAM-SEN, E. (2022). “Al sur de la libertad: El neopopularismo personal de Concha Méndez”. *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios* 22, 107-128. Disponible en línea: <https://doi.org/10.30827/impossibilia.vi23.23744> [13/12/2023].
- GALÁN QUINTANILLA, M. A. (2015). *La mujer a través de la información en la II República española*. Tesis doctoral: Universidad Complutense de Madrid. Disponible en línea: <https://docta.ucm.es/entities/publication/91e902ea-d5ed-4c5f-ae2d-46c4a967326d> [14/12/2023].
- GONZÁLEZ-ALLENDE, I. (2010). “Cartografías urbanas y marítimas: Género y Modernismo en Concha Méndez”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 35.1, 89-116.
- JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN (1979). “Concha Méndez”. En *Vida a vida y Vida o río*, C. Méndez, 37-38. Valencia: Caballo Griego para la Poesía.
- KOTZ, L. (1992). “The Body You Want: An Interview with Judith Butler”. *Artforum* 31.3. Disponible en línea: <https://www.artforum.com/features/the-body-you-want-an-interview-with-judith-butler-203347/> [14/12/2023].
- LAUTER, E. (1984). *Women as Myth Makers. Poetry and Visual Art by Twentieth-Century Women*. Bloomington: University of Indiana Press.
- LE GOFF, J. (1999). *La civilización del Occidente Medieval*, G. González (trad.). Barcelona: Paidós.
- LIN, B. (2020). “Textiles: The Art of Women’s Work”. *Sothebys*, 7 de marzo. Disponible en línea: <https://www.sothebys.com/en/articles/textiles-the-art-of-womens-work> [14/12/2023].

- LIPKING, L. (1988). *Abandoned Women and Poetic Tradition*. Chicago: The University of Chicago Press.
- LLORENTE, M. E. (2011). “El traje vacío origen, pervivencia y evolución de un motivo en la poesía española de vanguardia: Ultraísmo, creacionismo y surrealismo”. *Revista de Literatura* 73.146, 513-538. Disponible en línea: <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2011.v73.i146.272> [14/12/2023].
- MARTÍNEZ TRUFERO, B. (2011). *La construcción identitaria de una poeta del 27. Concha Méndez Cuesta (1898-1986)*. Tesis doctoral: Universidad Nacional de Educación a Distancia. Disponible en línea: <http://e-spacio.uned.es/fez/view/tesisuned:Filologia-Bmartinez> [14/12/2023].
- MASSEY, D. (1994). *Space, Place, and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MÉNDEZ, C. (1930). *Canciones de mar y tierra*. Buenos Aires: Talleres Gráficas Argentinas L. J. Rosso.
- \_\_\_\_ (2008). *Poesía completa*, C. Bellver (ed.). Málaga: Centro Cultural Generación del 27.
- MIRÓ, E. (1979). “Preliminar”. En *Vida a vida y Vida o río*, C. Méndez, 11-34. Madrid: Caballo Griego para la Poesía.
- PERSIN, M. (1996). “Moving to New Ground with Concha Méndez”. *Monographic Review / Revista Monográfica* 12, 190-204.
- PLAZA-AGUDO, I. (2015). *Modelos de identidad en la encrucijada. Imágenes femeninas en la poesía de las escritoras españolas (1900-1936)*. Málaga: Universidad de Málaga.
- QUANCE, R. A. (2017). “Norah Borges Illustrates Two Spanish Women Poets”. *Aurora. Papeles del “Seminario María Zambrano”* 18, 108-119. Disponible en línea: <https://raco.cat/index.php/Aurora/article/view/322570> [14/12/2023].
- RESNICK, M. (1978). “La inteligencia audaz; vida y poesía de Concha Méndez”. *Papeles de Son Armadans* 263, 131-146.
- SASPORTES, A. (2021). “‘Palabras de carne’. La encarnación de las voces de dos mujeres poetas de la generación del 27: Ernestina de Champourcin y Concha Méndez”. En *Voces y versos. Nuevas perspectivas sobre la Generación del 27*, G. del Vecchio y N. Rodríguez Lázaro (eds.), 225-237. New York: IDEA/IGAS.
- SMITH SOTO, A. (2018). “‘Ceci n’est pas Vallejo’, o ‘¿Quién no tiene su vestido azul?’: Vallejo y Magritte en traje de hombre”. *Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos* 1.1, 311-324.
- TURNER, T. S. (2012). “The Social Skin”. *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 2.2, 486-504.
- UGALDE, S. K. (2007). *En voz alta. Las poetas de las generaciones de los años 50 y los 70. Antología*. Madrid: Hiperión.
- ULACIA ALTOLAGUIRRE, P. (2018). *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*. Sevilla: Renacimiento.

- VALENDER, J. (1995). “Concha Méndez: Entre las sombras y los sueños”. En *Poemas (1962-1986)*, C. Méndez, 7-49. Madrid: Hiperión.
- VALLEJO, C. (1922). *Trilce*. Lima: Talleres Tipográficos de la Penitenciaría.
- VEBLEN, T. (2014). *Teoría de la clase ociosa*, C. Mellizo Cuadrado (trad.). Madrid: Alianza.
- VILLANUEVA COBO DEL PRADO, M. (2020). “Una moda en movimiento: de la Belle Époque a los felices años veinte”. En *La nueva mujer: Moda y cambio social en los años 20*, P. Díaz Soloaga y M. Villanueva Cobo del Prado (eds.), 16-23. Madrid: Universidad Villanueva. Disponible en línea: [https://issuu.com/titulocgm/docs/la\\_nueva\\_mujer](https://issuu.com/titulocgm/docs/la_nueva_mujer) [14/12/2023].
- WILCOX, JOHN C. (1994). “Ernestina de Champourcin and Concha Méndez: Their Rescission from the *Generation of 27*”. *Siglo XX / 20th Century* 12.1-2, 291-317.
- \_\_\_\_\_. (2001). “Concha Méndez y la escritura poética femenina”. En *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1926)*, J. Valender (ed.), 207-233. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- WILSON, E. (1987). *Adorned in Dreams. Fashion and Modernity*. Berkeley: University of California Press.



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

Fecha de recepción: 18/10/2023

Fecha de aceptación: 08/01/2024



**CUERPOS MÚLTIPLES, ESPIRITISMO Y ESPACIOS INTERMEDIOS  
EN *EMBRUJAMIENTO* (1927), DE ELISABETH MULDER**

**MULTIPLE BODIES, SPIRITISM, AND IN-BETWEEN SPACES  
IN ELISABETH MULDER'S *EMBRUJAMIENTO* (1927)**

**Melissa LECOINTRE**

Université Sorbonne Nouvelle (CREC)  
melissa.lecointre@sorbonne-nouvelle.fr

**Resumen:** *Embruajamiento*, el primer poemario de Elisabeth Mulder publicado en 1927, en la editorial Cervantes, es sintomático de la vigencia que el pensamiento y las prácticas ocultistas siguen teniendo en los primeros lustros del siglo XX, conectando con modas finiseculares que se nutren a su vez de corrientes híbridas y heterodoxas. A través de representaciones en las que se cruzan imaginarios simbolistas y románticos de la mujer fatal con nuevos modelos, se dan cita brujas, diabras, magas, posesas, médiums, apariciones fantasmales, sirenas, esfinges, vampiresas cinematográficas y encarnaciones de la mujer moderna. Los espacios intermedios le permiten a Mulder configurar cuerpos híbridos, cuerpos inestables que se deslizan entre distintos mundos e interrogan las identidades de género en un momento de transición en que aumentan las reivindicaciones y se cuestionan las representaciones de la mujer. Permiten también difuminar las fronteras genéricas de una escritura poética en busca también de nuevos cuerpos para la poesía.

**Palabras clave:** Elisabeth Mulder. *Embruajamiento*. Poesía. Espiritismo. Ocultismo. Cuerpo.

**Abstract:** *Embruajamiento*, first collection of poems published in 1927 by Elisabeth Mulder (Cervantes Publishing House), is symptomatic of the continuing relevance of occult thought and practices in the early years of the 20<sup>th</sup> century. These were connected with fin-de-siecle fashions that were in turn nourished by hybrid and heterodox currents. Among representations in which symbolist and romantic imaginaries of the *femme fatale* mix with new models, witches meet devils, magicians, possessed women, mediums, ghostly apparitions, mermaids, sphinxes, cinematic vampires and incarnations of the modern woman wander. The *in-between* spaces allow Mulder to configure hybrid bodies, unstable bodies that slip between different worlds and interrogate gender identities at a time of transition in which political and social demands are on the rise and representations of women are being questioned. They also make it possible to blur the generic boundaries of poetic writing in search of new bodies for poetry.

**Keywords:** Elisabeth Mulder. *Embruajamiento*. Poetry. Spiritism. Occultism. Body.

## 1. INTRODUCCIÓN

El espiritismo, que se mueve entre distintos mundos y temporalidades, y cuyas fronteras resultan porosas al abarcar distintas disciplinas como las ciencias ocultas o la literatura<sup>1</sup>, constituye un territorio idóneo para abordar la cuestión de los cuerpos femeninos en un periodo de transición como son los años 1920 en España, años en los que cobran fuerza nuevas aspiraciones en las identidades de género, así como en la representación de los cuerpos (Lecointre, 2023: 97-122). El espiritismo constituye un movimiento que favorece la conexión entre espacios y tiempos, abriendo intersticios entre la realidad objetiva y el más allá. En *El libro de los espíritus*, publicado en 1857, el francés Allan Kardec, considerado como padre del espiritismo en Europa, defiende la existencia de “mundos transitorios” o “posiciones intermedias” por las cuales circulan los espíritus, dentro de la teoría de la pluralidad de mundos (Kardec, 1986: 170). No cabe duda de que el cuerpo ocupa un lugar privilegiado en la doctrina espiritista siendo uno de los puntos de conexión con los espíritus (Cerezo Paredes, 2016: 12). Figura central para el espiritismo, el médium, término derivado del latín *medium* —que significa medio, centro— es un cuerpo que favorece el encuentro entre el mundo terrestre y el mundo celeste (Bacopoulos-Viau, 2012: 122), y suele tener rostro de mujer. El cuerpo es, de hecho, un espacio intermedio (Lévine et Touboul, 2015: 12), cuya unidad interfiere tanto con lo visible en cuanto a su anatomía exterior como con lo invisible en todo lo relativo a células y órganos interiores. Esta dimensión intermedia le permite designar tanto el organismo vivo como el cadáver: “Paradójicamente pues, el cuerpo reenvía a la vez a lo que es y a lo que no es, al ser y al no ser, a la vida y a la muerte” (Jaquet, 2001: 23 [la traducción es nuestra]).

Alentado por los avances científicos como los rayos X, que permiten acceder a realidades ocultas, el espiritismo se interesó en particular por el mundo invisible contribuyendo a visibilizar otras cuestiones como la problemática femenina, así como a “aquellos invisibilizados socialmente” (Cerezo Paredes, 2016: 81), favoreciendo su alianza con movimientos igualitarios (Cerezo Paredes, 2016: 13). El espiritismo contribuyó así a la creación de un espacio que permitió dar visibilidad a las mujeres, las cuales, no cabe duda, ocuparon en él un papel relevante —basta citar a la autora y espiritista Amalia Domingo Soler cuyos cuentos espiritistas interrogan la cuestión de la autoría a través de un autor / médium que se presenta como transcriptor de las palabras del espíritu (Cerezo Paredes, 2016: 28-29)—. Al fomentar la igualdad entre las almas (las cuales carecen de sexo o clase social), partiendo de la androginia de los espíritus, de los cuerpos desencarnados y rompiendo esquemas de género, el espiritismo fue visto como un espacio en el que se difuminan antagonismos tradicionales como vida y muerte, cuerpo y espíritu, fe y ciencia, individuo y comunidad (Cerezo Paredes, 2016: 12). El propio Victor Hugo, gran aficionado a las mesas giratorias, lo planteaba como un espacio de

---

<sup>1</sup> Para la presencia del espiritismo en la literatura de finales del siglo XIX principios del XX, véase D’Andrea (2014).

resolución que permite conciliar aspiraciones contrarias y revertir las tensiones de la sociedad (Audinet, 2012: 16), lo cual resulta particularmente interesante en los años 1920, años de transición y de profundos cambios, con la influencia de las traducciones de Freud, los trabajos de Marx, la teoría de la relatividad de Einstein que acarrearán una crisis del racionalismo decimonónico y del positivismo (Serrano, 2006: 13-33). Es la época también de la vanguardia, que comparte el interés por lo invisible, lo irracional y el mundo mágico.

Si bien no se puede afirmar que la escritora barcelonesa Elisabeth Mulder —poeta, novelista y traductora— tuviera una relación estrecha con los círculos espiritistas, no cabe duda, a la lectura de ciertos poemas de su primer poemario, *Embrujo*, publicado en 1927 en la editorial Cervantes, de la permeabilidad de su obra al espiritismo y a corrientes ocultistas<sup>2</sup>. Además de estar impregnada de un imaginario decadente, heredero del simbolismo y del romanticismo, movimientos que fueron particularmente porosos a las teorías teosóficas y esotéricas<sup>3</sup>, la obra ostenta desde el título un incuestionable interés por prácticas ocultistas. El embrujamiento consiste tanto en la operación de hechizar mediante fórmulas mágicas, como en el resultado de trastornar y someter, a través de un hechizo, los cuerpos y las mentes. Recuerda de modo sorprendente el título que el poeta francés Paul Valéry eligió para su poemario de 1922, *Charmes*, término que si bien remite a una forma métrica latina (*carmina*) no deja de evocar la dimensión mágica de la poesía, el efecto hechizante de esta en el lector y, de modo más general, la pertenencia del poeta al ámbito de la magia, como bien estudió Hugo Friedrich a propósito de la poesía moderna (Friedrich, 1999: 263-266).

Los versos que encabezan el poema “La dama pálida” son sin duda reveladores de la vigencia que el pensamiento y las prácticas espiritistas siguen teniendo en los primeros lustros del siglo XX, conectando con modas finiseculares que se nutren a su vez de corrientes híbridas y heterodoxas:

Dulce aparición, bella forma astral,  
tú traes un divino soplo de ideal  
a nuestra inquietante hora espiritista;  
cuando tú apareces en nuestras sesiones,  
huye del sagrario de los corazones  
lo bajo, lo malo, lo materialista (Mulder, 1927: 153)<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> La obra de Mulder no ha despertado el interés que merece en la crítica literaria, sobre todo su faceta poética, considerada por algunos críticos como “su prehistoria” (Berges, 1975: 11). Uno de los pocos estudios sobre el poemario *Embrujo* se lo debemos a Christine Arkinstall. En “Cuerpos poéticos y creatividad modernista en los mundos naturales de Elisabeth Mulder” la investigadora analiza la impronta simbolista de los dos primeros poemarios de Mulder y la manera como, cuestionando tradiciones y mitos, sus poemarios entrelazan, de modo innovador, motivos decadentes de raigambre simbolista con referencias bíblicas y creencias heterodoxas (Arkinstall, 2023: 151-181).

<sup>3</sup> Una de las reseñas dedicadas al poemario, publicada en febrero de 1927 en *El Diluvio*, alude precisamente a “estrofas de tan sombría divinidad y de tan pavoroso simbolismo” (Opisso de Llorens, 1927: 12).

<sup>4</sup> Todas las citas del poemario *Embrujo* se hacen a partir de esta edición. En las citas sucesivas se indicará únicamente la paginación.

En *Embrujamiento* los cuerpos espectrales invocados en ciertos poemas conviven con una serie de criaturas, venidas de otros mundos u oscilantes entre varios mundos, que interrogan las identidades femeninas en un momento en que se cuestiona el papel tradicional de la mujer en la sociedad.

## 2. CUERPOS Y ESPACIOS INTERMEDIOS

En *Embrujamiento* un universo no mimético poblado de paisajes de bruma es el escenario en el que van a surgir una serie de personajes, la mayoría femeninos, relacionados con el ocultismo: criaturas diabólicas, brujas, vampiras, hadas, esfinges, magas, hechiceras que preparan filtros de amor, posesas invadidas por demonios, sirenas y apariciones fantasmales como esa “dulce aparición” que da cuerpo al poema, “La dama pálida” (153). Se trata de seres que tienen acceso a otros mundos o que provienen de otras esferas, que llegan “desde las misteriosas regiones de la Nada, / con su puñal en alto y su paso felino” (67). Entre las figuras cuyos cuerpos transitan entre varios espacios, es particularmente significativa la de la médium a quien Mulder dedica un poema cuyo título ilustra la asociación entre *mediumnidad* y mujer. Hay que considerar que la médium había sido una figura muy desprestigiada, considerada como mujer frívola (Cerezo Paredes, 2016: 26). El poema “La médium” explora la experiencia *mediúmnica* que consiste en este caso en la realización de un viaje astral gracias al desdoblamiento: el cuerpo permanece estático en el mundo terrenal mientras que el espíritu viaja por esferas y tiempos remotos. Estos transportes por espacios que se pueden calificar de intermedios permiten el acceso a dimensiones más allá de la realidad visible y favorecen la conexión entre mundos, como indica el sujeto poético dirigiéndose a la médium:

Cuéntame las cosas  
raras, misteriosas,  
que ves tras las losas  
y los cipresales.

Cuéntame el portento  
que hay en el momento  
del desdoblamiento.  
Dime qué señal  
anima y conmueve  
tu rostro de nieve.  
¿Es acaso un leve  
beso de lo astral? (149-150).

El ciprés, que suele hallarse en los cementerios, era un árbol sagrado, vinculado con las divinidades infernales en la cultura grecolatina (Chevalier et Gheerbrant, 1982: 385). El momento del trance conlleva la disociación del cuerpo y del espíritu, y se hace visible explícitamente en el rostro de la médium, provocando la admiración del sujeto lírico. La



médium ejerce la función transmisora, capaz de hacer el relato de lo desconocido. Poseedora del don de la oniromancia y de la videncia, su “extraño poder” le permite revelar, gracias a su cuerpo y a su palabra, presencias remotas, tanto pasadas como futuras:

¿Qué cosas extrañas,  
qué gentes hurañas  
tú que no te engañas  
en tu sueño ves?  
¿Qué misterio has roto,  
qué mundo remoto  
vive en el ignoto  
antes y después? (151).

Así, la médium, depositaria de un poder excepcional, aparece como el vínculo que une tiempos y espacios distantes. Su mirada abarcadora desde la distancia le otorga un punto de vista privilegiado que permite una visión crítica del presente. Y, sobre todo, la médium es en el poema un espíritu “libre”, un alma “viajera”, asociada al poder de la palabra y capaz de liberarse del lastre de su cuerpo:

Dime, alma viajera,  
si es una quimera  
nuestra gusanera,  
nuestro cementerio.

Tu libre alma vuela  
siguiendo otra estela,  
y siempre consuela  
con su narración  
que habla de otro mundo  
distante y profundo,  
lejos de este inmundo  
planeta ramplón (150).

En el poema situado después de “La médium” se prosigue la temática espiritista con “La dama pálida”, figura espectral, desprovista de lenguaje, invocada durante una sesión de espiritismo. Calificada de “forma astral”, “blanca sombra tenue”, “dulce aparición” o “espíritu suave” (153-155), se presenta desdibujada, sin cuerpo definido a través de presencias inestables y evanescentes que habitan regiones intermedias: formas a la espera de la reencarnación en nuevos cuerpos. El espíritu desencarnado aparece así como preludio a un nuevo cuerpo de mujer todavía por definir<sup>5</sup>. La temática espiritista permite

---

<sup>5</sup> La temática de una vida anterior será recurrente en los poemarios siguientes. Valga como ejemplo el poema “De la vida anterior” de *Sinfonía en rojo* (1929): “Fui un pájaro. Yo siento que volé / sobre Chipre y Atenas y Corinto; / fui un pájaro porque / aborrezco las jaulas por instinto” (Mulder, 1929: 34).

introducir la presencia de otros mundos posibles, así como de identidades en transición en busca de nuevos cuerpos y de nuevas voces.

Al lado de estos dos textos que retoman de modo explícito motivos espiritistas, otros conectan con la temática ocultista, presente desde el primer poema, titulado “Salutación al Misterio”. El sujeto poético implora su influencia a esta encarnación de lo desconocido como fuente de renovación para una escritura que se adentra en la senda de la poesía alentada por presencias enigmáticas. El contacto con el mundo invisible se produce mediante el cuerpo: “Viejo amigo, Misterio, ¡bienvenido! / De nuevo tornas a estrechar mi mano, / de nuevo vienes a besar mi frente” (5). El yo lírico busca ahondar en lo desconocido y reivindica el legado de las brujas: “Tus hijas maquiavélicas, las brujas, / fueron madrinas mías, y en la cuna / se bebieron mi sangre, roja, ardiente” (6). Se presenta pues, de entrada, en la estela de estas figuras hechiceras que cobran especial relieve a lo largo del poemario en el cual, tal y como el título sugiere, asistimos a una revalorización de la bruja como figura poderosa. En el prólogo al conocido estudio de Jules Michelet, *La Sorcière*, Roland Barthes plantea la figura de la bruja como una función que atraviesa los siglos “a la manera de una esencia más o menos oculta” que brilla en ciertos momentos de la historia (1959: viii). El personaje de la bruja se presta poco a una definición única debido a la diversidad de tradiciones culturales en las que aparece. Asociada tanto a lo demoníaco maléfico como al mundo de la magia con componentes benévolos, su representación atraviesa los siglos y reviste transformaciones. Vinculadas con las sacerdotisas y las magas mitológicas, las brujas son seres transgresores y marginales que desafían las normas sociales y religiosas<sup>6</sup>. En su ensayo *Brujas*, Mona Chollet destaca la manera como las brujas encarnan a la mujer liberada de toda suerte de dominaciones (2019: 11); para Roland Barthes son fuerzas progresivas de la historia (Barthes, 1959: iv) por la opresión a la que fueron sometidas durante la Edad Media, y posteriormente, representan también a la mujer víctima, estigmatizada y perseguida. Era precisamente en el cuerpo de la bruja donde se hacía visible su pertenencia al mundo demoníaco, y era en su piel donde sus opresores buscaban la marca del diablo. Al ser portadora de opresiones pasadas, la bruja tiene algo intrínsecamente político que hace de ella una figura subversiva, la cual se presta en particular a la resignificación (Gagnon, 2017).

Multitud de brujas pueblan el poemario de Mulder. En el poema “El dolor” se alude a “la sabática cita del aquelarre” (68). Otros textos, particularmente visuales, se asemejan a los tenebrosos *Caprichos* de Goya que exploran el mundo de la noche<sup>7</sup>. Es el caso de

<sup>6</sup> Según el historiador Robert Muchembled, las brujas estuvieron vinculadas a los cambios globales tanto en el plano político (contribuyendo al nacimiento del Estado moderno) como en el ámbito del conocimiento (Muchembled, 1994: 8). Como subraya Hélène Barthelmebs-Raguin, las brujas son figuras de los márgenes que constituyen una contracultura. A la vez víctimas de la dominación masculina (por la persecución de la que fueron objeto) y representantes del horror, la figura de la bruja conlleva una doble dialéctica del poder (2019: 234-252).

<sup>7</sup> En una reseña del 12 de febrero de 1927, publicada en *El Diluvio*, se alude a la manera como “Mulder huye de todo florilegio y nos muestra el dolor escueto, macabro, como un capricho goyesco, o cual una estampa shakespeariana en la que creemos ver cabalgar las brujas que torturaron el espíritu de lady Macbeth” (Opisso de Llorens, 1927: 12).

“Aguafuerte” en el que una escena negra durante una “tarde de hechicería, / de embrujamiento” (38) sirve de marco a la aparición de figuras espectrales. Si bien algunas brujas quedan reducidas a un aspecto terrorífico que raya en lo grotesco —así la “repugnante cara patibularia”, el “rostro amarillento”, el “mohín truhanesco”, el “rictus canallesco” o la “epidermis lechosa” que caracterizan a la bruja en el poema “La hora embrujada” (47-49)—, otras representaciones proteiformes las confunden con figuras trasgresoras procedentes también de otros mundos como son la vampira o la diabla. Resultan frecuentes a lo largo del poemario las visiones de cuerpos femeninos híbridos y metamorfoseados. Los ojos verdes son a menudo el signo de una mirada felina que vincula el cuerpo de la mujer hechicera con el gato, asociado a su vez al mundo de las tinieblas, identificado como animal de los infiernos<sup>8</sup>: “Tus ojos de bruja, de diabla o de gata”, leemos en el primer verso del poema “A unos ojos fosforescentes” (21). Pensamos también en la “diabla de labios de vampiro” del poema “La hora embrujada” (48) o en esos ojos convertidos en “vampiros insaciables que me chupáis el bien” presentes en “Madrigal a unos ojos malos” (140).

Heredera de figuras mitológicas sanguinarias como las arpías, las estriges y lamias, emparentada con Lilith, asociada a la nocturnidad y al ansia de sangre, la mujer vampiro constituye un arquetipo que remite a la literatura gótica y decadente (Bornay, 2004: 83-89). Su inquietante representación, asociada a la perversidad, plasma en palabras de Erica Bornay el miedo finisecular al “sexo contrario, al ‘otro’, a su sexualidad devoradora” (Bornay, 2004: 288)<sup>9</sup>. El vampiro es una criatura entre dos mundos, el telúrico y el aéreo. Asemajado a un cadáver o espectro que se nutre de sangre humana, se mueve entre la vida y la muerte. Es durante el siglo XIX cuando se asiste a su feminización (Praz, 1977: 92), haciendo del hombre la víctima, en obras como *La morte amoureuse* de Gautier (1836) o *Carmilla* de Le Fanu (1872) que contribuyen a fijar la representación de la vampira: belleza maldita, piel blanca, ojos verdes magnéticos, pelo pelirrojo y capacidad para dar la muerte dentro de la dicotomía Eros-Tánatos (Eetessam, 2014: 85). No hay que olvidar que antes de la publicación de *Embrujamiento*, Mulder había llevado a cabo la traducción de una selección de poesías de Baudelaire, autor a su vez del poema “Le vampire”. Si bien este texto no figura entre los poemas traducidos, Mulder lo menciona en la introducción que precede a su traducción, explicando que se trata de uno de los poemas inspirados por Jeanne Duval, a la que tilda de vampiresa con cuerpo y alma sombríos<sup>10</sup>. En la introducción, Mulder presenta la obra del poeta francés, cuyo

<sup>8</sup> En la asociación feminidad-animalidad es frecuente la vinculación de la mujer con el gato. Así lo indica Françoise Urbain Lambert para quien el gato es: “animal chtonien, lié au monde des ténèbres, identifié comme animal infernal, le félin se trouve associé, par voie de conséquence, à l’image démoniaque de la femme” (Urbain Lambert, 2018: 157).

<sup>9</sup> Véase también Mireille Dottin-Orsini (1992), Golrokh Eetessam Párraga (2014: 83-93) y Bram Dijkstra (1994: 333-351).

<sup>10</sup> “Esta terrible sacerdotisa del pecado le inspira versos magníficos; entre otros *Las joyas*, *Perfume exótico*, *Sed non satiata*, *El vampiro*, *Remordimiento póstumo*, *El poseso*, *Canción del mediodía*, *La sierpe danzarina*, *La cabellera*, *Yo te adoro lo mismo que a la bruma nocturna*... Pero la musa es también

malditismo tal vez influyera en ella, como “exaltada, tremante, febril, venenosa y mordazmente irónica”, aunque no exenta de humanidad (Baudelaire, 1924: 6).

En la poesía de Mulder las alusiones a la vampira contribuyen a la representación de una figura femenina poderosa asociada a la seducción, a la libertad del erotismo, a lo oscuro. Así, en el poema “Sobre el alero”, una criatura transgresora desafía la moral dominante y los códigos sociales:

Y vi también  
la boca pálida de la posesa,  
boca perversa, de vampiresa;  
y yo me dije: la bruja esa  
besaré bien (13).

Las representaciones decimonónicas de la mujer fatal, fuente de deseo y de repulsión, se cruzan en los años 1920 con nuevos imaginarios que irrumpen gracias al cine y, tras la vampira, asoma también la vampiresa cinematográfica, inspiradora de fantasías y miedos (Coutel, 2016, 2017)<sup>11</sup>, vista como heredera de la mujer vampiro<sup>12</sup>.

La pluralidad de cuerpos procedentes de otros mundos o compuestos híbridamente dan forma a un imaginario que se nutre de una serie de estereotipos de la iconografía de la mujer fatal, tal y como la representaron movimientos artísticos como los prerrafaelitas o simbolistas, y que coinciden con las características que indica Bornay a propósito de la representación de la mujer fatal y voluptuosa, de la cual resalta la blancura de la piel y los ojos verdes (Bornay, 2004: 115)<sup>13</sup>. El soneto en alejandrinos “La diablesa” es particularmente revelador del estereotipo modernista de la mujer letal difundido por la pintura simbolista. Sin embargo, si bien está presente la demonización de la mujer de “mirar hipnótico” y “cuerpo perverso” (95), cuyos labios son “vampiros sangrientos” y de la cual emana un “perfume diabólico, embrujado y sensual”, es de notar que la palidez

---

vampiresa; tiene un alma tan oscura como el cuerpo y como la inteligencia, y aniquila al poeta, lo trastorna, lo degrada, lo traiciona, lo hace entregarse al alcohol y, además, lo arruina” (Baudelaire, 1924: 10-11).

<sup>11</sup> “En su acepción más general, la mujer fatal se define como la proyección o materialización de las fantasías y de los miedos masculinos. Se caracteriza por su profunda ambigüedad, tanto por los sentimientos que inspira —entre repulsión y deseo— como por la interpretación que se puede dar de ella: por un lado, es reflejo de la misoginia que le dio forma, pero, al mismo tiempo, expresa y materializa la noción de dominación femenina” (Coutel, 2017: 35).

<sup>12</sup> Así lo recoge un artículo de *Primer Plano* titulado “Pero las vampiresas de antaño ¿dónde están?”, sin firma (Anónimo, 1949: 470): “Pero en el fondo, ¿qué es una vampiresa? La palabra ‘vampiresa’ no es sino el femenino de la alemana ‘vampir’, cuya significación es bien conocida. El cine se apoderó del personaje, y el público ingenuo no tardó en identificar con ellas aquellas heroínas de la pantalla que le hacían olvidar el decorado familiar. La verdad es que se usó en exceso de los argumentos donde había una vampiresa como elemento de complicación de todo y de todos. Los ojos desmesuradamente abiertos, bajo párpados pesados, de la vampiresa distinguida y refinada, tipo Marlène, o la fría mirada de la vampiresa intelectual, han iluminado en los cincuenta primeros años de este siglo no pocas historias cinematográficas”.

<sup>13</sup> “En síntesis, podemos afirmar que en su aspecto físico han de encarnarse todos los vicios, todas las voluptuosidades y todas las seducciones. En lo que concierne a sus más significativos rasgos psicológicos, destacará por su capacidad de dominio, de incitación al mal, y su frialdad, que no le impedirá, sin embargo, poseer una fuerte sexualidad, en muchas ocasiones lujuriosa y felina, es decir, animal” (Bornay, 2004: 115).

mortecina que suele caracterizar el cuerpo en estas representaciones pictóricas se invierte en el primer verso (“Maravilla de carne, terrible mujer llama”) poniendo de realce una carnalidad ardiente que invierte las implicaciones negativas presentes en las representaciones habituales<sup>14</sup>. A pesar de que estas imágenes hacen de la mujer un ser nefasto, no dejan de aludir a mujeres emancipadas, liberadas de tutelas masculinas, con una sexualidad afirmada. Al recuperar este imaginario, Mulder lo resignifica y transgrede representaciones tradicionalmente asignadas a la mujer (como la dulzura o la sensibilidad), reivindicando figuras femeninas que ejercen poder a través de su cuerpo.

Otras criaturas intermedias, de estirpe mitológica, que habitan el poemario de Mulder, son la esfinge, presente en “Fue en un atardecer”, símbolo del enigma indescifrable, criatura híbrida, con rostro de mujer y cuerpo animal, o la sirena, aérea en la iconografía original y anfibia en las representaciones más habituales. En el poema “Sirena urbana” (143), el ámbito acuático ha desaparecido y el estereotipo modernista se mezcla con la nota moderna que le confiere el universo urbano. Del mismo modo el poema “Venus moderna” reinterpreta la deidad mitológica para hacer de ella la encarnación de la mujer nueva de “andrógina silueta” (137), bajo la cual se vislumbran los cambios en la moda que acarrearón los años 1920 con siluetas estilizadas alejadas de las curvas habituales (Luengo López, 2008: 209). La Venus moderna se alza como emblema de la mujer nueva, con todos los atributos que le son asociados tal y como se la representaba en el cine o en la publicidad<sup>15</sup>. El yo poético se mofa de su frívola modernidad y sofisticación, su excesivo maquillaje, su pose artificial. Y es que la poesía de Mulder cuestiona las representaciones femeninas estereotipadas, tanto aquellas herederas de la tradición simbolista como las nuevas estampas que encasillan a la mujer y la cosifican como si fuera una muñeca:

Figurita estilizada,  
gentilmente envenenada  
de ultracivilización.  
Encantadora “poupée”,  
sin prejuicios y sin fe  
ni en su propio corazón (137).

### 3. CUERPO ENFERMO Y TORMENTO INTERIOR

Si el poemario de Mulder está poblado de brujas y seres diabólicos, asistimos también a una interiorización de estas figuras que se presentan asimismo como manifestaciones de tormentos interiores y alegorías de las fuerzas oscuras del inconsciente. Así, la negrura

---

<sup>14</sup> Así lo indica Christine Arkinstall a propósito de ciertas representaciones monstruosas de la Esfinge, la Medusa y la Sirena, las cuales “aparecen con connotaciones positivas en la obra poética de Mulder” (Arkinstall, 2023: 158).

<sup>15</sup> El estudio de Évelyne Ricci de la revista *Crónica* muestra cómo las imágenes publicitarias de los años 1930, si bien reflejan una imagen de la mujer superficial, contribuyeron también a la proyección de nuevas representaciones (Ricci, 2019: 368).

y el abismo, además de plasmar prácticas ocultistas, son también manifestaciones de la psique y de un territorio invisible que se sitúa más allá de la conciencia. La poesía de Mulder alía de ese modo un imaginario de índole romántica y modernista con descripciones más clínicas de dolencias espirituales o mentales. No hay que olvidar que la *mediumnidad* estaba emparentada en el siglo XIX con un trastorno mental (Graus, 2019: 58).

En el poema “El dolor”, la bruja “que hiere sin causa ni razón” se convierte en alegoría de toda una serie de estados anímicos irracionales, pensamientos sombríos o dolencias que dejan en los cuerpos la marca visible de una herida en “cárdenas señales” (67-68). Dos poemas hacen directamente mención a un episodio de crisis vivido por un sujeto poético indefinido en cuanto al género. El término “crisis” tiene un claro sentido médico. Designa en una enfermedad un momento de clímax que precede a un cambio, ya sea mejoría o recrudescimiento. Se trata pues de un estado de transición. El principio del poema “Nueva crisis” plantea la existencia de fases marcadas por brotes recurrentes con la irrupción de síntomas que aparecen metafóricamente a través de la quemadura:

De nuevo esta angustia,  
de nuevo esta pena;  
(que ha hecho amarga y mustia,  
mi vida serena).

Un fuego me abrasa  
implacablemente;  
(la crisis no pasa  
ya tan prontamente) (41).

En “La canción del neurasténico” se evocan también patologías mentales. La neurastenia recoge una serie de trastornos que afectan al sistema nervioso. Se trata de una enfermedad proteiforme, asociada al cansancio, al malestar, al tedio. El principio del poema evoca estos síntomas:

¡Estoy tan cansado! ¡Me pesa la vida!  
Ya mi alma hastiada de todo  
no sabe gozar.  
Fatigada, manchada de lodo,  
solo anhela morir y olvidar (157).

La angustia y el dolor se encarnan en el poema “La araña” en una alimaña cuyo cuerpo se despliega a la manera de una red que va poco a poco envolviendo la mente del yo:

Yo tengo una araña.  
Camina despacio  
por este palacio  
de mi pensamiento.  
Tengo una alimaña,

una enorme araña  
que es mi sufrimiento (71).

Otros poemas como “El abismo” exploran el movimiento de descenso y de caída que bien pudiera corresponder con un estado mental próximo a la melancolía en versos como “¿Qué terrible sirena canta en el turbio fondo / del abismo del mal?”, o “¡Ay de quien en la sima se cae!”, o “El lunatismo / del abismo / oprime y estruja” (73). Al motivo del abismo, muy presente en numerosos textos, corresponde también la cavidad interior que se extiende en algunos poemas, los cuales recurren a metáforas espaciales para representar el limbo en el que se halla el sujeto poético aquejado. Así, en el poema “¡Silencio!”, el yo poético evoca “la inmensidad / de este espacio oscuro de mi vida extraña, / de este éter sombrío de mi soledad” (91), mientras que en “Tedio” se despliegan los espacios del “palacio mental” (111).

Se aprecia en estos textos que tratan de angustia o de ansiedad el ritmo repetitivo que suele caracterizar, según Julia Kristeva (1987: 45), la palabra del sujeto melancólico en versos como “¡y es tan negra, negra, negra!”, del poema “Contraste” (60). La imposibilidad de encadenar el pensamiento puede llevar a una ruptura de las construcciones. En el poema “Inquietud”, los tetrasílabos iniciales martillan creando un ritmo a la vez monótono y entrecortado que expresa el desasosiego del sujeto poético cuya respiración sin cesar se quiebra tras las pausas versales:

Esperar  
y sentir  
y sufrir  
y soñar...

Intentar  
Encontrar  
la razón  
de vivir  
y de amar.... (29).

El poemario de Mulder evoca así por momentos los tormentos de un cuerpo enfermo, con un sujeto poético tanto femenino (caso de “La angustia”) como masculino (caso de “La araña” o de “La canción del neurasténico”) o indiferenciado (caso de “Crisis” y de “Nueva crisis”), dando cabida a patologías mentales que eran a principios de siglo campo de experimentación tanto para la ciencia como para los adeptos de prácticas esotéricas.

El personaje de la médica que da título a uno de los poemas finales, “La canción de la médica”, escenifica nuevas representaciones femeninas todavía minoritarias, y merece que nos detengamos en ella<sup>16</sup>. En una época en la que aumentan las reivindicaciones para

---

<sup>16</sup> Cabe mencionar que la alternancia de género en el término *médico* entra en el *Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia* en el *Suplemento* de 1970, habiendo entonces un 20 % de estudiantes mujeres (Pedrero González, 2021: 68).

acabar con las desigualdades de género en el acceso a la Universidad y a profesiones cualificadas, el yo se presenta como una médica con doctorado, poseedora de un saber científico y de una práctica fruto del esfuerzo:

Horas de estudio y de fatiga,  
de meditar y escudriñar  
día tras día;  
de ver la sangre florecer  
y los tejidos ceder...  
¡Musa de la Anatomía,  
oh, el agri dulce placer  
de desgarrar! (161-162).

Especializada en anatomía, domina la cirugía. Gracias al bisturí se dedica a operar para salvar vidas. El término “desgarrar” interviene en dos ocasiones para representar la ruptura de los tejidos, la descomposición y reconstrucción de los cuerpos, operaciones que lleva a cabo, no sin cierta tristeza por la frialdad y asepsia de los actos quirúrgicos. Los versos parecen también romperse en este poema particularmente polimétrico que combina libremente eneasílabos y octosílabos, con versos quebrados o más cortos. No solo la médica aparece como modalidad moderna de la bruja<sup>17</sup>, sino que es la única bruja del poemario cuya voz coincide con la del sujeto lírico. Al final del poema la médica se detiene en su última operación haciendo especial mención al movimiento de la mano, impulsora de nuevas formas:

Ahora mi mano al desgarrar  
un joven cuerpo de mujer  
maravilloso y sensual,  
con suficiencia doctoral  
mi boca quiere sonreír...  
¡y mi garganta sollozar! (162).

El desgarro de los cuerpos en un acto que convoca vida y muerte es sin duda el preámbulo a la desarticulación y creación de nuevos cuerpos<sup>18</sup> para la mujer, alejados de los cánones y de las representaciones habituales.

---

<sup>17</sup> En el poema “Víctimas de la ciencia”, los médicos son calificados de “brujos modernos” (109) y se hace referencia al “mago Voronoff”. Autor del volumen *Les sources renouvelées de la vie*, Serge Voronoff fue un cirujano francés de origen ruso que hacía innovaciones para trasplantes y operaciones, en particular con los soldados heridos de la Primera Guerra Mundial recurriendo también a órganos de animales (en particular testículos de mono), véase Cherici (2014: 57-69).

<sup>18</sup> El desgarro de los cuerpos en clave metapoética como modo de renovación de la lírica en los años 1920 ha sido estudiada por Carole Fillière a propósito de la obra de Federico García Lorca (Fillière, 2021).



#### 4. CONCLUSIONES

No cabe duda de que la poesía de los años 1920 y 1930 escrita por mujeres es campo en el que se cuestionan identidades femeninas y se conquistan nuevos cuerpos. Probablemente sería abusivo calificar el poemario de Mulder de espiritista, a pesar de la presencia de ciertas incrustaciones como la médium o de la simple atmósfera que reina. El espiritismo y las referencias ocultistas introducen en el poemario una poética de la ambivalencia y de la dualidad que favorece la aparición de seres híbridos y de presencias que oscilan entre varios mundos. Plasman identidades femeninas en transición, con un sujeto poético andrógino que oscila entre marcas femeninas y marcas masculinas, lo que debió de contribuir a difuminar la identidad de la autora en el momento de la publicación<sup>19</sup>. Los espacios intermedios le permiten a Mulder configurar nuevos cuerpos híbridos, cuerpos inestables que se deslizan entre distintos mundos e interrogan las identidades de género en un momento de transición en que aumentan las reivindicaciones y se cuestionan las representaciones de la mujer.

Si bien Mulder exhibe modelos femeninos transgresivos, jugando con la imagen típica de la mujer fatal, haciendo de la vampiresa, de la bruja, de la diabla pero también de la médium y de criaturas indefinidas el punto de partida de nuevos modelos de feminidad fuertes detentores de “un poder suplementario” (Chollet, 2019: 11), al inscribirse en esta tradición simbolista tan cultivada por autores y pintores masculinos, muestra también la dificultad de salir de representaciones patológicas de la mujer, la cual queda siempre reducida a un poder que le viene de su cuerpo. La figura femenina más transgresiva es sin duda la médica. Detentora de saberes científicos, es el único personaje femenino que no solo no se reduce a su cuerpo, sino que se alza como figura salvadora y, lo más importante, creadora de nuevos cuerpos, tanto para la mujer como para la poesía. Porque si la noción de espacios intermedios se presta particularmente bien para abordar el poemario de Mulder, es también porque desdibuja las fronteras genéricas, aproximándose a la novela gótica, introduciendo una multitud de personajes, jugando con las voces poéticas y la focalización<sup>20</sup>, alargando el verso hasta tocar la frontera de la prosa, en busca también de nuevas formas poéticas. La voluntad de ruptura con los moldes y de rechazo de las normas queda claramente enunciada en unos versos del penúltimo poema, “Canto a lo absurdo”, particularmente metapoético:

---

<sup>19</sup> Como indica De Prada: “La publicación de *Embrujo* sembró el estupor en las redacciones de los periódicos, donde gacetilleros y críticos de tronío se empeñaban en atribuirle a su autora una identidad masculina y muy curtida en el oficio de la pluma” (de Prada, 2018: xv). Como ha estudiado Castro, Mulder, como otras autoras de la época como Martínez Sagi o Sánchez Saornil, juegan con el género para enmascarar al sujeto poético y al tú (Castro, 2014: 37-38).

<sup>20</sup> Es el caso por ejemplo del poema “La araña” en el que alterna la visión del yo poseído por la araña (“Yo tengo una araña”) con una visión exterior que surge al final del poema: “¡El pobre poeta! / —oigo que me dicen— / Ha ido poco a poco, / con esa manía, volviéndose loco” (72).

Canto lo anormal, lo zurdo,  
lo extraño y lo desquiciado.  
El fin de mi canto urdo  
¡y es tan poco lo cantado!

Quiero cantando a lo absurdo  
dejar mi pluma correr.  
¡Canto a lo falso, a lo burdo,  
sin una razón de ser! (165).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANÓNIMO (1949). “Pero las vampiresas de antaño, ¿dónde están?”. *Primer Plano. Revista Española de Cinematografía*, 16 de octubre, 470.
- ARKINSTALL, C. (2023). “Cuerpos poéticos y creatividad modernista en los mundos naturales de Elisabeth Mulder”. En *El corazón en llamas. Cuerpo y sensualidad en la poesía española escrita por mujeres (1900-1968)*, H. Establier Pérez (ed.), 151-181. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- AUDINET, G. (2012). “L’art de la table”. En *Entrée des médiums. Spiritisme et art de Hugo à Breton*, G. Audinet (ed.), 11-25. Paris: Paris Musées.
- BACOPOULOS-VIAU, A. (2012). “Automatisme, ou les ténèbres de la psyché”. En *Entrée des médiums. Spiritisme et art de Hugo à Breton*, G. Audinet (ed.), 120-126. Paris: Paris Musées.
- BARTHELMEBS-RAGUIN, H. (2019). “Discursivité des sorcières au vingtième siècle, ou l’émancipation féminine par les figures des marges”. *French Studies: A Quarterly Review* 73.2, 234-252.
- BARTHES, R. (1959). “Préface”. En *La Sorcière*, J. Michelet, i-xxi. Paris: Le Club Français du Livre.
- BAUDELAIRE, C. (1924). *Carlos Baudelaire*. Barcelona: Editorial Cervantes [col. “Las mejores poesías líricas de los mejores poetas”, n.º 56].
- BERGES, C. (1975). “Introducción”. En *Historia de Java*, E. Mulder, 9-16. Madrid: CVS Ediciones.
- BORNAY, E. (2004). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- CASTRO, E. (2014). *Poesía lesbiana y queer. Cuerpos y sujetos inadecuados*. Barcelona: Icaria.
- CEREZO PAREDES, A. (2016). “Cada espíritu es un libro”: *Espiritismo, ciencia y sociedad en el Fin de Siglo*. Madrid: Editorial Pliegos.
- CHERICI, C. (2014). “Serge Voronoff (1866-1951): Savant maudit ou génie de son époque?”. *Bulletin d’Histoire et d’Épistémologie des Sciences de la Vie* 21.1, 57-69. Disponible en línea: <https://www.cairn.info/revue-bulletin-d-histoire-et-d-epistemologie-des-sciences-de-la-vie-2014-1-page-57.htm> [25/08/2023].

- CHEVALIER, J. ET GHEERBRANT, A. (1982). *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Laffont / Editions Jupiter.
- CHOLLET, M. (2019). *Brujas. ¿Estigma o la fuerza invencible de las mujeres?* Barcelona: Penguin Random House.
- COUTEL, E. (2016). “‘Usted no puede hacer de vamp’. Identidad nacional y roles femeninos en las entrevistas cinematográficas españolas (1926-1945)”. *Iberic@l: Revue d’Études Ibériques et Ibéro-Américaines* 10, 171-185. Disponible en línea: <https://iberical.sorbonne-universite.fr/wp-content/uploads/2017/02/Pages-from-Iberic@l-no10-automne-2016-Final-11.pdf> [28/08/2023].
- \_\_\_\_\_. (2017). “La estrella como elemento perturbador: Greta Garbo y su recepción en la España de los años veinte y treinta”. *Secuencias: Revista de Historia del Cine* 46, 33-57. Disponible en línea: <https://doi.org/10.15366/secuencias2017.46.002> [28/08/2023].
- D’ANDREA, P. (2014). *Le Spiritisme dans la littérature de 1865 à 1913. Perspectives européennes sur un imaginaire fin-de-siècle*. Paris: Honoré Champion.
- DE PRADA, J. M. (2018). “Introducción”. En *Sinfonía en rojo. Prosa y poesía selecta*, E. Mulder, xi-lui. Madrid: Fundación Banco Santander.
- DIJKSTRA, B. (1994). *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid: Editorial Debate.
- DOTTIN-ORSINI, M. (1992). “Fin de siècle: Portrait de femme fatale en vampire”. *Littérature* 26, 41-57.
- EETESSAM PÁRRAGA, G. (2014). “La seducción del mal: la mujer vampiro en la literatura romántica”. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 32, 83-93. Disponible en línea: [https://doi.org/10.5209/rev\\_DICE.2014.v32.47140](https://doi.org/10.5209/rev_DICE.2014.v32.47140) [09/01/2024].
- FILLIÈRE, C. (2021). “Una grieta en la mejilla, ou la blessure de la prose”. *Seminario de estudios: Lecturas de Poeta en Nueva York de Federico García Lorca*, E. Alonso Valero y Z. Carandell (coords.). Université Paris Nanterre. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=n8qIZ1v5KI8> [28/08/2023].
- FRIEDRICH, H. (1999). *Structure de la poésie moderne*. Paris: Librairie Générale Française.
- GAGNON, A. (2017). “Des bûchers au cinéma. La sorcellerie dans tous ses états”. *MuseMedusa* 5, s. p. Disponible en línea: [https://archives.musemedusa.com/dossier\\_5/gagnon/](https://archives.musemedusa.com/dossier_5/gagnon/) [09/04/2023].
- GRAUS, A. (2019). *Ciencia y espiritismo en España, 1800-1930*. Granada: Comares.
- JAQUET, CH. (2001). *Le corps*. Paris: PUF.
- KARDEC, A. (1986). *El libro de los espíritus*. Barcelona: Editorial Humanitas.
- KRISTEVA, J. (1987). *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. Paris: Gallimard.
- LECOINTRE, M. (2023). “Imaginarios del cuerpo en las poetisas españolas contemporáneas (1900-1936)”. En *El corazón en llamas. Cuerpo y sensualidad en la poesía española escrita por mujeres (1900-1968)*, H. Establier Pérez (ed.), 98-122. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.

- LÉVINE, E. ET TOUBOUL, P., eds. (2015). *Le corps*. Paris: Flammarion.
- LUENGO LOPEZ, J. (2008). *Gozos y ocios de la mujer moderna. Transgresiones estéticas en la vida urbana del primer tercio del siglo XX*. Málaga: Universidad de Málaga.
- MUCHEMBLED, R. (1994). "Magie et sorcellerie d'hier à aujourd'hui". En *Magie et sorcellerie en Europe du Moyen Age à nos jours*, R. Muchembled (ed.), 7-14. Paris: Armand Colin.
- MULDER, E. (1927). *Embrujamiento*. Madrid: Editorial Cervantes.
- \_\_\_\_ (1929). *Sinfonía en rojo*. Madrid: Editorial Cervantes.
- OPISSO DE LLORENS, R. (1927). "Embrujamiento". *El Diluvio*, 12 de febrero.
- PEDRERO GONZÁLEZ, A. (2021). "Mujeres en el mundo de la ciencia y el pensamiento. Su presencia en el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia". *Cuadernos de Pensamiento* 34, 43-80.
- PRAZ, M. (1977). *La Chair, la Mort et le Diable, le Romantisme noir*. Paris: Denoël.
- RICCI, É. (2019). "Publicité et féminisme: un (faux) antagonisme? La revue *Crónica*, les crèmes de beauté et les cosmétiques féminins (1930-1936)". En *Au-delà de la dualité: Repenser les antagonismes de l'Espagne contemporaine (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*, R. Cabal Tejada, H. Frison et M. García Plata-Gómez (coords.), 360-386, Paris: Les travaux du CREC en ligne. Disponible en línea: <https://crec-paris3.fr/publications-au-dela-de-la-dualite/> [29/08/2023].
- SERRANO, C. (2006). "El contexto internacional". En *Los felices años veinte: España, crisis y modernidad*, S. Salaün y C. Serrano (eds.), 13-33. Madrid: Marcial Pons.
- URBAIN LAMBERT, F. (2018). "Féliminité Quelques arrêts sur image". En *L'imaginaire au féminin: du liminal à l'animal*, M. L. Paoli (ed.), 155-163. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.



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

Fecha de recepción: 10/09/2023

Fecha de aceptación: 15/01/2024

# GRITOS DE CARNE, MUROS DE CARNE. LA POÉTICA DEL CUERPO EN ERNESTINA DE CHAMPOURCIN<sup>1</sup>

## CRIES OF FLESH, WALLS OF FLESH. THE POETICS OF THE BODY IN ERNESTINA DE CHAMPOURCIN

**Helena ESTABLIER PÉREZ**

Universidad de Alicante

Helena.Establier@ua.es

**Resumen:** En este trabajo estudiamos las manifestaciones de la poética femenina del encarnamiento en la obra de Ernestina de Champourcin. Partiendo de las claves contextuales e ideológicas que condicionaron en el primer tercio del siglo XX las relaciones de las mujeres con su existencia carnal y que contribuyen a explicar los fundamentos externos del despliegue del tropo corporal en la obra de la autora alavesa, realizamos un recorrido transversal por las diferentes modulaciones que la corporalidad adopta en su producción poética desde sus inicios, en los años veinte y treinta, hasta sus obras del exilio mejicano, a través de ejemplos concretos y representativos de las inquietudes líricas e íntimas que acucian a Champourcin en sus diferentes etapas vitales. Ello nos permite, asimismo, observar la evolución en sus versos de la relación entre la expresión poética de la experiencia del cuerpo y la del anhelo de trascendencia, una constante de su producción lírica durante cinco décadas.

**Palabras clave:** Ernestina de Champourcin. Poesía española. Siglo XX. Escritoras. Cuerpo.

**Abstract:** In this paper we study the manifestations of the feminine poetics of embodiment in the work of Ernestina de Champourcin. Starting from the contextual and ideological keys that conditioned women's relations with their carnal existence in the first third of the 20<sup>th</sup> century and that contribute to explaining the external foundations of the deployment of the corporal trope in the work of the author, we carry out a transversal journey through the different modulations that corporeality adopts in her poetic production from its beginnings, in the 1920s and 1930s, to her works in Mexican exile, based on specific and representative examples of the lyrical and intimate concerns that beset Champourcin in her different stages of her life. This also allows us to observe the evolution in her verses of the relationship between the poetic expression of the experience

---

<sup>1</sup> Este artículo se ha realizado en el marco del Proyecto I+D+i "Género, cuerpo e identidad en las poetas españolas de la primera mitad del siglo XX", financiado por Programa Estatal de Generación de Conocimiento, ref. PID2020-113343GB-I00.

of the body and that of the yearning for transcendence, a constant feature of her lyrical production over five decades.

**Keywords:** Ernestina de Champourcin. Spanish poetry. 20<sup>th</sup> century. Women writers. Body.

## 1. INTRODUCCIÓN: EN POS DE UNA POÉTICA CHAMPOURCINIANA DEL ENCARNAMIENTO

En las primeras décadas del siglo XX la poesía se convirtió para las mujeres en un lugar especialmente rentable, en términos literarios e identitarios, de inscripción del cuerpo y de la sexualidad, un espacio de poder textual donde no solo era posible describirlos o reproducirlos a partir de las experiencias reales, sino también crearlos en y con la acción poética (Torras, 2009: 268). Esta novedosa escritura poética del cuerpo<sup>2</sup> entrañaba una recuperación por parte de las autoras de unas parcelas de su experiencia vital que habían sido convenientemente aprovechadas por las políticas culturales institucionalizadas para refrendar su condición subalterna y también esquivadas por las propias mujeres, quienes, obviando las servidumbres de su materialidad carnal, optaron por poner el acento en otros aspectos relativos al campo psico-racional, donde desde hacía dos siglos estaban librando una sostenida batalla por la igualdad de entendimientos y de derechos.

Ernestina de Champourcin (Vitoria, 1905-Madrid, 1999) formó parte de esas redes peninsulares de mujeres modernas, afines al Lyceum Club, la Residencia de Señoritas, etc., que marcaron en España las pautas para la ruptura de estereotipos femeninos gastados y para una redefinición de la identidad de las mujeres en la que la relación de estas con sus cuerpos ocupaba un lugar fundamental. No es extraño, por tanto, que esta dimensión corporal y material, carente de una tradición previa consolidada en el campo de la lírica española de autoría femenina, se incorporara como elemento vertebral en la poesía de la autora alavesa desde los inicios de su quehacer literario.

Las propuestas de clasificación y ordenación de la obra poética de Champourcin realizadas por la crítica coinciden en señalar diversas etapas en su producción, articuladas en torno a dos ejes que balizaron cambios vitales y contextuales de gran relevancia para la autora: el exilio en Méjico, tras la Guerra Civil, y el regreso a España en 1973<sup>3</sup>. Este

---

<sup>2</sup> Véanse, por ejemplo, los trabajos sobre la presencia del cuerpo en la obra poética de diversas escritoras del primer tercio del siglo, como Rosa Chacel, Concha Méndez, Concha Espina, Lucía Sánchez Saornil, Elisabeth Mulder, Ana María Martínez Sagi, Josefina de la Torre y otras, así como el excelente ensayo panorámico sobre el particular de Melissa Lecointre, en el volumen colectivo *El corazón en llamas. Cuerpo y sensualidad en la poesía española escrita por mujeres (1900-1968)* (Establier Pérez, 2023).

<sup>3</sup> Véase, por ejemplo, la propuesta de José Ángel Ascunce, de gran consenso crítico, quien identifica, tras los primeros ejercicios líricos de la autora (*En silencio*, de 1926), tres etapas: la del *amor humano*, entre 1928 y 1940, que comprendería solamente tres libros de versos —*Ahora* (1928), *La voz en el viento* (1931)

enfoque de la obra de Champourcin con vocación periodizadora parece revelarnos en primera instancia que sus composiciones más tempranas, las de los años veinte y treinta, se hallan mayoritariamente acezadas por el anhelo y la experiencia del amor humano pasional en su amplio abanico de matices emocionales y carnales, mientras que en la poesía del exilio se impone la búsqueda imperiosa y angustiada de la trascendencia a través de Dios, el deseo de remontarse hacia el ser espiritual, una mirada definitiva hacia lo divino que en los años cincuenta, en concreto a partir de *Presencia a oscuras* (1952), descuella como línea maestra de su experiencia vital y lírica.

Diversos estudios nos han mostrado ya, no obstante, algunos de los matices que ofrece en la obra de Champourcin esta tensión poética entre los caminos del amor humano, impregnado de materialidad carnal y dirigido al *otro*, y la vocación de espiritualidad encauzada en el diálogo íntimo con Dios. Hace décadas que Espejo-Saavedra (1982), en su análisis de los sonetos incluidos en *La voz en el viento* (1931), explicaba lo erótico y lo místico en la obra de Champourcin como manifestaciones de un ansia indiferenciada de trascendencia personal. Años después, en su iluminador estudio sobre la producción lírica de la autora en el marco de la generación del 27, Cano Ballesta (2006) nos desgranó cómo la veta religiosa que se va a hacer fuerte en la poesía de la autora en el exilio, insuflada de tintes místicos y anhelos de trascendencia, se hace presente ya en sus obras de los años veinte y treinta, como bien revela la última sección del poemario de 1936, *Cántico inútil*, titulada “Dios y tú”, en la que prevalecen el tono y las resonancias religiosas, aunque el auténtico motor que los alimenta sea, al fin y al cabo, el anhelo de amor humano en su indisoluble amalgama de emociones y de pasiones, de carne y delirio, de cuerpo y sentimiento.

Este transitar angustiado de lo humano a lo divino es, de hecho, un rasgo constitutivo de toda la producción lírica de la autora, que encuentra una de sus principales formulaciones en la reiterada y problemática inscripción versal del cuerpo y sus aledaños: la existencia carnal y material, el sexo, etc. Precisamente la concepción champourciniana del ser como una indisoluble unidad de alma y cuerpo es la que hace de este último un eje temático y un recurso estructurador fundamental en su obra, un motivo recurrente que, siempre en relación dialéctica con el afán de espiritualidad y el sentimiento religioso, se adapta en sus formulaciones concretas a la evolución de la poética de la autora y a las diferentes vías que siguió su producción desde 1926.

Convenimos con Milagros Pardo Arizmendi en que toda la obra de Ernestina de Champourcin está destinada “a trascender los límites, a romper las barreras entre inmanencia y trascendencia” (Pardo Arizmendi, 2004: 18), y, al hilo de ello, estudiamos aquí cómo en este penoso camino de ascenso y superación, corporalidad y trascendencia constituyen dos elementos indisociables en la obra de la poeta alavesa, que la recorren

---

y *Cántico inútil* (1936)— y algunos de los poemas sueltos publicados tras el estallido de la guerra; la del *amor divino* (1940-1972), que engloba toda su producción en el exilio mejicano; y finalmente, después de la vuelta a España, la del *amor en la evocación y en el deseo*, es decir, la poesía de la nostalgia y del vacío (Ascunce, 1991: xxv). Esta propuesta clasificatoria parte, a su vez, de la de Landeira (1986: 88-91).

transversalmente en una tensión lírica y emocional sostenida, retroalimentándose y también justificándose de forma recíproca. Por esta razón, también en los poemarios compuestos a partir de los años cincuenta, aquellos en los que el verso parece brotar con el único fin de impulsar al sujeto poético en su camino hacia la espiritualidad y trascendencia, la existencia encarnada irrumpe de forma insoslayable, marcando las pautas para traducir líricamente la tensión —irresoluble, por cierto— entre la temporalidad y la eternidad del ser que angustia a la autora en aquellos años.

Partimos pues en este trabajo de la consideración de que la obra de Ernestina de Champourcin ofrece una poética femenina del encarnamiento que va mucho más allá de una etapa concreta de su producción lírica o de un afán ocasional de adecuarse a un momento histórico, como aquel en el que la autora comienza a escribir, caracterizado por la eclosión de los cuerpos y la liberación parcial y temporal de las coerciones que aherrojaban a las mujeres occidentales. Para mostrarlo, ofrecemos en primer lugar algunas claves contextuales e ideológicas que condicionaron en el primer tercio del siglo XX las relaciones de las mujeres con su existencia carnal y que nos ayudarán a entender los fundamentos externos del despliegue del tropo corporal en la obra de la autora alavesa, y a continuación realizamos un recorrido transversal por las diferentes modulaciones que la corporalidad adopta en la producción poética de esta desde sus inicios, los poemarios de los años veinte y treinta, hasta sus obras del “primer exilio” mejicano. Este análisis, formulado a partir de ejemplos concretos y representativos de las inquietudes líricas e íntimas que acucian a la autora en sus diferentes etapas vitales, nos permitirá, asimismo, observar la evolución en sus versos de la relación entre la expresión poética de la experiencia del cuerpo y la del afán de trascendencia, de forma que si en sus obras primeras el encarnamiento se percibe como una vía gozosa y productiva de conexión con el mundo externo, de relación con el otro y de conocimiento de sí, en los poemarios del exilio se transformará en un lastre para la experiencia de la vida interior plena y la realización espiritual del ser.

## 2. DE CUERPOS FEMENINOS EN EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX

“Ahora que nos damos y se dan cuenta de que tenemos alma  
—no la de antes— y cuerpo” (Poch y Gascón, 1932: 23)

Durante centurias, la imaginación masculina puso el foco en el cuerpo de las mujeres, que ocupó un lugar central de la cultura occidental (Suleiman, 1986: 1) y ejerció en la memoria individual y colectiva una suerte de fascinación impregnada a partes iguales de temor y aversión: cuerpo hermoso y placentero, prolífico y reproductor, fundamental para la satisfacción de los deseos y la continuidad de la especie; pero también cuerpo carnal y seductor, misterioso, impuro, abyecto, fuente de mal y extravío, cuerpo peligroso, subyugante, enajenante; en definitiva, un cuerpo *otro*, diferente en sus dimensiones fisiológica y fisionómica, y quizá, también, en buena medida responsable de los entresijos



de uno de los grandes enigmas que ha venido inquietando secularmente a los diferentes campos del saber, desde las ciencias naturales y experimentales a las disciplinas sociales y humanísticas: la feminidad.

La tradición neoplatónica cristiana sobre el cuerpo, que lo degradaba y postergaba frente al alma —esa otra parte, interior y superior, del todo unitario humano—, y su posterior desarrollo a través del dualismo cartesiano, marcaron las vías fundamentales de comprensión de la corporalidad por parte del pensamiento occidental. La primacía de la *res cogitans* sobre la *res extensa* condujo a la relegación e infravaloración del cuerpo, entendido este como una amenaza permanente para el plano ideal y la coherencia del conocimiento. Esta jerarquización de los dos componentes integradores del ente humano tuvo su correlato en la propia comprensión de ambos, cuerpo y alma, cuando se les aplicaba la variable de sexo, pues en las dos dimensiones, la espiritual y la material, las mujeres resultaban imperfectas e inferiores a los varones.

A finales del siglo XVIII el viejo modelo jerárquico de ordenación de los cuerpos masculinos y femeninos en el que los segundos se entendían como una versión simple de los primeros, fue desplazado por un modelo horizontal donde primaba la divergencia biológica, entendiéndose unos y otros como opuestos y, por tanto, no medibles entre sí. Pese a ello, los discursos institucionales continuaron sirviéndose del cuerpo de las mujeres y de los argumentos de la “anatomía y la fisiología de lo inconmensurable” (Laqueur, 1994: 24) —cuerpos diferentes en función de sus capacidades reproductivas— para afianzar los roles sociosexuales de aquellas y refrendar su subalternidad.

De esta manera, las características del cuerpo femenino siguieron constituyendo, como antaño, la clave de la inferioridad de las mujeres y el obstáculo más insalvable para su acceso a la vida pública. En un ejercicio de doble traslación metonímica de consecuencias incalculables para las mujeres, ellas desaparecían tras sus cuerpos defectuosos —ellas *eran* sus cuerpos— y estos a su vez se condensaban en una sola de sus partes constitutivas: los órganos sexuales femeninos, responsables últimos de todas las disfunciones y patologías, físicas y psíquicas, de sus portadoras, así como de su debilidad, de su incapacidad para desarrollar proyectos vitales propios y, en definitiva, de su absoluta e irreversible dependencia de su biología y funciones corporales.

El siglo XX trajo consigo, como correlato del cuestionamiento y la quiebra de los fundamentos del antiguo orden social, una nueva manera de entender el cuerpo. Dado que una de las cualidades existenciales de este es la de constituir un espacio de confluencia entre lo privado y lo público<sup>4</sup>, en todas las épocas la articulación de formas novedosas de interpretar los cuerpos ha estado en relación con la aparición de modos también nuevos de representar y de constituir realidades sociales. Como explica Serge Salaün (2001: 45-46), el cuerpo fue, desde principios de la pasada centuria, soporte de las aspiraciones de

<sup>4</sup> Como explica Fernández Guerrero, el cuerpo es lo más íntimo, lo más propio de cada sujeto, la materia que constituye y marca los contornos del individuo y que permite establecer una relación privilegiada con lo que cada uno es, pero simultáneamente también se revela como asunto de interés público, regulado por la sociedad y la ley (Fernández Guerrero, 2010: 245).

la liberación del ser humano, de la lucha por la emancipación y la liberación de los yugos clericales y morales, pero a partir de 1920 cobró auténtico protagonismo bajo los efectos complementarios del freudismo, el surrealismo y el feminismo, alcanzando importantes repercusiones artísticas, ideológicas y políticas.

Todo ello explica el que las primeras décadas del Novecientos el cuerpo de las mujeres llegara a constituirse en signo de la sociedad occidental moderna y expresión vigorosa de las transformaciones que en ella se estaban experimentando. En España, como en el resto de países de su entorno, las nuevas modas y usos socioculturales visibilizaron públicamente las formas que antes permanecían ocultas y dinamizaron los cuerpos femeninos, liberándolos de la sujeción y del estatismo (Díaz Freire, 1999: 246). Para las mujeres emancipadas de su tiempo, esta liberación de las formas corporales en los espacios públicos era un correlato de las conquistas intelectuales y económicas, lo cual se reveló como una de las claves de la reivindicación feminista<sup>5</sup>. Su acceso a la práctica pública de los deportes, el acortamiento y aligeramiento de las prendas de vestir, el desnudo en la escena de cabarets, *music halls* y teatros, la explicitud de las descripciones de las formas femeninas en las novelas eróticas y pornográficas, etc., fueron algunas de las variadas muestras de esa nueva apertura en la comprensión de los cuerpos que, si bien en algunas de sus realizaciones vehiculaba el deseo de las mujeres de liberarse de las constricciones históricas de género no solo en alma sino también en carne mortal, en otras revelaba que la materialización corporal de la feminidad y el modelo sexualizado de mujer se habían convertido, al mismo tiempo, en espectáculo y negocio patriarcal en la nueva sociedad de masas (Díaz Freire, 1999: 226-234).

Esta omnipresencia del cuerpo femenino en el ámbito social y cultural tuvo como correlato un desbordamiento discursivo sobre esta cuestión y sus aledaños en todos los campos de la vida pública en los que se administraban los saberes y los poderes. Bien conocidos son, por ejemplo, los debates de la élite política e intelectual española sobre el papel de las mujeres en la sociedad y la sexualidad, en el marco del movimiento eugenista floreciente en la década de 1920. Testimonio de ello constituyen los *Tres ensayos sobre la vida sexual* (1926) de Gregorio Marañón, con multitud de ediciones y notable eco incluso entre algunas de las mujeres avanzadas —Carmen de Burgos, Margarita Nelken, o Hildegart Rodríguez Carballeira, entre otras—, quienes asumieron la visión sexualizada del mundo que emanaba de las teorías del doctor en pro de una *diferencia* que acabara con su sempiterna condición de inferioridad, así como la idea de que la identidad femenina quedaba definida por las funciones sexuales primarias, es decir, por la capacidad de engendrar y la maternidad (Castejón, 2013: 2). Los cuerpos femeninos y sus *patologías* —estadios intersexuales o viriloides, alteraciones fisiológicas y psicológicas en el climaterio, deseo sexual exacerbado, frigidez, etc.— ocuparon un lugar central en

---

<sup>5</sup> Véase, por ejemplo, el artículo de Margarita Nelken “Divagaciones emancipadoras y primaverales” de 1923, donde plantea el cuerpo dinámico, rítmico y elástico de las mujeres jóvenes de su tiempo como uno de los mayores síntomas de la modernidad (1923: 129).

la producción discursiva del doctor, empeñado en una normativización de los comportamientos sexuales y de género que frenara los avances femeninos.

Recordemos que, paralelamente, en el espacio ideológico español de la tercera década del siglo XX, al calor del proyecto primorriverista de reforma de la moral y las costumbres nacionales para restaurar un orden social amenazado por los envites de la modernidad, se producía un intenso debate entre liberales, por un lado, y conservadores y católicos, por otro, en el que los cuerpos femeninos, con su evidente transformación —cuerpos *libres*, *emancipados*, controlados por sus dueñas y accesibles para todos—, monopolizaron el foco de la polémica (Díaz Freire, 1999: 225). Para los defensores del antiguo orden de las cosas, devolver su imagen y sus funciones tradicionales al cuerpo de las mujeres, es decir, reordenar las políticas de género soliviantadas por los nuevos tiempos, era una vía imprescindible para garantizar la estabilidad social.

Al mismo tiempo, en otro plano bien distinto, la recién nacida antropología filosófica contemporánea, al plantear la necesidad de una ciencia que estudiara la estructura esencial del ser humano, acababa de situar el problema psicofísico de la corporalidad y la espiritualidad en primer plano. Tras varios siglos de flagrante anticorporalismo filosófico, por vez primera la llamada *fenomenología corporal*, desarrollada por Edmund Husserl<sup>6</sup> y sus seguidores, permitía superar el dualismo de la metafísica tradicional —cuerpo / alma— al ubicar la conciencia y la subjetividad en el cuerpo mismo, *cuerpo vivido* (*Leib*) o sentido como propio, cuerpo en situación, imbricado siempre con lo social, lo cultural y lo histórico, frente al cuerpo-objeto, físico o material (*Körper*) (Husserl, 1996: 157).

Estas nuevas aproximaciones filosóficas a la espinosa cuestión de la corporalidad, aun con muchas limitaciones, pues omitían todavía la distinción entre lo masculino y lo femenino, resultaron especialmente interesantes para abrir nuevas vías en la relación de las mujeres con sus cuerpos y subvertir la conciencia que tenían de estos, emanada de la propia condición femenina de subalternidad imperante secularmente en la sociedad patriarcal. La fenomenología del *cuerpo vivido* partía del planteamiento de dos formas de experiencia corporal, como sujeto y como objeto, o, en otras palabras, como trascendencia y como inmanencia. La crítica feminista actual nos ha explicado ya que las mujeres aprendieron históricamente a entender sus cuerpos como objetos, como inmanencias, porque desde la mirada hegemónica —la masculina—, el cuerpo femenino, además de ser una de las medidas fundamentales para delimitar la *otredad*, había estado siempre objetualizado y, en ese sentido, se entendía como pasivo e inerte, susceptible de ser mirado, poseído, manipulado, invadido, construido y destruido; una carne y una forma, en definitiva, entendidas como potenciales objetos de las intenciones y de la manipulación

---

<sup>6</sup> Edmund Husserl fue el fundador de la fenomenología trascendental y, a partir de ella, del movimiento fenomenológico, una de las corrientes filosóficas más influyentes del siglo XX. Su libro *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, publicado en alemán en 1913, fue fundamental para la difusión de sus teorías, seguidas por Max Scheler, Edith Stein, Eugen Fink y Martin Heidegger, entre otros, y, a partir de 1940, por la fenomenología francesa (Emmanuel Lévinas, Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty, Michel Henry, Jean-Luc Marion, Simone de Beauvoir, etc.).

de otros, en lugar de como una manifestación viviente de acción, de intención y, por ende, de trascendencia (Young, 2005, 39-45).

Desde esta perspectiva, a principios del siglo XX la experiencia del cuerpo vivido de las mujeres no les permitía aún constituirse en trascendencias inequívocas en movimiento para dominar un mundo de su propiedad, un mundo constituido por sus propias intenciones y proyecciones; no habían tenido, hasta entonces, la oportunidad de usar sus plenas capacidades corporales en un compromiso libre y abierto con el mundo; en lugar de ello, habían entendido y vivido sus cuerpos como un peso que las inhibía, las confinaba, las posicionaba y las objetualizaba, y en la medida en que esto era así, las nuevas ideas sobre el cuerpo que aportaban los estudios fenomenológicos contribuían a sustentar filosóficamente una revolución corporal femenina que se estaba materializando *de facto* en el plano sociocultural.

En España, los ecos de la fenomenología corporal llegaron a través de Ortega y Gasset, quien, al exponer por vez primera la necesidad de tener en cuenta el sentimiento del propio cuerpo para alcanzar el conocimiento de la realidad humana (Laín, 1989: 116), alcanzó una influencia de primer orden en el pensamiento de su tiempo. Ortega hizo del cuerpo una cuestión nuclear en muchos de sus ensayos, en especial en la década de los años veinte<sup>7</sup>, cuando se produce su giro hacia el raciovitalismo.

En la visión orteguiana del asunto intervienen los elementos básicos de la contradicción secular en la que ha estado sumida la cultura cristiana occidental desde sus inicios, es decir, la convicción de que, en su dimensión carnal, el cuerpo representa un peligro, pero a la vez es condición imprescindible del vivir humano, es la estructura perceptiva y expresiva que posibilita la experiencia de las vivencias situadas del sujeto —el sujeto en su circunstancia— y un medio transparente que desnuda el alma que lo habita. Para superar esta dicotomía propia de la metafísica clásica, Ortega apuesta por anular el dualismo cuerpo-alma, recuperar la corporalidad y postular ambos en la indisoluble unidad de *la carne* (Ortega y Gasset, 2001: 144).

Las aportaciones específicas de Ortega sobre el cuerpo de las mujeres tuvieron notable influencia en su tiempo<sup>8</sup>. En el ensayo “La percepción del prójimo” (1924) dedica a este asunto el apartado “Cómo nos vemos a nosotros. La mujer y su cuerpo”, en el que explica que la hiperestesia de las sensaciones orgánicas experimentada por las mujeres produce en ellas una relación mucho más estrecha con su cuerpo que la que viven los hombres, al interponerse este constantemente entre su yo y el mundo exterior. Según el filósofo madrileño, en las mujeres las sensaciones intracorporales son mucho más vivas, y por ello toda su vida psíquica está fundida con la corporal; es decir, que su alma es profundamente

<sup>7</sup> Algunos de los ensayos fundamentales en los que el filósofo aborda la cuestión de la corporalidad son “La percepción del prójimo” (1924), “Vitalidad, alma, espíritu” (1925a) y “Sobre la expresión fenómeno cósmico” (1925b y 1925c).

<sup>8</sup> Conocía muy bien Ernestina de Champourcin los principios orteguianos. Como le relata a Carmen Conde en varias de sus cartas fechadas en abril de 1929, estaba matriculada en el curso “Qué es filosofía” que impartió el filósofo madrileño cuando abandonó su cátedra en la Universidad Central de Madrid, el cual le causó una magnífica impresión (Champourcin y Conde, 2007: 281-283).

corporal y, al tiempo, su cuerpo está transido de alma, siendo ambos solidarios entre sí y no enemigos irreconciliables, como en el caso masculino (Ortega y Gasset, 1924).

Estas ideas orteguianas no dejaron de tener consecuencias ambivalentes en la relación que mantenían las mujeres con sus cuerpos. Por un lado, postular la absoluta indisolubilidad del plano físico y el psíquico en ellas suponía, obviamente, privarlas de la posibilidad de desarrollo autónomo de la sensualidad y del placer sexual, mientras que las mantenía en la condena de lo corporal que llevaban arrastrando durante siglos; por otro, no obstante, la reivindicación del cuerpo realizada por Ortega, aunque fuera como expresivo del alma, permitía superar la vieja concepción religiosa que responsabilizaba a la materia carnal de todos los males de la humanidad, idea especialmente inquietante para las mujeres en tanto en cuanto ellas estaban, desde el inicio de los tiempos, adscritas al dominio de lo corpóreo, lo fisiológico y lo natural. Proclamar la resurrección de la carne (Ortega y Gasset, 1925a) y recuperar, como hacía el filósofo, el sentimiento del cuerpo propio para ambos sexos, era una vía para reconciliarse con una parte de la propia existencia femenina que parecía proscrita, o, al menos, para reclamarla, con toda la prudencia que exigía la realidad social española del momento, como una vía gozosa de encuentro con el mundo.

En definitiva, si bien la producción discursiva sobre el cuerpo femenino en el primer tercio del siglo estuvo fundamentalmente bajo el control masculino, la profusión y la novedad de las perspectivas a la hora de abordar esta parte de la experiencia de las mujeres sirvió de estímulo para que algunas de ellas se atrevieran a explorar en positivo, vital y textualmente, las posibilidades de una existencia encarnada. Vivir y decir el cuerpo se abría, por primera vez en la historia, como posibilidad efectiva para las mujeres.

### 3. LOS CAMINOS DEL CUERPO EN LA POESÍA DE ERNESTINA DE CHAMPOURCIN

Precisamente, los tres poemarios anteriores al estallido de la Guerra Civil en los que la voz poética de Ernestina de Champourcin alcanza todo su vigor<sup>9</sup>, *Ahora* (1928), *La voz en el viento* (1931) y *Cántico inútil* (1936), coinciden temporalmente con la citada eclosión de los discursos sobre el cuerpo y con las primeras muestras de reapropiación de este por parte de las poetisas españolas. Estos libros tempranos, cuya originalidad imaginativa y visionaria en el seno de la creación poética de finales del 27 ya destacó Debicki (1988: 49), muestran una evolución en la poética de la autora desde el experimentalismo lúdico de *Ahora* hasta la rehumanización y la plena expresión del

<sup>9</sup> El primer libro que publica es *En silencio* (1926), el cual, al ser un poemario aún primerizo, no contemplamos para nuestro análisis. José Ángel Ascunce, que estudia sus versos, señala la presencia en él de los ecos del simbolismo, el intimismo y el romanticismo, enhebrados por un yo emocional que desvela sus sentimientos y sus estados anímicos en unas composiciones repletas de nostalgia, dolor, angustia, temporalidad y muerte (Ascunce, 2006: 99). Se aprecia en este poemario que la autora está tanteando sus posibilidades creativas, sin haber hallado en toda su extensión y variedad los resortes que definirán a partir de *Ahora* (1928), pero especialmente en las obras de los años treinta, su propia voz poética.

sentimiento características de *Cántico inútil* (Cano Ballesta, 2006: 34). En ellos observamos que, a medida que el sujeto lírico va trascendiendo el espacio de intimidad emocional instaurado en el primer poemario, *En silencio* (1926), y se va abriendo hacia el exterior, hacia la realidad material, también se intensifica la presencia corporal en los versos, como fórmula de conexión con el mundo.

Los poemas de *Ahora* se insertan plenamente en el afán de experimentación con las corrientes poéticas de su tiempo propio del 27; en ellos se dan los primeros atisbos de poesía pura, que encontrará su mejor expresión en *La voz en el viento*, y, especialmente, de coqueteo con algunos de los ismos de aquellos años, con la introducción de elementos surrealistas, ultraístas, futuristas y, sobre todo, de la greguería ramoniana (Ascunce, 2006). En este poemario la presencia del cuerpo aún es incipiente, y su tratamiento, por efecto del objetivismo vanguardista, muestra cierto distanciamiento, preferentemente como un motivo poético que vehicula la exploración de recursos líricos, como un pretexto, en muchas ocasiones, para poner en juego unos procesos metafóricos de gran audacia y notable expresividad, o para encauzar temáticamente el verso formalmente depurado. Si bien las composiciones de *Ahora* se hacen eco de una fuerte conexión sensorial entre el sujeto lírico y el cosmos (Bellver, 2001: 180-191), de impulso vitalista y prefiguradora del anclaje en lo corporal que inundará la producción poética de la autora en la década siguiente, en la mayor parte de los versos la actitud hacia el mundo exterior del sujeto poético es aún más volitiva y contemplativa que activa. El yo ensimismado trata de trascender su espacio interior y lanzarse al mundo, identificándose con el poder y las fuerzas naturales en su búsqueda de plenitud y de autoafirmación; su cuerpo, no obstante, atrapado aún en la inmanencia, es vehículo de la experiencia sensorial del mundo —“carne del alma”, sensibilidad pura sin objeto predefinido, como le explica por carta a Carmen Conde (Champourcin y Conde, 2007: 299)— pero no ha adquirido la capacidad de actuar transformativamente sobre él.

Así lo observamos en “Pasión”, cuyo motivo, la contemplación del paisaje por parte del yo lírico, tiene como fin el deseo de acceso al tú poético. La actividad de mirar se encauza mediante imágenes corporales provocadoras, de tintes surrealistas, cargadas de sensualidad y de acometividad —“Al resbalar jugoso el fruto del ocaso, / mordí con mi pupila su fragante corteza / y el ocaso sangró / el zumo acre y pastoso de la tarde con sol” (Champourcin, 1928: 3)—, pero, finalmente, el deseo imperioso de conexión con el otro no logra concretarse en el poema, como muestran los últimos versos: “Mis ojos triturando la cinta del espacio / aguzarán el filo de su ambicioso alcance / y lograrán tal vez sorber ese amor yerto, / que resquicia su miel en tu pecho cobarde” (1928: 4).

Del mismo modo, en las composiciones que integran la sección “Preludios marinos” del mismo poemario observamos una correlación entre el cuerpo y el paisaje, al que se apela de nuevo como estímulo de la propia sensibilidad. En el poema 5, “La antorcha del poniente salpica con su sangre”, por ejemplo, el cuerpo y los elementos naturales parecen estar en el mismo plano expresivo respecto al yo lírico: ambos son objetos poéticos en idéntico grado y se articulan en perfecta sintonía para crear unos versos de poderosa

sensualidad —“La antorcha del poniente salpica con su sangre / la castidad morena de mi brazo desnudo” (1928: 46)— que, sin embargo, no llegan a desafiar el imaginario femenino de la tradición poética, donde el cuerpo de mujer es siempre un objeto pasivo y maleable: “Tengo un velo de espumas y una sutil diadema / que enrosca el sol mimoso a mi cabello lacio.” (1928: 46). En el poema, la relación entre yo lírico femenino y su materia corporal está condicionada y mediatizada por un elemento externo: el paisaje; este, corporeizado, se funde con la carne, la cual, a la vez, potencia su goce sensorial a través de aquel: “¡Caricia de los vientos, / muérdeme con tu filo sabiamente aguzado, / solo en ti quiero hallar el abrazo supremo!” (1928: 46).

Algo similar ocurre en el poema 8 de la misma sección, “Sobre el lecho viviente de una ola esmeralda”, en el que el cuerpo, en su contacto con el agua, se convierte en el motivo que permite a la voz lírica, entre cascadas de imágenes naturales y juegos metafóricos atrevidos, de gran belleza estética, recrearse pasivamente en las sensaciones que le genera la experiencia de la inmersión marina:

Sobre el lecho viviente de una ola esmeralda  
arrebujo mi cuerpo entre líquidas nieves.  
El sol con sus plumones empolva de oro fino  
el rútilo azabache que sombrea mi frente.  
[...]  
¡Perfecta embriaguez de la inmovilidad!  
En mis palmas florecen estrellas de sal gema.  
Oprime mis dedos un grillo de corales,  
ya me salvé de ti, ¡oh novio de la tierra! (1928: 49).

La inmovilidad y la inmanencia de lo corporal que impregnan los versos de *Ahora* se subvierten, no obstante, en el siguiente poemario de Champourcin, *La voz en el viento* (1928-1931). En este sentido, la primera parte de este libro anuncia una nueva comprensión de la corporalidad femenina por parte de la autora en la que el dinamismo y el sentido lúdico marcan el camino para una también nueva visión del cuerpo como medio privilegiado hacia una doble trascendencia: la apertura hacia lo externo, la conexión con el mundo —los demás seres, las cosas—, por un lado, y el movimiento hacia lo interno, hacia una vivencia del propio cuerpo como plenitud, por otro.

La poesía de *La voz en el viento* es profundamente asertiva, propia de un yo de mujer —un “sujeto exuberante” (Wilcox, 1997: 86)— que afirma sin miedos ni tapujos su voz, sus deseos y sus posibilidades de agencia en el mundo: “Galoparé adherida / al filo de los tiempos / y colmará mi grito / vacíos insondados” (Champourcin, 1931: 12). El espíritu de estos versos, que abren el libro, es el que preside también muchos de sus poemas en los que el cuerpo en su totalidad o metonimizado en alguna de sus partes se convierte en símbolo de libertad, de autodeterminación y de poder femeninos, como los ojos en el viento de “Mirada en libertad”, sueltos en el aire —“Sujeto va el espacio / entre mis dos pupilas” (1931: 18)—, los pies en movimiento, ante el asombro del sujeto poético, de una de las composiciones más originales del poemario, “Danza en tres tiempos” —“¿Es mío

el pie desnudo con la rosa de sangre / que dibuja perfiles en el silencio azul?” (1931: 61)—, los cuerpos exultantes de “Encuentro” —“La alegría de ser florecerá en los cuerpos, / que alzarán, al abrirse, un pretil de sonrisas” (1931: 68)—, o los dedos sugestivos y dinámicos del conductor del poema “Volante”, expertos en controlar la velocidad del vehículo y estimular sexualmente al yo poético: “¡Dame tus dedos, acres / de olor a gasolina. / [...] ¡Ellos me harán correr / hasta encontrar mi vida!” (1931: 47).

*La voz en el viento* es el primer poemario de Champourcin en el que la pasión amorosa se instala como eje principal, y con ello el derrotero experimental y formalista de su creación lírica se amortigua y se abre el camino para una mayor presencia de lo humano, en consonancia con las vías preferentes de la poesía de los años treinta y con las propias experiencias personales de la autora<sup>10</sup>. En la segunda parte del libro, especialmente a partir de “La voz transfigurada”, el predominio de la temática amorosa se acompasa con un progresivo despliegue del tropo corporal<sup>11</sup> que encuentra su cénit en el siguiente poemario, *Cántico inútil* (1936). Ambos libros conforman, así, una unidad de sentido<sup>12</sup>, en tanto en cuanto desarrollan un ciclo amoroso de búsqueda, plenitud y ausencia sustentado en la experiencia del cuerpo, un repertorio de amores carnales desbordantes de erotismo y sensualidad (Villar, 2002: 5, 77), cantados con una audacia y una fuerza tan poco habituales en el marco de la poesía de su tiempo y en el de la propia tradición femenina que sugieren por parte de la autora el despliegue de un proyecto —más o menos consciente— de transgresión y renovación de normas y códigos poéticos (Cano Ballesta, 1996: 50-51; Wilcox, 1997: 100; Bellver, 2001: 180-215; Sasportes, 2021: 234).

Desde los inicios de *La voz en el viento*, el yo se reivindica abierta y poderosamente como agente del espacio lírico amoroso-corporal, como sujeto femenino activo con capacidad y derecho de ocupar ese lugar poético cuya exploración será el objeto de las composiciones subsiguientes:

El que ha de venir con fuego en las entrañas  
y agua pura de amor escondida en las venas  
necesita mis labios.  
¡Yo acercaré a su sangre la antorcha creadora!  
¡Yo os lo traeré encendido como un radiante sol!

¡Abridme paso todos!

[...]

¡Con la brisa de un vuelo yo haré que nazca el dios! (“Iniciación”, 1931: 66).

<sup>10</sup> En 1930 había conocido ya al que sería su marido, el poeta Juan José Domenchina, como le refiere por carta a Carmen Conde en febrero de ese año (Champourcin y Conde, 2007: 348).

<sup>11</sup> En el capítulo dedicado a la poesía de Ernestina de Champourcin y Concha Méndez, John Wilcox estudia el léxico *ginocéntrico* utilizado por la autora alavesa para articular sus imágenes, a base de figuras uterinas y metáforas inspiradas en los fluidos corporales (Wilcox, 1997: 87-133).

<sup>12</sup> Prueba de ello es que algunos de los poemas de *La voz en el viento* pasan a formar parte en 1936 de *Cántico inútil*, en concreto los que componen la sección “Iniciación” y la mayoría de los que conforman “La voz transfigurada”.



También desde el principio se establecen las coordenadas corporales bajo las cuales se desarrollará la poesía posterior de Champourcin, tanto la humano-amorosa como la religiosa, cuyo sistema de referencia se organiza fundamentalmente alrededor de diferentes segmentos del cuerpo —manos, frente, ojos, labios, etc.—, que funcionan en los versos, bien como símbolos gozosos de la conexión entre el sujeto y el mundo, bien como lugares precarios de manifestación, en el plano físico, del aislamiento y la inmanencia subjetiva del yo.

En este último sentido, la soledad es una variable temática que alcanza en la poesía de Champourcin una doble dimensión, espiritual y corporal. Así, la angustia emocional que produce en el sujeto poético el desencuentro con el mundo exterior —“¡Tortura de existir, diferenciada, sola, / al margen de la esencia que fluye en otras vidas!” (“Plenitud”, 1931: 107)— alcanza también su correlato en el plano puramente físico. En el poema “Soledades”, por ejemplo, de *Cántico inútil*, esta encarnación del aislamiento del yo se expresa mediante la insistente reiteración anafórica del sintagma “soledad de...” seguido de diferentes segmentos corporales: “¡Soledad de mi frente! / [...] / ¡Soledad de mis ojos! / [...] / ¡Soledad de mis labios! / ¡Soledad de mis manos!” (1936: 73-74). Todas estas soledades carnales, y la fragmentación corporal que les sirve de cauce expresivo, representan figurativamente los límites, las amarras íntimas que impiden al ser expandirse más allá de sí mismo y conectar con el mundo exterior, tarea para la cual se requiere no solo la intervención del tú, del otro, en su completa dimensión psicofísica, sino la entrega incondicional del yo, cuya materia corporal únicamente cobra sentido en el encuentro con el otro, en muchos casos a través de impactantes imágenes de sometimiento femenino, que se acentúan en *Cántico inútil* —“¡Enderézame tú!” (“Espera”, 1936: 69); “[...] Desgarra mis pupilas / [...] / ¡Abrásame los ojos! Que el peso de tus labios / despoje mi horizonte de lo que tú no has visto” (“El beso”, 1936: 83)— y entran en diálogo poético con la determinación y la agencia amorosa que rezuman algunos de los versos de *La voz en el viento*, como los ya citados de “Iniciación” y otros: “Yo saldré a buscarte; disperso y concentrado. / Recóndito y perdido. / Dentro y fuera de mí” (“Encuentro”, 1931: 68); “Erguiré la ciudad, los mares, contra ti, / [...] / Eres mi prisionero” (“Barricada”, 1931: 69-70; “Voy a arraigar en ti” (“Poemas ausentes”, 1931: 127).

En esta tensión permanente entre provocadoras imágenes de una feminidad enérgica en el plano amoroso y otras que se pliegan a los modelos convencionales de pasividad, las manos alcanzan una notable relevancia simbólica. Repletas de connotaciones sexuales, aluden a la conexión con el otro, representando simultáneamente la vía a través de la cual el yo consigue traspasar los límites de su mismidad y el punto de acceso del tú al cuerpo y al alma del sujeto lírico.

Así, las manos del amante aplacan con su ternura y su fervor el desasosiego del yo, conjurando sus sensaciones de soledad y aislamiento. En la sección “La voz transfigurada” del poemario de 1931, por ejemplo, el yo lírico aún ensimismado —“Sin sombra ni reflejo; sola en mí, aislada” (1931: 88)— fantasea con la posibilidad de la correspondencia amorosa, encarnada en las manos del amante: “Tú no sabes aún que he

cercado tu orilla, / [...] / que tus manos, en sombra, / dirigen su tanteo hacia mi soledad” (1931: 85); anhela su efecto reparador: “Anularme en la sombra de tus manos abiertas / que apaciguan mi sien con ternura de luz” (1931: 92); y, al final de la sección, proclama gozoso el triunfo de estas manos deseadas en la proyección y la trascendencia del yo: “Ahora, tú, que ceñiste sobre mi frente inquieta / la venda fervorosa y limpia de tus manos, / guíame lentamente, sin luz, hacia ti mismo” (1931: 100).

En *Cántico inútil*, las manos del amante constituyen simultáneamente el refugio del sujeto poético — “Dios te ha traído a mí para esconderme / en tus manos de noche y mediodía” (“Sonetos”, 1936: 101)— y su fuerza propulsora para vencer la soledad y la tristeza: “Tus manos —ya tan lejos— / me empujaban sin tregua / ¡Qué firmes en su impulso, / que firmes y qué ajenas!” (“Romances del camino”, 1936: 121); son la tea que a la vez ilumina su camino y lo enciende sexualmente: “Sobre mi cuerpo en niebla, / la antorcha de tus manos” (“Romances del camino”, 1936: 127); son instrumento creador y generador de amor y de alegría: “¡Toda la primavera dormía entre tus manos! / Iniciaste en un gesto la fiesta de las rosas / y erguiste, enajenada, / esa flecha de luz que impregna los caminos” (“Primavera”, 1936: 89); más poderosas en su capacidad salvadora que las propias manos de Dios: “Manos de Dios, ¡tus manos! / Que sus palmas me salven del ímpetu divino, / que su roce me aisle de la gracia que hiere! / ¡Que las manos de Dios se rindan en las tuyas!” (“Dios y tú”, 1936: 111).

Capaces de doblegar la arrogancia del yo lírico—“El roce de tus manos ha deshecho / la audacia de mi frente envanecida” (“Sonetos”, 1931: 81)—, las manos se convierten en receptáculo sagrado de su entrega amorosa: “Iré a tus manos, limpia, indemne, sin memoria, / [...] / iré a tus manos casta / [...] ¡Aunque me huyas siempre, / iré a tus manos, muerta!” (“Entrega”, 1936: 87). Las manos ardorosas, como puñales encendidos, desencadenan la pasión y convidan al encuentro sexual: “Luego ardieron tus manos sobre las mías, yertas, / avivando la llama de un secreto indecible. / El roce de tus dedos, fue el puñal encendido / que rasgó mi quietud” (“Plenitud”, 1931: 108).

Conforme la intensidad amorosa va en aumento, el impulso corporal se hace más acuciante en los versos de los años treinta. En este sentido, el poema “Plenitud”, de *La voz en el viento*, certifica la realización gozosa del “milagro” que anhelaba el cuerpo, gracias al cual el yo, pletórico al doblegar su ensimismamiento, se diluye en la savia esencial del otro:

Pulsé la tierra, el aire.  
Iban a responderme y mi cuerpo se erguía  
esperando el milagro,  
la transfusión gozosa y fértil de mi instinto  
en la arteria escondida que renueva los mundos.  
[...]  
Se detuvo mi sangre. Me dispersé, anulada,  
en la oscura corriente que arrastran tus latidos (“Plenitud”, 1931: 106 y 109).

Impulsados por la plenitud del encuentro amoroso, la carne y los sentidos se desbocan y conducen a un desbordamiento pasional, y un tono exaltado e incandescente impregna el discurso lírico. Las imágenes sexuales se hacen cada vez más explícitas, como ocurre en sus “Poemas ausentes”, donde el sujeto poético, liberado de toda autocontención por la exaltación pasional, expresa claramente y con encendido afán sus deseos de unión física con el amante —“Quisiera penetrarte y enraizar mi esencia / sobre la carne viva que nutre tu fervor” (1931: 127)— y no reprime su entusiasmo ante el cuerpo sexuado de este: “Tu tallo florecido, / ebrio de sí, eterniza mi cálida fragancia” (1931: 128).

La última composición de esta serie de “Poemas ausentes”, de hecho, nos presenta al yo lírico ardiendo en el incendio de sus deseos carnales —“Te esperaré encendida” (1931: 132), dice—, un yo totalmente entregado, que promete su cuerpo desnudo al amante —“Te esperaré desnuda. / Seis túnicas de luz resbalando ante ti / deshojarán el ámbar moreno de mis hombros” (1931: 131)— y le ofrece el “cáliz entreabierto” (1931: 132) de sus manos, de nuevo en un juego de imágenes florales con un inequívoco referente sexual.

En ambos poemarios, sin embargo, la retórica del cuerpo se acompasa con un deseo de unión espiritual que dote de sentido trascendente a la experiencia amorosa, y ello conduce en ocasiones a la expresión efusiva de la renuncia a lo corporal o a la formulación lírica de una concepción de la carne como vía hacia la trascendencia del alma. En el poema “Amor”, por ejemplo, de *La voz en el viento*, el yo lírico reclama para sí la pura esencia —“seré tuya sin forma” (1931:173)— y para el amado “la posesión sin cuerpo” (1931: 173), en un abrazo despojado de lo material y de lo concreto. La misma idea emerge del soneto “El retrato”, de *Cántico inútil*, donde la única figuración de sí mismo que el yo lírico postula como auténtica es la “imagen sin cuerpo” interiorizada por el amante (1936: 100). En este sentido, estos poemarios anteriores a la guerra prefiguran ya la dialéctica materia / espíritu vertebradora de su poesía religiosa del exilio, aun cuando el motivo que la impulsa sea, en este caso, la experiencia poética del amor sexuado.

El ciclo amoroso de la serie poética de los años treinta se cierra, al final de *Cántico inútil*, con dos composiciones, “Noche oscura” y “Epílogo de un sueño”, donde la plenitud cede paso a la ausencia y, de nuevo, a la soledad. En la primera, en concreto, el sujeto poético se encuentra perdido ante el vacío amoroso —“muda y ciega. Vencida en el combate / que sin luchar sostengo contra tu amor ausente” (1936: 153)—, la falta de unidad trascendental con el tú se vive como deseo insatisfecho (Chen Sham, 2023: 112), y, en ese nuevo estado de privación, silencio y oscuridad, sin “labios febriles” ni “manos crispadas” (1936: 148) por la pasión, su cuerpo deja de ser tierra fértil, abonada y alumbrada por el deseo del otro, para convertirse en pura “carne abstraída” (1936: 148), en un espacio de sufrimiento y de carencia existencial, de vuelta otra vez en el “abismo del no ser” (1936: 155).

Fugaz es el interludio de esperanza en las posibilidades de trascendencia corporal que se entrevé en el poema final, “Epílogo de un sueño”: “Nada podemos ya contra el trance sagrado / que traspasó los cuerpos de fértiles caricias” (1936: 162). Por el contrario, es el

yo que camina en la sombra, privado de la carne y del alma del tú, frustrado en sus expectativas de plenitud, el que enhebrará la poesía del primer exilio de la autora.

Los múltiples desórdenes que en los primeros años mejicanos cercan a Ernestina de Champourcin, tanto los compartidos con el resto de transterrados españoles como los propiamente íntimos, frenan su creatividad lírica, que se encauza en la década de los cuarenta fundamentalmente a través de revistas mejicanas, como *Romance*, *Rueca*, *Las Españas* y *Litoral*. Este núcleo de composiciones, junto con los seis poemarios que la autora publica antes del regreso a España<sup>13</sup>, son excelentes muestras de lo que García de la Concha bautizó como poesía *de los desterrados* (1987: 254), es decir, la que trasciende, en cuanto a sus temas específicos, la Guerra Civil y la salida forzosa de España, aun cuando, como ha explicado Fernández Urtasun “recorre las etapas de frustración, desarraigo, negación y vaciamiento que sigue todo exiliado” (Fernández Urtasun, 2016: 223). De hecho, el yo lírico de Champourcin vuelve en estos años a su dimensión más introspectiva. El desencanto que ya apuntaba en los últimos poemas del período prebélico, motivado por la insuficiencia en la culminación del proyecto amoroso-vital, se intensifica en esta etapa, en la que concurren numerosas circunstancias adversas, históricas y personales; la medida puramente humana del ser entra, pues, en una profunda crisis, “un exilio de conciencia oculto y doliente” (Acillona, 2000: 16), concretado de forma lírica en el cuestionamiento de todos los matices de la experiencia material y carnal, que se revela ya insuficiente para la ansiada plenitud del yo.

El alejamiento entre este y el tú líricos se refleja en los años cuarenta en el tono de reproche que embarga los poemas y en el regreso del verso a dos espacios claramente diferenciados: “lo mío”, cuya integridad se contempla con punzante nostalgia (“Lo mío”, 1942: 24-27<sup>14</sup>)— y “lo tuyo”, que ha devenido un lugar hostil para el sujeto poético, ha perdido su capacidad previa de encarrilarlo, de darle sentido (“Alborada”, 1940: 5<sup>15</sup>)—. Todo ello se articula desplegando multitud de metáforas corporales de aflicción y de soledad, que contrastan vivamente con aquella exuberancia carnal, de pulsos desbocados y ansias de enraizar en la carne viva del otro, que se observan en su poesía más temprana. Así se hace visible, por ejemplo, en este diálogo del yo consigo mismo, publicado en la revista mejicana *Rueca*, en el que la angustia de sentirse vivo que atenaza al sujeto poético se traduce en el verso en las imágenes fragmentadas de ese cuerpo vacío, frío, lacio, llagado, torpe y lento:

(DIÁLOGO)

Regazo vacío...

—¿Sabes algo tú del viento encendido

<sup>13</sup> *Presencia a oscuras* (1952), *El nombre que me diste* (1960), *Cárcel de los sentidos* (1964), *Hai-Kais espirituales* (1967), *Cartas cerradas* (1968), *Poemas del ser y del estar* (1972).

<sup>14</sup> “Lo mío” se publica en la revista mejicana *Rueca* en 1942. Las referencias completas de todos los poemas publicados en prensa se encuentran en la bibliografía final.

<sup>15</sup> “Alborada” aparece en 1940 en la revista *Romance* como parte de la sección “Poesías de Ernestina de Champourcin”.

que tal vez lo azota?  
 —Senos lacios, fríos...  
 —¿Acercaste a ellos tu boca llagada  
 en busca de alivio?  
 —Manos torpes, lentas...  
 —¿Qué les has perdido?  
 —Corazón sin savia...  
 —¿Acaso lo has visto  
 estrujar su angustia al sentirse vivo? (“Poemas”, 1943: 17).

Ese cuerpo abyecto materializa la misma sensación de incompreensión, el temor al abismo del no ser que ya se prefiguraba en los versos finales de *Cántico inútil*. Progresivamente, la experiencia corporal se va transformando en una pretensión vana y superficial, alejada de la auténtica esencia del ser —“Ya no me beses más. [...] / Búscame en lo infinito, allí donde se inicia / mi vida verdadera (“Sonetos”, 1945: 13<sup>16</sup>)— y, sobre todo, en un lastre para trascender. En “La verdad”, por ejemplo, describe el cuerpo a cuerpo de los amantes como una lucha agónica entre las divagaciones del alma y el grito de la carne (1944: 19<sup>17</sup>). Los vericuetos del amor humano ya no pueden sosegar ni satisfacer a ese yo que tiene su regazo y sus manos vacías porque se ha instalado en el silencio, en la distancia (“Señor, ¿estás contento?”, 1943: 16<sup>18</sup>), y, como reza el poema del mismo nombre, en “el secreto” de “la llama que quema y no consume”, es decir, de Dios (“El secreto”, 1952: 11); un yo que en *Cárcel de los sentidos* renuncia explícitamente a su forma material para reivindicar su “pura esencia” (“Poemas de la sed”, 1964: s. p.), la dimensión de lo humano más intangible e inasible: “Vuestro ojos resbalan sobre mí sin captarme, / solo advertís la forma tangible de mi cuerpo” (“El secreto”, 1952: 11).

La lírica religiosa, articulada a través de los ecos de la mística y de la sintaxis oracional, es central en los poemarios del exilio. Tal como señala Pardo Arizmendi (2004: 7), en este ciclo la palabra poética de Champourcin se hace más trascendente y construye un espacio interior de relación con la divinidad alternativo al desarraigo, la inseguridad y el descentramiento propios del exilio. En este sentido, la búsqueda de trascendencia a través del verso que enhebraba los poemarios previos a la guerra sigue siendo el motivo fundamental de su voz lírica, si bien los caminos vitales para alcanzarla experimentan una modificación sustancial, al renunciar a la experiencia amoroso-pasional y entablar un diálogo íntimo con Dios, meta definitiva del ser, como fuente de plenitud y de eternidad (Ascunce, 1991: xlv).

Explica el mismo Ascunce que la necesidad de lucha ascética se convierte en esta etapa en eje principal del camino hacia la luz divina y la fusión con Dios (1991: xlviii). El triunfo del espíritu, de la vida eterna, está condicionado por la necesaria anulación de la materia, ya que solo renunciando a las ataduras de la forma puede el ser llegar a

<sup>16</sup> Los “Sonetos” se publicaron en la revista *Rueca* en 1945.

<sup>17</sup> El poema “La verdad” se publicó en la revista *Litoral* en 1944.

<sup>18</sup> Bajo el título de “Poemas” se publicaron en 1943 cuatro composiciones de la autora en *Rueca*: “¡Soledad mía, entera!”, “Otoño distinto...”, “Señor, ¿estás contento?” y “Diálogo”.

trascender. En esta dialéctica entre la voluntad de elevarse espiritualmente y la tendencia humana a permanecer en el estrato inferior de las cosas mundanas, la existencia encarnada constituye un obstáculo insalvable contra el que el yo lírico de la poesía de Champourcin sostiene una lucha agónica. El camino hacia Dios que anhela el sujeto poético requiere la liberación de las ataduras del cuerpo, los “muros de carne” prefigurados en *Presencia a oscuras* (“Tinieblas”, 1952: 46). El yo desengañado ante el espejismo del cuerpo es, precisamente, uno de los núcleos articuladores de la intensa plegaria —diálogo con un Tú que es, a la vez, presencia deseada y ausencia manifiesta— que enhebra los poemarios de esta etapa:

*Hazme de nieve, Señor,  
para los goces humanos,  
de arcilla para tus manos,  
de fuego para tu amor* (“Exigencia de amor”, 1952: 21).

Ayúdame a llevar  
la carga de mi cuerpo...  
[...]  
—Pobre carne agotada  
que no sabe de vuelos...  
Levántala, Señor,  
[...]  
Limpia este barro inquieto (“Emaús”, 1960: s. p.).

En los poemas de las décadas de los cincuenta y sesenta, los ejes del tropo corporal ya consignados —frente, manos, ojos, labios— se mantienen, si bien es cierto que su carga semántica se modifica sustancialmente. Las manos del sujeto lírico siguen siendo elemento primordial de conexión, de trascendencia, aunque ya no aspiran a acariciar las “formas concretas” de la realidad, que se han revelado decepcionantes en su vida material, como se hace patente en el poema “Ya no quiero tocar”, de *Cárcel de los sentidos*, (1964: s. p.). Idénticas en apariencia a las de antaño, su esencia se ha transmutado (“Lo estábamos mirando...”, 1964: s. p.), convirtiéndose, por un lado, en enlace del yo hacia Dios, y por otro, en atributo del amor divino; en este sentido, han perdido su connotación sexual y adquirido, en cambio, un poder purificador, que aleja al ser de lo externo, incluso de su propio yo mundano, tal y como se formula en *El nombre que me diste*: “Desnuda de mí misma / en tus manos estoy” (“Porque en toda pobreza”, 1960: s. p.).

Los ojos ya no arden bajo los labios del amante, como mostraban los poemas de la primera etapa, sino que, al obstinarse en contemplar la belleza del mundo, traicionan y dificultan el afán de espiritualidad del yo lírico, que implora el auxilio divino para aislarse de lo externo y poder recorrer el camino anhelado de la vida interior: “Séllame las pupilas con tus dedos de nieve” (“Súplica”, 1952: 15). Al mismo tiempo, las metáforas que aluden a los ojos cerrados, la ceguera o las tinieblas, en referencia a la renuncia del yo lírico al mundo de los sentidos —la “cárcel de los sentidos” del poemario del mismo título— y su

apertura a la luz y la presencia divinas, son un elemento recurrente en toda la serie poética de esos años:

En mis ojos la noche.  
Y Tu presencia abriendo  
eternas realidades  
camino de Tu cielo (“En mis ojos la noche”, 1964: s. p.).

Me queda poco tiempo  
con los ojos cerrados  
para creer sin ver,  
para ir caminando  
a ciegas, deslumbrada  
—en este mundo opaco—  
por tu Verbo encendido (“Me queda poco tiempo”, 1972: 13).

En definitiva, el cuerpo fenomenológico, es decir, el cuerpo en su relación con el mundo es experimentado como un lastre por el yo lírico, como un límite a las auténticas posibilidades de plenitud. La “frente rendida”, esclava de sus sueños y sus falsas visiones (“¿Cuándo?”, 1952: 51), las “manos cansadas” de tratar de agarrar en vano lo banal y los “pies lastimados” de errar por el mundo sin rumbo fijo (“¿Cuándo?”, 1952: 51), los labios “secos, febriles / de apetencias insanas” (“Por beber tu pureza”, 1964: s. p.), la “carne que protesta cautiva” (“¿Qué decirte, Señor?”, 1964: s. p.), “carne exigente” convertida en polvo y nada (“¿Qué júbilo sentirme solo polvo y ceniza!”, 1964: s. p.), etc. constatan la depreciación que en la poesía del exilio de Champourcin ha sufrido lo corporal en su dimensión humana y material, incapaz de facilitar una conexión gozosa con el otro ni con el mundo. Su lugar lo ha ido ocupando en el espacio lírico el cuerpo transfigurado, esencializado, desencarnado, el cuerpo desprovisto de su condición material y elevado a la condición de mero soporte para la vida auténtica del alma:

Te he soñado en mis manos; estas manos de tierra  
manchadas tantas veces... y te prefiero en mí,  
en el contacto estrecho de Tu alma y mi alma,  
de Tu cuerpo en el mío, allá en lo más profundo,  
a donde no llegaron la impureza y el lodo (“Te he soñado en mis manos...”, 1972: 21).

#### 4. CONCLUSIONES

De todo lo expuesto anteriormente, concluimos, en suma, que la corporalidad se revela como motivo estructurador de la poesía de Ernestina de Champourcin durante cinco décadas. Lo observamos en sus composiciones juveniles, en las que el cuerpo se incorpora simultáneamente como elemento de transgresión poética, al calor de la experimentación vanguardista, y como forma de afirmación de un yo femenino que se automodela personal y líricamente en los troqueles de la modernidad. Se hace explícito, también, en las obras de los años treinta, escritas ya en la madurez lírica de la autora, que

persiguen colmar el anhelo de plenitud del sujeto mediante una búsqueda de la trascendencia hacia el mundo externo e interno, encauzada en la vivencia profundamente gozosa, desinhibida y pasional del propio cuerpo en conexión con el del otro. Las últimas composiciones de esta etapa prefiguran ya un viraje en el aprovechamiento y la valoración poética de la experiencia corporal, que, tras el interludio de la Guerra Civil y el destierro forzoso, se ve matizada por la prevalencia del sentimiento religioso. Así, en el tiempo de transterramiento, la búsqueda de trascendencia ya no se canaliza a través de la vivencia de la corporalidad, ni en su dimensión amorosa ni en su capacidad de crear vínculos entre el yo y el mundo, que han dejado de constituir una vía o garantía de plenitud para el sujeto poético, sino que prevalecen el sentimiento religioso y el anhelo de espiritualidad, y el cuerpo deviene un lugar esencial, desmaterializado e indiscernible del alma para la experiencia de Dios. Una poética de la carne, en definitiva, que atraviesa la obra de Ernestina de Champourcin en sus diferentes etapas, en complicidad y tensión con su aspiración de verdad, hondura, eternidad y transparencia.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACILLONA LÓPEZ, M. (2000). "Ernestina de Champourcin o el exilio del alma". En *La cultura del exilio vasco*, 2 vols., X. Apaolaza, J. Á. Ascunce Arrieta e I. Momoitio Astorkia (eds.), vol. 2, 9-24. San Sebastián: Saturrarán.
- ASCUNCE ARRIETA, J. Á. (1991). "Prólogo". En *Ernestina de Champourcin. Poesía a través del tiempo*, ix-lxv. Barcelona: Anthopos.
- \_\_\_\_ (2006). "Ernestina de Champourcin. Derrotas de una primera poesía". En *Ernestina de Champourcin: Mujer y cultura en el siglo XX*, R. Fernández Urtasun y J. Á. Ascunce (eds.), 95-116. Madrid: Biblioteca Nueva.
- BELLVER, C. G. (2001). *Absence and Presence. Spanish Women Poets of the Twenties and Thirties*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- CANO BALLESTA, J. (1996). *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*. Madrid: Siglo XXI.
- \_\_\_\_ (2006). "Ernestina de Champourcin y la generación del 27". En *Ernestina de Champourcin: Mujer y cultura en el siglo XX*, R. Fernández Urtasun y J. Á. Ascunce (eds.), 23-26. Madrid: Biblioteca Nueva.
- CASTEJÓN BOLEA, R. (2013). "Marañón y la identidad sexual: biología, sexualidad y género en la España de la década de 1920". *ARBOR. Ciencia, Pensamiento y Cultura* 189.759, s. p. Disponible en línea: <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2013.759n1004> [17/05/2023]
- CHAMPOURCIN, E. (1928), *Ahora*. Madrid: Imprenta Blass.
- \_\_\_\_ (1931). *La voz en el viento*. Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones.
- \_\_\_\_ (1936). *Cántico inútil*. Madrid: Aguilar.
- \_\_\_\_ (1940). "Poesías de Ernestina de Champourcin". *Romance* año I.19, 5.
- \_\_\_\_ (1942). "Lo mío". *Rueca* año I.2, 24-27.



- \_\_\_\_ (1943). "Poemas". *Rueca* año II.6, 14-18.
- \_\_\_\_ (1944). "La verdad". *Litoral* (Méjico), 2 de septiembre, 19-21.
- \_\_\_\_ (1945). "Sonetos". *Rueca* año IV.14, 11-15.
- \_\_\_\_ (1952). *Presencia a oscuras*. Madrid: Rialp.
- \_\_\_\_ (1960). *El nombre que me diste*. México: Finisterre.
- \_\_\_\_ (1964). *Cárcel de los sentidos*. México: Finisterre.
- \_\_\_\_ (1972). *Poemas del ser y del estar*. Madrid: Alfaguara.
- CHAMPOURCIN, E. y CONDE, C. (2007). *Epistolario (1927-1995)*, R. Fernández Urtasun (ed.). Madrid: Castalia.
- CHEN SHAM, J. (2023). "El 'cuerpo estéril' y la invitación a la posesión: el tenso conflicto hacia la vía unitiva en 'Noche oscura' de Ernestina de Champourcin". En *Anales de Literatura Española* 38 [número monográfico sobre "Imaginarios poéticos en las escritoras españolas contemporáneas (1900-1968)", H. Establier Pérez y L. Palomo Alepuz (coords.)], 97-114. Disponible en línea: <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2023.38.05> [12/05/2023]
- DEBICKI, A. P. (1988). "Una dimensión olvidada en la poesía española de los 20 y 30: La lírica visionaria de Ernestina de Champourcin". *Ojancano* 1, 4-60.
- DÍAZ FREIRE, J. J. (1999). "La reforma de la vida cotidiana y el cuerpo femenino durante la dictadura de Primo de Rivera". En *El rumor de lo cotidiano: Estudios sobre el País Vasco contemporáneo*, L. Castells Arteche (coord.), 225-258. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- ESPEJO-SAAVEDRA, R. (1982). "Sentimiento amoroso y creación poética en Ernestina de Champourcin". *Revista / Review Interamericana* 12, 133-139.
- ESTABLIER PÉREZ, H., ed. (2023). *El corazón en llamas. Cuerpo y sensualidad en la poesía española escrita por mujeres (1900-1968)*. Madrid / Frankfurt am Mein: Iberoamericana / Vervuert.
- FERNÁNDEZ GUERRERO, O. (2010). "Fenomenología del cuerpo femenino". *Investigaciones Fenomenológicas. Serie monográfica* 2 [Cuerpo y alteridad], 243-252. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/rif.2.2010.5584> [10/05/2023]
- FERNÁNDEZ URTASUN, R. (2016). "Escritura de exilio en la poesía mexicana de Ernestina de Champourcin". En *El exilio vasco: Estudios en homenaje al profesor José Ángel Ascunce Arrieta*, vol. I., I. González-Allende (coord.), 215-231. Bilbao: Universidad de Deusto.
- GARCÍA DE LA CONCHA, V. (1987). *La poesía española 1935 a 1975*, I. Madrid: Cátedra.
- HUSSERL, E. (1996). *Meditaciones cartesianas*, J. Gaos y M. García (trads.). México: Fondo de Cultura Económica.
- LAÍN ENTRALGO, P. (1989). *El cuerpo humano. Teoría actual*. Madrid, Espasa-Calpe.
- LANDEIRA, J. (1986). "Ernestina de Champourcin". En *Women Writers of Spain: An Annotated Biobibliographical Guide*, C. L. Galerstein y K. McNerney (eds.), 88-91. New York: Greenwood Press.

- LAQUEUR, T. (1994). *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid: Cátedra.
- MARAÑÓN, G. (1926). *Tres ensayos sobre la vida sexual*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- NELKEN, M. (1923). “Divagaciones emancipadoras y primaverales”. *La Moda Elegante*, mayo, 129.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1924). “La percepción del prójimo. II”. *El Sol*, 6 de noviembre.
- \_\_\_\_ (1925a). “Vitalidad, alma, espíritu”. *El Sol*, 24 de mayo.
- \_\_\_\_ (1925b). “Sobre la expresión fenómeno cósmico I”. *El Sol*, 27 de mayo.
- \_\_\_\_ (1925c). “Sobre la expresión fenómeno cósmico II”. *El Sol*, 28 de mayo.
- \_\_\_\_ (2001). “Epílogo al libro De Francesca a Beatrice”. En *Estudios sobre el amor*, 122-145. Madrid: Revista de Occidente, Alianza Editorial.
- PARDO ARIZMENDI, M. (2004). “Introducción”. En *Poemas de exilio, de soledad y de oración*, E. de Champourcin, 7-40. Pamplona / Madrid: Universidad de Navarra / Ediciones Encuentro.
- POCH Y GASCÓN, A. (1932). *La vida sexual de la mujer*. Valencia: Cuadernos de Cultura.
- SALAÜN, S. (2001). “Ernestina de Champourcin y Concha Méndez. Estatuto y condición del poeta moderno”. En *Ernestina de Champourcin: Mujer y cultura en el siglo XX*, R. Fernández Urtasun y J. Á. Ascunce Arrieta (eds.), 37-52. Madrid: Biblioteca Nueva.
- SASPORTES, A. (2021). “‘Palabras de carne’. La encarnación de las voces de dos mujeres poetas de la Generación del 27: Ernestina de Champourcin y Concha Méndez”. En *Voces y versos. Nuevas perspectivas sobre la generación del 27*, G. Del Vecchio y N. Rodríguez Lázaro (eds.), 225-237. New York: Instituto de Estudios Auriseculares.
- SULEIMAN, S. R. (1986). *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*. Cambridge: Harvard University Press.
- TORRAS, M., ed. (2009). *El poder del cuerpo. Antología de poesía femenina contemporánea*. Madrid: Castalia.
- VILLAR, A. DEL (2002). *La poesía de Ernestina de Champourcin: Estética, erótica y mística*. Cuenca: El Toro de Barro.
- WILCOX, J. C. (1997). *Women Poets of Spain, 1860-1990. Toward a Gynocentric Vision*. Urbana: University of Illinois Press.
- YOUNG, I. M. (2005). *On Female Body Experience: Throwing Like a Girl and Other Essays*. Oxford: Oxford University Press.



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

Fecha de recepción: 10/09/2023

Fecha de aceptación: 15/01/2024

## REFERENCIAS INTERTEXTUALES SOBRE EL CUERPO EN LA POESÍA DE ANA MARÍA MARTÍNEZ SAGI<sup>1</sup>

### INTERTEXTUAL REFERENCES ON THE BODY IN ANA MARÍA MARTÍNEZ SAGI'S POETRY

**Marina BIANCHI**

Università degli Studi di Bergamo  
marina.bianchi@unibg.it

**Resumen:** El trabajo propone un recorrido por la producción poética de Ana María Martínez Sagi (Barcelona, 1907 - Moià, Barcelona, 2000), haciendo hincapié en algunas de las referencias intertextuales acerca del cuerpo que en ella se detectan. Por medio de su escritura, la autora construye una identidad que supere la construcción cultural genérica impuesta, lo que analizaremos aquí desde la intertextualidad concebida como categoría semiótica y usada como paradigma hermenéutico. Sin volver al tema de la creación de una religión pagana, personal y carnal en la producción en verso de Martínez Sagi, ya analizado en “‘De mi cuerpo a tu cuerpo’ el ímpetu del amor oscuro en la poesía de Ana María Martínez Sagi”, nos queda ahondar en cómo los textos de la poeta establecen relaciones con los de sus contemporáneos y otros autores, lo que, además, permite reflexionar sobre las diferentes etapas de su trayectoria creativa.

**Palabras clave:** Poesía española contemporánea. Ana María Martínez Sagi. Cuerpo. Intertextualidad. Identidad.

**Abstract:** The work proposes an exploration of the poetic production of Ana María Martínez Sagi (Barcelona, 1907 - Moià, Barcelona, 2000), with an emphasis on some of the intertextual references related to the body that are detected in her work. Through her writing, the author constructs an identity that transcends the imposed generic cultural construction, which we will analyze here from intertextuality conceived as a semiotic category and used as a hermeneutic paradigm. Without revisiting the theme of the creation of a personal and carnal pagan religion in Martínez Sagi's poems, already analyzed in “‘De mi cuerpo a tu cuerpo’: el ímpetu del amor oscuro en la poesía de Ana María Martínez Sagi”, we delve into how her texts establish relationships with those of her contemporaries and other authors, which also allows us to reflect on the different stages of her creative trajectory.

**Keywords:** Contemporary Spanish Poetry. Ana María Martínez Sagi. Body. Intertextuality. Identity.

---

<sup>1</sup> Este artículo se ha realizado en el marco del Proyecto I+D+i “Género, cuerpo e identidad en las poetisas españolas de la primera mitad del siglo XX”, financiado por el Programa Estatal de Generación de Conocimiento, ref. PID2020-113343GB-I00.

## 1. PREMISAS Y METODOLOGÍA

El presente trabajo propone un recorrido por la entera producción poética de Ana María Martínez Sagi (Barcelona, 1907 - Moià, Barcelona, 2000), haciendo hincapié en algunas de las referencias intertextuales acerca del cuerpo que en ella se detectan. Por ende, recurriremos al marco teórico ya expuesto en nuestro artículo “‘De mi cuerpo a tu cuerpo’: el ímpetu del amor oscuro en la poesía de Ana María Martínez Sagi” (Bianchi, 2023a), sumado al que solemos usar cuando elegimos la intertextualidad como paradigma hermenéutico.

Por un lado, a la hora de estudiar el elemento corporal como medio de afirmación de una identidad que supere la construcción cultural genérica impuesta y la escritura concebida como lugar de producción de una subjetividad que rechaza la concepción fija de la heteronormatividad, volveremos a los estudios sobre la teoría *queer*<sup>2</sup>: desde el libro *Poesía lesbiana queer. Cuerpos y sujetos inadecuados* (2014) de Elena Castro, hasta la referencia inevitable a Judith Butler, con sus conocidos volúmenes *Género en disputa* (2007), cuya primera edición salió en 1990, *Cuerpos que importan* (2002), que vio la luz en lengua original en 1993, *Lenguaje, poder e identidad* (2004), publicado en 1997, y *Deshacer el género* (2006), de 2004. De acuerdo con las aseveraciones de Butler acerca de la palabra como “instrumento de resistencia” que es “capaz de producir cambios” (2004: 261), hemos clasificado (Bianchi, 2023a: 185) la producción en verso de Martínez Sagi como “habla subversiva” (Butler, 2004: 261). Considerando el género como forma de configurar culturalmente el cuerpo (Butler, 2007: 49), Martínez Sagi “usa la corporeidad para dar voz al dilema entre ser mujer y reinventarse como sujeto otro, no sometido a los roles impuestos, es decir, para expresar lo silenciado y lo disidente, insertándose en el ámbito del ‘habla subversiva’ arriba nombrada y de lo *queer*” (Bianchi, 2023a: 185). A este respecto, pese a que la teoría *queer* se desarrolla desde los noventa del siglo pasado, Castro explica que las ideas en ella expuestas surgen mucho antes en las “voces poéticas cuyos textos pueden hoy ser calificados de *queer* por cuanto (re)presentan identidades no normativas” que “evidencian las fallas, las interrupciones en el discurso normativo y las interrogaciones de la identidad que en él se proponen” (2004: 9). Por supuesto, entendemos el sujeto como un ser consciente de su subjetividad y de la construcción social de su identidad con respecto a las relaciones con los demás, tal y como lo define Donald E. Hall (2004: 134).

Por otra parte, el concepto de intertextualidad se debe a la semiótica y remite a las relaciones entre textos en un sentido amplio, como el auspiciado por Julia Kristeva que

---

<sup>2</sup> De acuerdo con lo que Marta Carmona Osorio expone en el primer capítulo del libro *Transpsiquiatría. Abordajes queer en salud mental*, lo *queer* designa: “lo que no se puede designar”, es decir, lo que se escapa del “conjunto de normas y códigos sociales que nos educan asumiendo que seremos heterosexuales y que no seremos trans [...]”. *Queer* define la identidad de quienes se escurren por los márgenes, de quienes escapan de esas políticas de identidad” (Climent Clemente y Carmona Osorio, 2018: 8).

forja la denominación (1981: 66-67), por Gérard Genette que se refiere al concepto prefiriendo el nombre de transtextualidad (1989: 9-10), o por Roland Barthes, quien desaconseja reducir la idea a los casos de influencia directa (1994: 1983). No se trata de rastrear citas explícitas o encubiertas, sino de estudiar los poemas desde la perspectiva de unos de los muchos “diálogos de discursos” (Kristeva, 1981: 93) que surgen de forma consciente o inconsciente, de las resemiotizaciones de fórmulas, códigos o significaciones procedentes de los diferentes contextos culturales que influyen en el escritor y que la obra recibe por diseminación (Barthes, 1994: 1683-1684). Entre las novedades teóricas sobre el concepto, en su tesis doctoral titulada *Autorreflexión y transreferencialidad: claves del pensamiento estético en la poesía española desde el medio siglo hasta los ochenta*, José Ángel Baños Saldaña (2022) opta por referirse a “las relaciones que un texto establece con otros referentes (textos, imágenes, vídeos, música, etc.)” (2022: 15), reuniéndolas bajo la denominación de *transreferencialidad*. Pese a la incuestionable argumentación que corrobora el término en el ámbito filológico —donde la palabra *texto* remite a lo verbal—, la semiótica entendida como “estudio unificado de cualquier clase de fenómeno de significación y/o comunicación” (Eco, 2000: 17) concibe el texto como cualquier unidad comunicacional no necesariamente lingüística: “en cualquier caso de comunicación (excepto quizá casos raros de univocidad elemental), nos encontramos ante un texto” (Eco, 2000: 97). La designación semiótica de cualquier tipología comunicativa, incluidas las no verbales, justifica que mantengamos la denominación tradicional de *intertextualidad* en el sentido que le atribuyen Kristeva (1981: 83) y Barthes (1994: 1683-1684), o, eventualmente, la de *transtextualidad* de Genette (1989: 9-10), por ser más abarcadoras en sus categorizaciones y más afines a nuestra formación.

En “‘De mi cuerpo a tu cuerpo’: el ímpetu del amor oscuro en la poesía de Ana María Martínez Sagi” (Bianchi, 2023a), ya hemos analizado la evolución del cuerpo como medio para manifestar un amor disidente, impetuoso y lacerante, afín al expresado por los mejores autores de la Generación del 27 y, como ellos, reivindicando la libertad negada a los inconformes con la heteronormatividad. Sin volver al tema de la creación de una religión pagana, personal y carnal en la producción en verso de Martínez Sagi, nos queda ahora ahondar en cómo los textos de la poeta establecen relaciones con los de sus contemporáneos y otros autores, con referencia al elemento corporal.

No nos detendremos en el estado de la cuestión sobre la poesía de Martínez Sagi compendiado en el estudio citado (Bianchi, 2023a)<sup>3</sup>, limitándonos a reseñar los aportes

<sup>3</sup> En “‘De mi cuerpo a tu cuerpo’: el ímpetu del amor oscuro en la poesía de Ana María Martínez Sagi” (Bianchi, 2023a), además de Juan Manuel de Prada, citamos: la tesis doctoral de Rocío Ortuño Casanova (2010), luego publicada en libro (2014); el trabajo de fin de máster de Marta Gómez Garrido (2011), del que surgen diferentes artículos (2013; 2014); el excelente estudio de Helena Establier Pérez (2020); el apasionado acercamiento a la poeta de Elisa Pérez Rosales (2020). Con referencia a la presencia de Martínez Sagi en volúmenes monográficos, recordamos su inclusión en los libros de Elena Castro (2014: 29-41) y de Inmaculada Plaza Agudo (2015: 11, 85, 103-106, 129, 176, 178, 199, 267). Aunque lejanas a la hermenéutica de los poemas de Martínez Sagi, también citamos el artículo de Fran Garcerá (2020), el

sucesivos de los que tenemos noticia. En 2022, Lucía Cotarelo Esteban reflexiona sobre el denso poemario *Laberinto de presencias*, en “El *Laberinto de presencias*, viajes y poéticas del exilio de Ana María Martínez Sagi”, y Rocío Velasco de Castro compendia la vida y comenta rápidamente la obra de la autora, cerrando con dos de sus poemas, en “Transgresión y feminismo en Ana María Martínez Sagi”. El mismo año ve la luz un mastodóntico trabajo en dos consistentes tomos: *El derecho a soñar* (2022), del afamado novelista y ensayista Juan Manuel de Prada, a quien debemos, además, la recuperación y difusión de nuestra escritora. Se trata de una biografía surgida a raíz de una investigación larga e intensa, en la que se propone colmar las lagunas y corregir el libro basado en las entrevistas y confesiones de la poeta, *Las esquinas del aire. En busca de Ana María Martínez Sagi* (Prada, 2000). Sin embargo, la nueva monografía monumental va más allá de la reconstrucción documental de cada aspecto de la vida y del contexto histórico y literario, entremezclándola con el estudio de sus obras. El primer tomo recorre la infancia, la juventud y el comienzo de la edad adulta de Martínez Sagi, hasta la Guerra Civil, mientras que el segundo vuelve hacia atrás desde el final de su existencia hasta enlazar con el cierre del volumen anterior, revisando las inexactitudes e incongruencias de las publicaciones anteriores del mismo Prada. Finalmente, en los primeros meses de 2023, además de una larga nota sobre *El derecho a soñar* (2022) por José Miguel González Soriano (2023), titulada “Ana María Martínez Sagi: ‘El tumulto de la fama y la desolación del olvido’” y publicada en la revista *Ínsula*, sale otro artículo nuestro, “El cuerpo herido, en *Noche sobre el grito* de Ana María Martínez Sagi” (Bianchi, 2023b), en *Anales de literatura española*.

Evitamos resumir aquí la biografía de Martínez Sagi, para la que remitimos a la más que exhaustiva obra citada arriba, *El derecho a soñar. Vida y obra de Ana María Martínez Sagi* (2022), y a las dos anteriores del mismo autor: *Las esquinas del aire. (En busca de Ana María Martínez Sagi)* (2000) y la edición de la extensa antología *La voz sola* (Sagi, 2019), introducida por un estudio que corrige algunos datos aparecidos en la publicación anterior y que incluye no pocos textos inéditos, donde tras los poemas encontramos también una selección de sus artículos periodísticos.

Finalmente, por razones de espacio y de tiempo, quedan fuera de este estudio las dos obras recientemente reunidas en libro (Martínez Sagi, 2022), *Donde viven las almas*, que alterna prosas y poemas que recuerdan la estancia mallorquina de 1932 y otros encuentros sentimentales, y *Andanzas de la memoria*, compuesto entre finales de los sesenta y principios de los setenta y ya antologado en *Las esquinas del aire* (Prada, 2000), que propone escenas autobiográficas en forma de estampas que se alejan de los temas fundantes de la trayectoria creativa de la catalana.

---

ensayo de María José Porro Herrera (2013), la aportación de Ivana Rota (2021), y los textos breves de Eduardo Moga (2011; 2019).

## 2. REFERENCIAS INTERTEXTUALES EN *CAMINOS* (1929): DE SAN JUAN A LA GENERACIÓN DEL 27

Como se ha señalado (Bianchi, 2023a: 190-191), Martínez Sagi reivindica la centralidad del cuerpo y la necesidad de asignarle un nuevo papel desde los distintos géneros literarios a los que se dedica, incluidos los artículos periodísticos (Establier Pérez, 2020: 85), para que la transformación social femenina pase tanto por la dimensión psicológica como por la física. En sus poemas, el cuerpo es el medio de la vana búsqueda de un amor imposible y anticonvencional en el que se fundamentan el deseo y el sufrimiento del duro recorrido hacia la afirmación de sí misma, en oposición a la tradicional diferenciación genérico-sexual binaria y a la heteronormatividad opresiva y patriarcal. Por ende, como en los *Sonetos del amor oscuro* de García Lorca (1984)<sup>4</sup>, Martínez Sagi conforma en su trayectoria creativa un ideario erótico en el que la pasión responde a su doble connotación semántica de deseo amoroso y de calvario, herencia de la tradición mística española y de su mayor exponente: San Juan de la Cruz.

El primer libro, *Caminos* (1929), ya deja intuir la tensión constante entre luz y sombra, entre inocencia y desgarró, entre “desolación y anhelo”, como escribe Establier Pérez (2000, p. 94), o entre “realidad y deseo”, en el lenguaje de Cernuda (2005). La influencia de la vía purgativa, primera etapa del *Cántico espiritual* (Cruz, 2002: 1-45), se hace patente desde la primera composición de Martínez Sagi, que en la edición de 1929 no tiene título:

Alas de luz en el alma,  
inquietud en las pupilas,  
y en el corazón la llama  
de la piedad encendida.  
Perdonando tus ofensas,  
hermano, tus injusticias,  
el daño de tus afrentas,  
la burla de tus mentiras.  
Así voy por los caminos  
tortuosos de la vida,  
besando, noble, la mano  
ingrata que me castiga.  
Una rosa de bondad  
ofrezco por cada espina,  
un beso por cada agravio,  
un canto por cada herida.  
¡Así voy por los caminos  
e iré hasta caer vencida!

<sup>4</sup> Entre otros, Verónica Leuci estudia el legado sanjuanista como paradigma de los *Sonetos del amor oscuro* (García Lorca, 1984) en su artículo “*Eros y Thánatos*: la mística del amor en los *Sonetos del amor oscuro* de Federico García Lorca” (2008), donde declina los significados simbólicos de la oscuridad en la oposición de luz y sombra, en la noche como escenario de las uniones amorosas prohibidas, en el abismo oscuro de la muerte y en la referencia a lo secreto y velado.

(Por cada gota de sangre  
un reguero de luz viva).  
Y cuando la Parca venga  
le diré: “¡Pálida amiga!  
¡Me voy contenta! Di todo  
lo bueno que en mí había...” (Martínez Sagi, 1929: 8).

El alma tiende a la elevación, mientras por dentro quema la “llama de amor viva” (Cruz, 2002: 2008) “que en el corazón ardía” (2002: 206), en palabras de San Juan: se trata de la imposibilidad del encuentro con el amado, que en el *Cántico espiritual* se esconde y deja a la esposa herida y “con gemido” (2002: 7). Citando dos veces el comienzo del tercer verso de la “Canción segunda” de Garcilaso de la Vega (2022: 227-229) —cuyo íncipit reza “La soledad siguiendo, / rendido a mi fortuna, / me voy por los caminos que se ofrecen” (2022: 227)—, Martínez Sagi propone un yo que se halla en la “Noche oscura” (Cruz, 2002: 205-207) del alma en vilo, en la vana búsqueda que, como enseñan Petrarca y el Renacimiento, además del mismo Santo, pasa por los ojos, que se vuelven inquietos en nuestra poeta. De acuerdo con este procedimiento retórico, metaforizando cada concepto mediante el cuerpo, la herida de amor se torna “gota de sangre”, a la vez que “reguero de luz viva”, puesto que la claridad irradia el encuentro en la mística y en toda la tradición poética sucesiva. Como anuncia la apertura y como reseñamos en otra ocasión (Bianchi, 2023a: 194), la obra de 1929 gira alrededor del órgano de la vista, una parte del cuerpo que recuerda la segunda etapa del ascenso a la unión del *Cántico espiritual* (2002): la vía contemplativa. En *Caminos* (1929), el enamoramiento pasa con frecuencia por los ojos, así como el dolor por el corazón —que en “Ofrenda” se describe como “enfermo” (1929: 23)—, y los encuentros por la boca, frontera de los besos que se describe como “roja” en el mismo poema, remitiendo a la pasión (1929: 23). Pese a que la boca no aparece de forma explícita en San Juan, un verso del *Cántico espiritual* remite indudablemente a ella y a su papel en la unión amorosa: “y el mosto de granadas gustaremos” (2002: 42).

En el citado estudio de la trayectoria literaria de Martínez Sagi (Bianchi, 2023a: 194), señalamos que, en *Caminos*, también aparecen las partes del cuerpo del tú, respondiendo a dos órdenes de sensaciones: las manos como “garras” del hombre que repele al sujeto lírico en “Luz y barro” (1929: 35), y el “regazo” de la persona amada en el que desea ser acogida la voz femenina en “Una noche...” (1929: 49), que recuerda los versos de “Vida”, de *La destrucción o el amor* de Vicente Aleixandre:

Para morir basta un ruidillo,  
el de otro corazón al callarse,  
o ese regazo ajeno que en la tierra  
es un navío dorado para los pelos rubios (1968: 345).



### 3. REFERENCIAS INTERTEXTUALES EN *INQUIETUD* (1932): PARALELISMOS CON POETAS DE LA ÉPOCA

Según Establier Pérez, *Inquietud* (1932), marca el “descubrimiento de una pasión más allá de la norma” (2000: 101), intensa y carnal, en una época en que el deseo sexual es prerrogativa de la pluma masculina. Como ya se ha analizado detenidamente (Bianchi, 2023a: 195-198), el poemario canta la vuelta al dolor de la soledad tras saborear el encuentro, el sufrimiento después de pasar por lo que Cernuda denomina “acorde” (2003: 153-155), es decir, el éxtasis místico de la unión revisado en clave terrenal, en el que la realidad y el deseo coinciden, y que, sin embargo, solo dura un instante.

Desde el comienzo, una metáfora corporal cambia de significado: las garras ya no son algo de lo que el yo quiere huir, al contrario, como se lee en el cierre de “Canto a la inquietud”:

¡Únete a mí! Me entrego sin reservas  
como una novia sumisa y confiada.  
Desgárrame la carne fieramente  
¡con el zarpado violento de tus garras! (Martínez Sagi, 1932: 15).

El sujeto poético femenino hasta se imagina pasional en un hipotético encuentro con el hombre que ambiciona la unión, referida rigurosamente en condicional, en “La cita”: “Así vendría yo: felina e indomable / como una pantera” (1932: 41). Por supuesto, al final del poema descubrimos que se trata de algo que no llegará a su realización: “Jamás. Ya te he vencido ¡y no acudo a la cita! (1932: 41). La unión que no se da con un ser masculino se relaciona con el hijo soñado e imaginado que no vendrá al mundo, en “Decía la madre al niño...” (1932: 17-19), en “Maternal” (1932: 61-63), en “La triste realidad” (1932: 73) y en “Niño” (1932: 111-113). El niño es un interlocutor fantasmal e inaccesible como el que, unos años después de la publicación de *Inquietud* (1932), protagonizará otro poemario de otra pluma femenina: *Niño y sombras* de Concha Méndez (1936), quien, sin embargo, hace referencia a la experiencia vivida de la maternidad y de la pérdida del bebé. En la obra de Martínez Sagi, el yo le habla a un ser que sabe irreal, como subrayan el condicional en la primera de las cuatro composiciones —“diría, si en mis brazos, / estrechara al niño-Dios” (1932: 17)—, los interrogativos que abren la segunda —“¿De dónde llegó este niño? / [...] / ¿Me lo das ya para siempre? / ¿No será que estoy soñando?” (1932: 61)—, y la constatación final de la tercera —“¡Cómo le lloro al hijo que he besado / únicamente en sueños!” (1932: 73)—. En la cuarta, el sujeto lírico confiesa que la presencia física del hijo podría curar sus penas, lo mismo que en Méndez: “Niño de manos milagrosas / que curaste mi herida” (Martínez Sagi, 1932: 111), “Tu boca bebe de mi dolor / y el llanto triste de mis ojos” (1932: 111) y, más adelante, “tú, el que curaste mi honda herida” (1932: 113).

Por otro lado, acerca de las partes del cuerpo y las edades, tres poemas de *Inquietud* (1932) retoman los títulos de la conocida serie de obras de Ramón del Valle-Inclán que

aluden a las distintas fases vitales: *Sonata de primavera* (Valle-Inclán, 2011), *Sonata de estío* (2011), *Sonata de otoño* (2010) y *Sonata de invierno* (2010). Los versos de Martínez Sagi que remiten a la juventud feliz en “Sonata de primavera” (1932: 23) citan “el pelo dorado” y “la frente” morena (1932: 23): la cabeza es el lugar donde todavía residen “los primeros sueños” y la esperanza de su realización. “Sonata de estío” (1932: 25) canta “el fuego del verano”, es decir, la edad adulta del deseo; en su última estrofa aparece la “mano morena” del segador, metáfora del contacto físico. A continuación, “Sonata de otoño” (1932: 27) resume en sí los dos últimos momentos de la existencia, la madurez y la vejez que acerca a la muerte. La ausencia del cuerpo y la masiva presencia de emociones negativas y sus señales —“la agonía”, la “profunda melancolía”, la “tristeza”, el “frío”, el “bronco lamento”, el “sollozar de angustia”, el rugido “rabioso”, el “miedo”, la “lúgubre queja” y “el sonido de muerte”— corroboran el sufrimiento por la desaparición de toda fe en un posible encuentro o reencuentro que alivie las penas de la soledad.

En esta última fase, “el zarpado sangriento” del dolor abre en la “carne blanca un profundo desgarró”, como leemos en “Canto al dolor” (1932: 115), donde el sujeto poético declara: “Soporto altiva y digna, la carga de mi cruz”. La congoja pesa en el cuerpo, como sugiere la referencia religiosa a la muerte de Jesús que en *Inquietud* (1932) prima sobre el legado de San Juan y concreta en el cuerpo la aflicción del ánimo. En este sentido, “Lamentación” reza:

Mis pensamientos todos se han clavado en mi carne  
y en mi frente, cansada y marchita,  
llevo una corona de ideas torturantes  
como espinas (Martínez Sagi, 1932: 77).

El yo ha caído al abismo, el deseo de un amor alternativo clama en vano a través del cuerpo y, como ya se ha aclarado (Bianchi, 2023a: 198), en *Inquietud* (1932) aparece la amante real que provoca el sufrimiento de la autora reflejado en sus poemas: Elisabeth Mulder, quien firma el inusual prólogo en verso, “Retrato psico-físico de la autora” (Martínez Sagi, 1932: 9-13), y protagoniza la respuesta de Martínez Sagi, el poema “Elizabeth Mulder” (1932: 59).

#### 4. REFERENCIAS INTERTEXTUALES EN *LABERINTO DE PRESENCIAS* (1969): CERNUDA, ANTE TODO, AUNQUE NO SOLO

*Laberinto de presencias* (1969), la última obra publicada en vida de la autora, se abre con la larga dedicatoria a la hija que nunca tuvo, titulada “Para ti, hija mía” (1969: 7-8) y cuyo final reivindica, justamente, “el derecho a soñar”. El volumen reúne seis poemarios: *Canciones de la isla*, escrito entre 1932 y 1936; *País de la ausencia*, compuesto entre 1938 y 1940; *Amor perdido*, redactado entre 1933 y 1968; *Jalones entre la niebla*, creado entre 1940 y 1967; *Los motivos del mar*, surgido entre 1945 y 1955; *Visiones y sortilegios*, hecho entre 1945 y 1960.

Como hemos apuntado (Bianchi, 2023a: 198-199), todos ellos reiteran la simbología de la producción anterior y sigue presente el dolor por la pérdida de la amada; sin embargo, cada libro se caracteriza por matices específicos que Prada (en Martínez Sagi, 2019: LXII-LXIII) identifica en: la celebración sensorial del recuerdo del paisaje mallorquino, en *Canciones de la isla*; la nostalgia absorta de la infancia y de la juventud sobre la que triunfa la aflicción de la edad adulta, en *País de la ausencia*; el atrevimiento de la revelación acerca de su relación clandestina con Mulder y el consecuente sufrimiento, en *Amor perdido*; el tono desgarrado debido a la ausencia de la amada y al exilio, alternado a textos descriptivos más positivos, en *Jalones entre la niebla*; el acercamiento a un blando surrealismo, en *Los motivos del mar* y *Visiones y sortilegios*.

Entre la secuencia de fotos de Mallorca de *Canciones de la isla*, “La breva” (1969: 45) guarda una conexión especial tanto con el cuerpo y con Cernuda como con la metáfora literaria convencional del fruto en su connotación sexual. Acerca de esta última, es suficiente recordar la importancia que tiene para Miguel Hernández, quien menciona el higo en diferentes composiciones de *Perito en lunas* de 1933 (2017: 55-81) y le dedica la “Oda a la higuera” (2017: 156-158), poema de la misma época no recogido en libro, que explicita desde el comienzo el significado simbólico al que nos referimos: “Abiertos, dulces sexos femeninos, / o negros o verdales” (2017: 156). Por analogía, los versos de “La breva” de Martínez Sagi rezan:

Pulpa de carne suave  
equívoca encendida.  
Boca impúdica abierta  
de sangrantes encías.  
Te beso y en el labio  
me muerdes agresiva (1969: 45).

La poeta describe la imagen plástica del fruto que, partido por la mitad, recuerda una boca entreabierta; por efecto de la prosopopeya, se establece una similitud irónica entre el acto de comer el fruto primerizo de la higuera y la agresividad de un beso. Paralelamente, una fruta se vuelve cuerpo deseado en Cernuda, quien escribe en la primera parte de “La adoración de los magos”, de *Las nubes* (2005: 177): “¡Delicia de los frutos / de piel tersa y oscura, como un cuerpo / ofrecido en la rama del deseo!”

Por otro lado, los paisajes españoles recreados en las composiciones de *País de la ausencia* tienen poco que ver con el cuerpo, aunque sugieren la pérdida y el dolor que supone. Tan solo nos detenemos brevemente en la última, “Resignación”, que hace hincapié en el nombre ocultado de quien ha herido para siempre al yo y que este no quiere oír:

¿Qué arenas recubrieron  
la herida que no cierra?  
No me digáis el nombre  
de mi tortura cierta.

Ese nombre que hincó  
sus raíces secretas  
y me dejó por siempre  
mutilada y sin fuerza (Martínez Sagi, 1969: 121).

De nuevo los versos de Martínez Sagi nos traen a la memoria un poema de Cernuda, que no solo retoma el asunto del nombre en el título, sino que también hace referencia al *País de la ausencia*: “No sé qué nombre darle en mis sueños”, de *Un río, un amor* de 1929:

Si mis ojos se cierran es para hallarte en sueños  
detrás de la cabeza,  
detrás del mundo esclavizado,  
en ese país perdido  
que un día abandonamos sin saberlo (Cernuda, 2005: 61-62).

Como ya se ha afirmado (Bianchi, 2023a: 199), la colección más corporal de *Laberinto de presencias* (Martínez Sagi, 1969) es sin duda *Amor perdido*, donde el dolor por el abandono encuentra sus metáforas en la crucifixión, la tortura y el cuerpo roto, reminiscencia del “cuerpo desecho, / en la noche sin luz, en el ciclo sin nadie” del final de “Decidme anoche” de Cernuda, siempre de *Un río, un amor* (2005: 53). La cruz aparece, por ejemplo, en “Desesperación (Martínez Sagi, 1969: 139) —“¿con qué cruz cargas mis hombros / y en qué infinito desierto / me dejas crucificada / para siempre a tu silencio!”—, o en los versos de “En la cruz” (1969: 161) —“En la cruz / de tu lecho / agoniza mi rostro / lejos de tu deseo”—. El martirio, el suplicio, el castigo, el fuego que quema y la muerte corporal llenan las composiciones, confirmando continuamente el contundente epílogo de “Tortura” (1969: 157): “En la noche de otros ojos / alguien me está asesinando”.

La amada es ahora casi una presencia fantasmal, como se explicita en “Ectoplasma” (1969: 189-190): “te libraste del molde / calcinado de tu cuerpo” (1969: 189). Por supuesto, otro poeta que ejerce una influencia evidente en Martínez Sagi nos ha acostumbrado a seres espectrales: Antonio Machado, baste con recordar la mujer detrás de la ventana de “A la desierta plaza” de *Soledades* (1996: 95), y, volviendo más atrás en el tiempo, Gustavo Adolfo Bécquer prefiere la espiritual y evanescente entre las tres mujeres, en la “Rima XI” (2014: 119-120). Pese a ello, es de nuevo Cernuda quien escribe unos versos bastante cercanos a los de nuestra autora, en “Decidme anoche”: “Incesante fantasma con mirada de hastío. // Fantasma que desfila prisionero de nadie, / falto de voz, de manos, apariencia, sin vida” (Cernuda, 2005: 52). A este respecto, según explica Jacques Lacan, se puede definir la “función cumplida por el fantasma como una metonimia del ser e identificar como tal [...] el deseo” (1959: 13), es decir, “el fantasma es el soporte del deseo” (1961: 19): el primero es una materialización imaginaria del segundo, y eterniza un momento de felicidad que no se puede reproducir en la realidad (1959: 15).

Otra imagen digna de nota que se repite en *Amor perdido* es el espejo que refleja el cuerpo del yo y el deseado; se trata de un elemento constante en la poesía que habla del amor entre personas del mismo sexo, como el que protagoniza la última composición del poemario de Martínez Sagi, “¿Quién?” (1969: 197-198). El poema empieza y termina con los mismos dos versos que abren, además, la segunda estrofa, cuyo íncipit citamos a continuación:

Mi reflejo. Tu reflejo.  
Ni mi rostro. Ni tu faz.  
En el agua de mi espejo  
tu noche en mi aurora está.  
¿Quién es cárcel luz faceta  
quién es eco quién cantar? (1969: 197-198).

El mismo símbolo aparece en Cernuda, por ejemplo, en “Como la piel”, que cierra *Un río, un amor*: “Prostituyendo los espejos vivos” (2005: 67). Para que no queden dudas sobre la interpretación metafórica del espejo, merece la pena reproducir otro poema de Cernuda, “Los marineros son las alas del amor”, de *Los placeres prohibidos*:

Los marineros son las alas del amor,  
Son los espejos del amor,  
El mar les acompaña,  
Y sus ojos son rubios lo mismo que el amor  
Rubio es también, igual que son sus ojos.  
La alegría vivaz que vierten en las venas  
Rubia es también,  
Idéntica a la piel que asoman;  
No les dejéis marchar porque sonríen  
Como la libertad sonríe,  
Luz cegadora erguida sobre el mar.  
Si un marinero es mar,  
Rubio mar amoroso cuya presencia es cántico,  
No quiero la ciudad hecha de sueños grises;  
Quiero sólo ir al mar donde me anegue,  
Barca sin norte,  
Cuerpo sin norte hundirme en su luz rubia (2005: 78-79).

Como es de suponer, el origen de la metáfora literaria procede de la fusión del mito de Narciso y del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz (2002: 17-18) que lo subvierte, pasando por las muchas reelaboraciones literarias en los Siglos de Oro, por *Introducción del narcisismo* de Sigmund Freud (1979: 65-98), y por *El seminario 1. Los escritos técnicos de Freud (1953-1954)* de Lacan (2001: 175-216). Tras la influencia del psicoanálisis, el mito recobra centralidad en el Modernismo y, sobre todo, en la Generación del 27, que lo recupera en su vertiente de inclinación hacia individuos del mismo sexo. No nos detendremos aquí sobre este tema, al que, hace unos años, dedicamos un artículo publicado en el *Boletín de la Real Academia Española* (Bianchi, 2019).

Las presencias fantasmales siguen poblando *Jalones entre la niebla*, poemario en el que a menudo aparece el corazón roto, herido o muerto y, de nuevo, el cuerpo tiene un papel secundario frente al paisaje y a los elementos de la naturaleza. Lo mismo vale para *Los motivos del mar*, donde se nombra con frecuencia el corazón, con adjetivos que aquí sugieren matices más heterogéneos: se vuelve “azul” (Martínez Sagi, 1969: 339), “corsario” (347), “loco” (359), “verde” (359). Finalmente, en las imágenes alucinadas de corte surrealista de *Visiones y sortilegios*, cuyas composiciones no llevan títulos, vuelve la herida de legado sanjuanista, como en la que se abre con el verso “Ninguno se dio cuenta” (1969: 375). En ella, además, “la voz cautiva” trae a la memoria la obra de Emilio Prados *La voz cautiva*, redactada entre 1933 y 1934, y especialmente su homónima apertura (1975: 487-488). Digno de nota es también el poema de Martínez Sagi que empieza con el verso “Del tronco le sube”, donde leemos:

Hay una mujer  
que corre desnuda  
las manos cortadas sobre la jofaina  
verde de la luna (1969: 395).

Como es sabido, tanto las manos cortadas como la luna son elementos constantes en la poética de Federico García Lorca, ambos emblemas de muerte, como corrobora “Muerto de amor” del *Romancero gitano*:

Madre, cuando yo me muera,  
que se enteren los señores.  
[...].

Siete gritos, siete sangres,  
siete adormideras dobles  
quebraron opacas lunas  
en los oscuros salones.

Lleno de manos cortadas  
y coronitas de flores,  
el mar de los juramentos  
resonaba no sé dónde (1973: 422).

## **5. REFERENCIAS INTERTEXTUALES EN LOS *POEMAS DISPERSOS* Y EN *LA VOZ SOLA* (2019): DE CERNUDA A UNA ENSEÑANZA SECULAR**

Como se ha señalado (Bianchi, 2023a: 204), Prada recoge en *La voz sola* (2019): algunas composiciones de temas variado en la sección de los *Poemas dispersos* (2019: 81-100); entre los inéditos, *Noche sobre el grito* (1955-1970) canta el dolor por la ingratitud de España que olvida a sus exiliados, y *La voz sola*, escrito principalmente a finales de los sesenta, incluye unos pocos poemas compuestos en 1933 y uno en 1937.

Entre los *Poemas dispersos* (2019: 81-100), merece la pena dedicar unas palabras a “Obsesión”, una composición muy breve que reza:

¿Qué haces sin mis caricias  
de tu cuerpo?  
Yo lo dejé, sensible, luminoso,  
florecido y ligero  
—una rama encendida,  
una rama en el viento—.  
Yo cierro mis dos manos, hundo en ellas mis uñas,  
y hiero sus blancas palmas, hago crujir sus huesos;  
mis manos mutiladas, inútiles y tristes...  
¡Pero sin mis caricias, qué haces, di, de tu cuerpo! (2019: 99).

Una vez más estamos ante un concepto compartido con Cernuda, resumido en “Lázaro” de *Las nubes*:

Encontré el pan amargo, sin sabor las frutas,  
el agua sin frescor, los cuerpos sin deseo;  
la palabra hermandad sonaba falsa,  
y de la imagen del amor quedaban  
sólo recuerdos vagos bajo el viento.  
Él conocía que todo estaba muerto  
en mí, que yo era un muerto  
andando entre los muertos (2005: 171).

Un cuerpo sin caricias, en palabras de Martínez Sagi, o sin deseo, como escribe Cernuda, no tiene sentido; por la misma razón, si no se usan para amar, las manos son mutiladas e inútiles.

Sin volver a hablar de *Noche sobre el grito*, acerca del que ya existe un artículo (Bianchi, 2023b), pasamos directamente a *La voz sola*, que confirma lo que acabamos de reseñar: el sujeto lírico, con el “corazón muriendo” (en “Furor”, Martínez Sagi, 2019: 163) que sangra a lo largo del poemario, pide tan solo unas horas para volver a tener el “cuerpo arisco: frío clavel” de la amada, en “Dame unas horas” (2019: 143). De hecho, leemos en el cierre de “Aquellas manos”: “Vibraré sólo cuando me acuerde / de la caricia de aquellas manos” (2019: 176). Siempre de acuerdo con la poética de Cernuda, en los versos de “Sin solución” (Martínez Sagi, 2019: 152-153), la memoria del amor sigue pasando por lo corporal, en “Tu cuerpo tenso caliente... / Mi boca sedienta viva...” (2019: 153), y la herida final se encarga de mantener vivo el recuerdo.

Asimismo, en “Devuélveme”, de nuevo el pedido tiene que ver con la presencia física: “Devuélveme aquel rostro”, “tus ojos de tristeza / y tu boca de sed” (2019: 166). Se trata del mismo rostro inventado y soñado en la ausencia, sobre el que, avisa el sujeto poético en “Tu rostro”:

En mármoles de olvido  
en bronce de congoja  
en granitos de ausencia  
día tras día noche  
tras noche con dulzura  
he labrado tu rostro (2019: 168).

Esta idea del olvido que no logra cancelar a la persona amada de la memoria procede desde más atrás, puesto que, en España, ya la registran los petrarquistas. Entre ellos, escribe Juan Boscán en su soneto “LXXXV”:

Quien dize que'l ausencia causa olvido  
merece ser de todos olvidado.  
El verdadero y firme enamorado  
está, cuando stá ausente, más perdido.

Abiva la memoria su sentido;  
la soledad levanta su cuidado;  
hallarse de su bien tan apartado  
haze su desear más encendido.

No sanan las heridas en él dadas  
aunque cese'l mirar que las causó,  
si quedan en el alma confirmadas.

Que si uno'stá con muchas cuchilladas,  
porque huya de quien l'acuchilló,  
no por eso serán mejor curadas (en Ruiz Casanova, ed., 2011: 244-245).

En la poesía del siglo XX, el concepto sigue vigente, aunque muchos autores presentan en sus versos más bien la elección de ceñirse al dolor, sobre el que construyen su trayectoria, como en “Por unos tulipanes amarillos” de *Invocaciones* de Cernuda:

Y mordí duramente la verdad del amor para que no pasara  
y palpitara fija  
en la memoria de alguien,  
amante, dios o la muerte en su día (2005: 120).

Ya sea una actitud deliberada o no, al fin y al cabo, la reivindicación del derecho a un amor no convencional y el dolor que provoca el hecho de no tenerlo son el motor que mueve tanto la trayectoria poética de Martínez Sagi como la de Cernuda. Este principio básico compartido, con el que concluimos nuestro fragmentario recorrido que, sin lugar a duda, merece futuras profundizaciones, se encuentra bien compendiado en los versos iniciales de “XVI” de *Donde habite el olvido*:



No hace al muerto la herida,  
hace tan sólo un cuerpo inerte;  
como el hachazo un tronco  
despojado de sonos y caricias,  
todo triste abandono al pie de cualquier senda.

Bien tangible es la muerte;  
mentira, amor, placer no son la muerte.  
La mentira no mata,  
aunque su filo clave como puñal alguno;  
el amor no envenena,  
aunque como un escorpión deje los besos;  
el placer no es naufragio,  
aunque vuelto fantasma ahuyente todo olvido.

Pero tronco y hachazo,  
placer, amor, mentira,  
beso, puñal, naufragio,  
a la luz del recuerdo son heridas  
de labios siempre ávidos;  
un deseo que no cesa,  
un grito que se pierde  
y clama al mundo sordo su verdad implacable (Cernuda, 2005: 106-107).

## 6. BREVE NOTA CONCLUSIVA

El recorrido por la trayectoria creativa de Martínez Sagi en busca de algunas de las innumerables referencias intertextuales sobre el cuerpo que pueblan su poesía nos ha llevado a analizar ecos de autores de diferentes épocas, desde el siglo XVI hasta el XX, todos ellos acreditados integrantes de la historia literaria española: Boscán, Garcilaso, San Juan, Bécquer, Valle-Inclán, Machado, García Lorca, Cernuda, Aleixandre, Prados, Méndez y Hernández. La tarea de seguir profundizando en el complejo diálogo con los antepasados y con los contemporáneos, además de contribuir en la hermenéutica, es fundamental para devolverles a quienes lo merecen su lugar en el canon, puesto que identificar las relaciones con otros textos que han influido en la tradición permite reconocer de manera incuestionable la calidad de las obras de escritores injustamente excluidos, a menudo por el mero hecho de ser mujeres, como es el caso de Martínez Sagi.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEIXANDRE, V. (1935). *La destrucción o el amor*. Madrid: Signo.
- \_\_\_\_\_. (1968). *Obras completas*. Madrid: Aguilar.
- BAÑOS SALDAÑA, J. Á. (2022). *Autorreflexión y transreferencialidad: Claves del pensamiento estético en la poesía española desde el medio siglo hasta los ochenta*. Tesis doctoral: Universidad de Murcia.

- BARTHES, R. (1994). *Œuvres complètes*, É. Marty (ed.). Paris: Seuil.
- BÉCQUER, G. A. (2014). *Rimas*, R. Montesinos (ed.). Madrid: Cátedra.
- BIANCHI, M. (2019). “Narciso en tres poetas españoles del medio siglo: reivindicando el derecho al amor”. *Boletín de la Real Academia Española* 99.320, 557-578. Disponible en línea: <https://revistas.rae.es/brae/article/view/200> [08/05/2023].
- \_\_\_\_ (2023a). “‘De mi cuerpo a tu cuerpo’: el ímpetu del amor oscuro en la poesía de Ana María Martínez Sagi”. En *El corazón en llamas. Cuerpo y sensualidad en la poesía española escrita por las mujeres (1900-1968)*, H. Establier Pérez (ed.), 183-212. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- \_\_\_\_ (2023b). “El cuerpo herido, en *Noche sobre el grito* de Ana María Martínez Sagi”. *Anales de Literatura Española* 38, 53-70. Disponible en línea: <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2023.38.03> [06/05/2023].
- BUTLER, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, A. Bixio (trad.). Buenos Aires: Paidós.
- \_\_\_\_ (2004). *Lenguaje, poder e identidad*. J. Sáez y B. Preciado (trad. y pról.). Madrid: Síntesis.
- \_\_\_\_ (2006). *Deshacer el género*, P. Soley-Beltrán (trad.). Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_ (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. M. A. Muñoz (trad.). Barcelona: Paidós.
- CASTRO, E. (2014). *Poesía lesbiana queer. Cuerpos y sujetos inadecuados*. Barcelona: Icaria.
- CERNUDA, L. (2003). *Ocnos*. Madrid: El País [Clásicos del siglo XX].
- \_\_\_\_ (2005). *La Realidad y el Deseo (1924-1962)*. Madrid: Alianza.
- CLIMENT CLEMENTE, M. T. Y CARMONA OSORIO, M. (2018). *Transpsiquiatría. Abordajes queer en salud mental*. Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría.
- COTARELO ESTEBAN, L. (2022). “El *Laberinto de presencias*, viajes y poéticas del exilio de Ana María Martínez Sagi”. *Laberintos. Revista de Estudios sobre los Exilios Culturales Españoles* 24, 54-69. Disponible en línea: <https://bv.gva.es/documents/167016322/167019200/N%C3%BAmero+24/729ac03b-6f49-4462-8b04-b147c3114857> [06/05/2023].
- CRUZ, S. J. de la (2002). *Cántico espiritual y poesía completa*, P. Elia y M. J. Mancho (eds.), D. Ynduráin (estudio preliminar). Barcelona: Crítica.
- ECO, U. (2000). *Tratado de semiótica general*, C. Manzano (trad.). Barcelona: Lumen.
- ESTABLIER PÉREZ, H. (2020). “Versos y otras transgresiones femeninas en la España de la República. Los poemas de Ana María Martínez Sagi (de *Canciones a Inquietud*)”. En *Activistas, creadoras y transgresoras. Disidencias y representaciones*, M. Moreno Seco (ed.), 77-110. Madrid: Dykinson.
- FREUD, S. (1979). “Introducción del narcisismo”. En *Obras completas*, vol. XIV, 65-98. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- GARCERÁ, F. (2020). “‘Ya no tienen donde morir las Ofelias’. Dos autoras en la Barcelona de la vanguardia: Elisabeth Mulder y Ana María Martínez Sagi”. *Revista*

- Internacional de Culturas y literaturas* 23, 9-28. Disponible en línea: <https://doi.org/10.12795/RICL.2020.i23.01> [07/05/2023].
- GARCÍA LORCA (1973). *Obras completas*, A. del Hoyo (recopilación, cronología, bibliografía y notas), J. Guillén (prólogo), vol. I. México: Aguilar.
- \_\_\_\_ (1984). “Sonetos de amor”. *Lorca, sonetos de amor*. Suplemento del *ABC*, 17 de marzo.
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. C. Fernández Prieto (trad.). Madrid: Taurus.
- GÓMEZ GARRIDO, M. (2011). *La ambigüedad sexual en tres poetas de la modernidad: Lucía Sánchez Saornil, Ana María Martínez Sagi y Carmen Conde*. Trabajo de Fin de Máster: Universidad Complutense de Madrid.
- \_\_\_\_ (2013). “Conflicto de identidad: indefinición sexual en tres poetas de la Edad de Plata”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 22, 333-358. Disponible en: <https://doi.org/10.5944/signa.vol22.2013.6356> [07/05/2023].
- \_\_\_\_ (2014). “La abyección del deseo en la poesía de Ana María Martínez Sagi”. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 23, 247-258. Disponible en línea: [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_DICE.2014.v32.44638](http://dx.doi.org/10.5209/rev_DICE.2014.v32.44638) [07/05/2023].
- GONZÁLEZ SORIANO, J. M. (2023). “Ana María Martínez Sagi: ‘El tumulto de la fama y la desolación del olvido’”. *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas* 913-914, 54-56.
- HALL, D. E. (2004). *Subjectivity*. New York: Routledge.
- HERNÁNDEZ, M. (2017). *Obra poética completa*, L. de Luis y J. Urrutia (ed., introd., estudios y notas). Madrid: Alianza.
- KRISTEVA, J. (1981). *Semiótica* 2, J. M. Arancibia (trad.). Madrid: Fundamentos.
- LACAN, J. (1959). *Seminario 6, clase 22 (27 de mayo). El deseo y su interpretación*, R. E. Rodríguez Ponte (trad.). Buenos Aires: Paidós. Consultado a través de la edición digital de La Cantera Freudiana: <http://www.lacanerafreudiana.com.ar/lacanerafreudianajaqueslacanseminario6.html> [09/05/2023].
- \_\_\_\_ (1961). *Seminario 8, clase 17 (19 de abril). La transferencia*, R. E. Rodríguez Ponte (trad.). Buenos Aires: Escuela Freudiana. Consultado a través de la edición digital de La Cantera Freudiana: <http://www.lacanerafreudiana.com.ar/lacanerafreudianajaqueslacanseminario8.html> [09/05/2023].
- \_\_\_\_ (2001). *El seminario 1. Los escritos técnicos de Freud (1953-1954)*, J.-A. Miller (ed.). Buenos Aires: Paidós.
- MACHADO, A. (1996). *Poesías completas*, M. Alvar (ed.). Madrid: Espasa Calpe.
- MARTÍNEZ SAGI, A. M. (1929). *Caminos*. Barcelona: Gráficas Guinart.
- \_\_\_\_ (1932). *Inquietud*. Barcelona: Ilustra Farré.
- \_\_\_\_ (1969). *Laberinto de presencia. Antología poética*. León: Gráficas Celarayn.

- 
- \_\_\_\_ (2019). *La voz sola* [antología], J. M. de Prada (ed.). Santander: Fundación Banco Santander.
- \_\_\_\_ (2022). *Donde viven las almas. Andanzas de la memoria*, J. M. de Prada (ed.). Santander: Fundación Banco Santander.
- MÉNDEZ, C. (1936). *Niño y sombras*. Madrid: Héroe.
- MOGA, E. (2011). “Una elegía extraviada de Ana María Martínez Sagi”. *Turia. Revista cultural* 100, 77-83.
- \_\_\_\_ (2019). “La escritora y deportista a la que olvidó la Transición”. *Letras Libres*, 5 de julio. Disponible en línea: <https://letraslibres.com/cultura/la-escritora-y-deportista-a-la-que-olvido-la-transicion/> [07/05/2023].
- ORTUÑO CASANOVA, R. (2010). *Mitos cristianos en la poesía no religiosa del grupo del veintisiete*. PhD Dissertation supervised by Chris Perriam & Anthony Lappin: The University of Manchester. Disponible en línea: <https://research.manchester.ac.uk/en/studentTheses/mitos-cristianos-en-la-poes%C3%ADa-no-religiosa-del-grupo-del-veintisi> [17/01/2024].
- \_\_\_\_ (2014). *Mitos cristianos en la poesía no religiosa del grupo del 27*. London: The Modern Humanities Research Association.
- PÉREZ ROSALES, E. J. (2020). “Vindicación y compromiso en los vértices del tiempo. Ana María Martínez Sagi”. En *Incómodas. Escritoras españolas en el franquismo*, L. Cerullo e Y. Romero Morales (eds.), 226-243. León: Eolas Ediciones.
- PLAZA AGUDO, I. (2015). *Modelos de identidad en la encrucijada: Imágenes femeninas de la poesía de las escritoras españolas (1900-1936)*. Málaga: Universidad de Málaga.
- PORRO HERRERA, M. J. (2013). “Ana María Martínez Sagi y Josefina Carabias: Algunos temas recurrentes en la prensa”. En *Escritoras españolas en los medios de prensa: 1868-1936*, I. Rota, y C. Servén Díez (coords.), 138-168, Madrid: Renacimiento.
- PRADA, J. M. de (2000). *Las esquinas del aire. En busca de Ana María Martínez Sagi*. Barcelona: Planeta.
- \_\_\_\_ (2022). *El derecho a soñar. Vida y obra de Ana María Martínez Sagi*, 2 vols. Barcelona: Espasa.
- PRADOS, E. (1975). *Poesías completas*, C. Blanco Aguinaga y A. Carreira (ed. y pról.), vol. I. México: Aguilar.
- ROTA, I. (2021). “Ana María Martínez Sagi entre deporte y periodismo: Las colaboraciones en *Crónica* (1929-1938)”. En *Mujer y prensa en la Modernidad. Dinámicas de género e identidades públicas en revistas culturales de España e Hispanoamérica*, D. Romero López y H. Ehrlicher (eds.), 165-179. München: AVM / Akademische Verlagsgemeinschaft München.
- RUIZ CASANOVA, J. F., ed. (2011). *Antología Cátedra de Poesía de las Letras Hispánicas*. Madrid: Cátedra.
- VALLE-INCLÁN, R. del (2010). *Sonata de Otoño. Sonata de Invierno*, L. Schiavo (ed.). Madrid: Austral.
-

- \_\_\_\_ (2011). *Sonata de Primavera. Sonata de Estío*, P. Gimferrer (ed.). Madrid: Austral.
- VEGA, G. de la (2022). *Garcilaso. Poesía completa en castellano*, R. Ballesteros (ed. y pról.). Málaga: Poéticas Ediciones.
- VELASCO DE CASTRO, R. (2022). “Transgresión y feminismo en Ana María Martínez Sagi”. En *Amor impossibilis. Textos y pretextos de escritoras españolas (s. XX-XXI)*, Y. Romero Morales y P. Cabrera Castro (eds.), 115-129. Sevilla: Alfar.



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

Fecha de recepción: 10/09/2023

Fecha de aceptación: 17/01/2024



## ARTÍCULOS





**EL TEATRO RELIGIOSO DEL SIGLO XX. UNA COMPARATIVA  
ENTRE *LA PIEDRA* DE T. S. ELIOT Y *EL AUTO DEL HOMBRE* DE JOSÉ  
LUIS ALONSO DE SANTOS<sup>1</sup>**

RELIGIOUS THEATRE OF THE TWENTIETH CENTURY: A COMPARISON  
BETWEEN T. S. ELIOT'S *THE ROCK* AND JOSÉ LUIS ALONSO  
DE SANTOS'S *EL AUTO DEL HOMBRE*

**Natalia CARBAJOSA PALMERO**  
Universidad Politécnica de Cartagena  
natalia.carbajosa@upct.es

**Resumen:** En este artículo se realiza una comparativa entre *La piedra* (1934), de T. S. Eliot y *El auto del Hombre* (1971), de José Luis Alonso de Santos, por tratarse de dos obras de tema religioso recientemente reeditadas que aúnan tradición y vanguardia al servicio del concepto de obra total y colectiva. Se analizan claves como el subgénero al que cada una pertenece; la cuestión de la autoría; el método compositivo del que parten; el objetivo que persiguen dentro del contexto social al que se refieren, así como la recepción que conocieron en sus respectivos estrenos. Con ello, se subrayan similitudes y divergencias en dos ejemplos singulares dentro de la trayectoria teatral de cada autor que, además, hasta no hace mucho habían recibido escasa atención crítica.

**Palabras clave:** Auto sacramental. Teatro de vanguardia. *La piedra*. T. S. Eliot. *El auto del Hombre*. José Luis Alonso de Santos.

**Abstract:** In this article I compare *The Rock* (1934) by T. S. Eliot and *El auto del Hombre* (1971) by José Luis Alonso de Santos. Both plays, recently reedited, join tradition and avantgarde in the name of the total collective artwork. I analyze the subgenre to which each play belongs; the question of authorship; the compositional method; the goal these plays pursue within the social context in which they are embedded, as well as the reception they experienced in their premieres. This article centers on the existent similitudes and divergences in two singular plays that marked the theatrical trajectory of each author, and which have not received much critical attention until recent times.

**Keywords:** Auto sacramental. Avant Garde. *The Rock*. T. S. Eliot. *El auto del Hombre*. José Luis Alonso de Santos.

---

<sup>1</sup> Este artículo forma parte del proyecto de investigación TEATREL-IEP: *Revisión crítica del teatro en verso de T. S. Eliot: Influencia, evolución y percepción* (ref. PID2023-151837NB-I00), financiado por el Ministerio de Innovación, Ciencia y Universidades

## 1. INTRODUCCIÓN

Desde el punto de vista semiótico, el teatro siempre ha sido el género literario más completo. A ello contribuye la variedad de códigos que se activan simultáneamente en escena; por descontado el lingüístico, el acústico y el visual. Frente a la lectura solitaria de una novela, el texto dramático en representación constituye un ejercicio de significación múltiple, dada la capacidad ostensiva de sus signos (Elam, 1980: 29-30). Por otra parte, la actualización en los países europeos de las tradiciones teatrales del pasado a través de las vanguardias artísticas del siglo XX se aproxima, en algunos ejemplos concretos, al ideal de la obra de arte total o *Gesamtkunstwerk*, lo que incrementa aún más la multiplicidad semiótica.

Con el término *actualización* me refiero tanto a la adaptación de obras antiguas a la escena contemporánea como a piezas escritas *ex novo* con distintos fines; e, incluso, al estadio intermedio que supone la apropiación total o parcial de textos teatrales o de otras fuentes en combinaciones inéditas, fieles en mayor o menor medida al género de partida. Estos modos de creación escénica han permitido preservar la continuidad del pasado con el presente en la cultura occidental contemporánea a la vez que adaptar el teatro, género social por definición, a las expectativas cambiantes del público.

Con respecto a las fuentes y tradiciones de las obras que son objeto de estudio en estas páginas, *La piedra* de T. S. Eliot (1934) y *El auto del Hombre* de José Luis Alonso de Santos (1971), es preciso, en primer lugar, remontarse a las tradiciones teatrales existentes en Inglaterra y en España durante la Edad Media y el Siglo de Oro respectivamente, así como a su recuperación en nuevos formatos durante el primer cuarto del siglo XX. El origen ritual y comunitario del teatro se identifica en los subgéneros dramáticos en lengua vernácula más representativos de la Baja Edad Media europea con la liturgia cristiana y con las fechas señaladas de su calendario. Así, por ejemplo, en Semana Santa o en Navidad, grupos de artesanos asociados en Cofradías escenificaban, en carros llevados por las calles de los pueblos y ciudades y/o en tabladillos montados en las plazas, obras que en Inglaterra se conocen como misterios —*mystery plays*—: episodios bíblico-históricos poblados por personajes reconocibles —los pastores, los Reyes Magos, Moisés— en los que la enseñanza religiosa alternaba con la sátira y la farsa profanas.

Bajo los mismos modos de escenificación, otro tipo de representaciones conocidas como moralidades —*morality plays*—, en cambio, solían escenificarse solamente en torno a la festividad y la procesión del día del Corpus. Los personajes no tenían personalidad propia, sino que encarnaban abstracciones —el Hombre, los Sentidos, la Razón, el Demonio, la Muerte— y la acción se desarrollaba casi invariablemente en torno a un combate entre el Bien y el Mal, para terminar con la exaltación del sacramento de la Eucaristía. La Reforma protestante impide el desarrollo posterior de tales subgéneros en tierras británicas (López Santos, 2013: 47-93).

A diferencia de Inglaterra, en España el teatro subsiguiente a la Edad Media no rompe la continuidad con este período. Entre los subgéneros que cristalizan a partir de la

Contrarreforma, el auto sacramental, sobre todo al estilo calderoniano, se convierte en el transmisor más efectivo de los valores doctrinales de la Iglesia. Sus características repiten en gran medida el patrón establecido por las moralidades inglesas: no existen personajes individualizados, sino representaciones de conceptos abstractos que refleja la doctrina católica y muestran, en la lucha del Hombre frente al Bien y el Mal, la apoteosis eucarística (Oliva y Torres Monreal, 1994: 201-202). Aunque existen divergencias frente a una única definición del auto sacramental, Ignacio Arellano y J. Enrique Duarte destacan como sus principales características que se trata de una “obra teatral en verso, de carácter alegórico y un solo acto, situada [...] en la fiesta del Corpus Christi en alabanza del Sacramento” (2003: 16). Dicha definición recoge la propia acepción que Calderón le da como “Sermones / puestos en verso, en idea / representable, cuestiones / de la sacra Teología”. Como en el caso del teatro inglés, la representación de las obras está asociada a una procesión —en este caso, la del Corpus—, con carros que desfilan por las calles y con la combinación de elementos sagrados y profanos durante el espectáculo (2003: 31).

La naturaleza barroca del auto sacramental de Calderón se traduce en una gran complejidad compositiva, dado que todos los autos operan al mismo tiempo en dos niveles, uno literal y otro alegórico o trascendente. A pesar de la distancia cronológica y la distinta suerte de las moralidades en Inglaterra y el auto sacramental en España, resulta curioso comprobar cómo, en las referencias inglesas al teatro español del Siglo de Oro en *The Northon Anthology of Drama* o en el glosario de la *Catholic Encyclopedia*, se equipara el auto sacramental con la antigua *morality play* o, cuando menos, se recurre a esta última para explicar en qué consiste el primero. A su vez, los autos sacramentales tienen su origen en los misterios medievales y en las ocasiones litúrgicas, principalmente Navidad y Semana Santa, en que se representaban. Así pues, la equiparación entre auto sacramental y moralidad —e incluso misterio— parece lógica, a pesar de la distancia cronológica entre la Baja Edad Media y el Siglo de Oro. Si la evolución del teatro español presenta características diferentes ya no respecto del inglés, sino de todo el teatro europeo que constituía una unidad genérica en sí, se debe a las peculiaridades históricas de la Península Ibérica, volcada en la Reconquista durante buena parte de la Edad Media, así como al ideario artístico y estético desarrollado a raíz de la Contrarreforma.

Al margen de estas y otras similitudes, un aspecto crucial relaciona inequívocamente al teatro inglés y al español en los ejemplos comentados: la cuidada dramaturgia, esto es, la riqueza de la escenografía, los trajes y la música, que trasciende el objetivo doctrinal de la representación para convertirla en puro disfrute dramático en toda su complejidad significativa, anticipándose así al concepto wagneriano de “obra total”.

Tanto en *La piedra* como en *El auto del Hombre* se reconocen explícitamente elementos propios de los misterios y moralidades, en el caso de Eliot, y del auto sacramental calderoniano en el de Alonso de Santos. Sin embargo, el recurso de ambos al teatro medieval y del Siglo de Oro tiene precedentes en dos tipos de representaciones

que afloran al principio del siglo XX, se perpetúan durante las primeras décadas de dicho siglo y rescatan, antes que ellos, formas teatrales hasta entonces prácticamente en desuso. Surge así en Inglaterra el *pageant*, término ya existente en el contexto teatral de los siglos XIV y XV. En la Edad Media, *pageant* se refería principalmente al escenario o armazón sobre el que se representaban las obras. Sin embargo, este sentido original es ambiguo, ya que, a tenor de los documentos que recogen testimonios sobre las representaciones de la época, “en algunos casos no se sabe si se refiere a la plataforma de madera, estática o móvil, o a la obra representada sobre ella”, con lo cual no era infrecuente que se identificara con la representación misma, más allá del andamiaje escénico (López Santos, 2013: 247). Ya en tiempos isabelinos, el término pasó incluso a referirse a desfiles reales o a cualquier tipo de procesión solemne y suntuosa.

En época eduardiana se utiliza la palabra *pageant* para describir fastuosas representaciones al aire libre y en enclaves históricos, con gran profusión de actores —en su mayoría aficionados— y de público, música y otros recursos escénicos de gran vistosidad. Mediante dichas representaciones se conmemoraba algún acontecimiento de la historia nacional o la historia local de una comunidad concreta (Bartie 2020, 2)<sup>2</sup>. Considerado como un fenómeno popular e incluso de masas, el *pageant* revivifica el supuesto esplendor de tiempos pasados desde el presente incierto que precede, tanto a principios del siglo XX como en la década de los treinta, a los dos grandes conflictos bélicos por venir. Joshua Esty (2004: 245-276) y Jan Rupp (2013: 189-216) exploran la fascinación por el *pageant* de representantes del modernismo angloamericano como Virginia Woolf, E. M. Foster y T. S. Eliot, los cuales se interesan abiertamente por este tipo de teatro alejado del elitismo intelectual. En el caso de Eliot, su interés desemboca en la escritura y representación de *La piedra*, cuyo subtítulo, *A pageant play*, ha sido traducido en la única versión completa en español hasta la fecha como “auto sacramental”<sup>3</sup>.

En paralelo a este resurgimiento, entre los autores españoles de la Generación del 98 y la del 27 se produce un renovado interés por el auto sacramental como género dramático (De Paco, 2000: 97-112; 2001: 365-388). Incluso fuera de las fronteras nacionales se representa un género tan específicamente hispano: así, el auto de *El gran teatro del mundo* es reescrito en alemán por Hugo von Hofmannsthal en 1922 para ser representado en el Festival de Salzburgo, en versión de Max Reinhardt (Peral Vega, 2002: 179-180). Dicha representación encaja perfectamente en ese concepto de teatro total subyacente a la

<sup>2</sup> Iniciativas similares en España pueden encontrarse en pueblos y pequeñas ciudades en los que la población de una comarca, todavía hoy, escenifica hechos del *Romancero* relacionados con la historia local. Es el caso, por ejemplo, de *Los siete infantes de Lara*, obra representada todos los veranos en el atrio de la iglesia de la localidad burgalesa de Castrillo de la Reina.

<sup>3</sup> *La piedra* [*The Rock*], traducida por Natalia Carbajosa y con prólogo y notas de Viorica Patea, forma parte del volumen *T. S. Eliot: Teatro completo*, editado por Dídac Llorens-Cubedo y Teresa Gibert (2023: 9-139). Anteriormente solo se habían traducido en varias ocasiones los coros de la obra bajo el título habitual de “Coros de *La roca*” (salvo en la edición de 1978 de José María Valverde, titulada “Coros de *La piedra*”). Si nos atenemos al sentido del título, que evoca las palabras del Evangelio de San Mateo “Tú eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré mi Iglesia” (16, 13-20), *La piedra* parece la elección correcta.

herencia simbolista y expresionista, así como al despliegue de las vanguardias de entreguerras en toda Europa en general y en España en particular (Stephen-Barr, 2012: 122-138; Cuesta Guadaño, 2017: 15-46).

Concretamente, autores españoles como Azorín, Rafael Alberti y Miguel Hernández contribuyen a renovar la tradición del auto sacramental. Por su parte, Federico García Lorca lleva a escena los autos de Calderón con la compañía *La barraca* con gran éxito de público: los propios actores observan la poderosa conexión emocional que las obras suscitan entre los habitantes de los pueblos de toda la geografía española (Adillo Rufo, 2018: 180). Recién acabada la Guerra Civil, Gonzalo Torrente Ballester publica *El casamiento engañoso*, auto sacramental a priori afecto al régimen franquista que, sin embargo, ofrece una lectura filosófica compleja de la relación entre el Hombre y la Técnica, que lo emparenta con el expresionismo alemán de entreguerras (Rivero Iglesias, 2022: 290-309). Otros dramaturgos sobresalientes del siglo XX que no escogen explícitamente el auto sacramental como género para sus propias creaciones, tales como Alejandro Casona o Antonio Buero Vallejo, desarrollan a veces personajes arquetípicos o abstractos fácilmente identificables, a pesar de las más que visibles diferencias, en la tradición calderoniana.

A priori puede resultar contradictorio entender cómo los escritores españoles de vanguardia, mayormente poetas, vuelven su mirada hacia un género cargado de valores religiosos deudores del Concilio de Trento, posteriormente prohibido por la Ilustración en 1765 por Real Cédula de Carlos III, que en nada reflejaba los cambios sociales impulsados por la República española de los años 30. A la atracción del concepto de teatro total que el género ofrece y su capacidad de significación, no obstante, se unen en estos casos posibilidades dramáticas diversas que explican su popularidad entre el público. En paralelo al éxito del *pageant* en Inglaterra, género que, a su vez, solía ser tildado de reaccionario, el auto sacramental conecta entre los espectadores por adscribirse a una tradición teatral muy asentada e incluso intemporal, que no parece presentar conflicto alguno con el cambio de mentalidad imperante en sus nuevos contextos de recepción.

Entre los autos sacramentales del siglo XX que más han trascendido destaca *El hombre deshabitado* (1931) de Rafael Alberti. Elaborado a la manera calderoniana en la forma, parte sin embargo de un supuesto ideológico contrario al del auto sacramental, centrado en el mito del Ángel Caído y en la imposibilidad de redención para la especie humana, lo cual hubiera resultado inconcebible en los tiempos de la Contrarreforma. En otra clave, como obra de juventud todavía adscrita a los valores católicos que Miguel Hernández profesaba en ese momento de su vida, cabe mencionar *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras* (1933), escrita en un lenguaje que imita al estilo barroco, pero sin su complejidad estructural. Frente a estas propuestas, y bajo la pregunta de si el auto sacramental a la manera de Calderón tiene algún itinerario moderno, Ignacio Arellano afirma en el prólogo a la reciente reedición de *El auto del Hombre* por parte de la Fundación Jorge Guillén que “[de] entre todos los autores modernos citados [Alberti,

Hernández, etc.] y otros ensayos poéticos y escénicos, *El auto del Hombre* de José Luis Alonso de Santos es el más calderoniano” (2022, 18-19).

## 2. ELIOT Y ALONSO DE SANTOS, *LA PIEDRA Y EL AUTO DEL HOMBRE*

Tras llevar a sus mayores cotas la experimentación poética en la década de 1920 con poemas como “La tierra baldía” (1922), y contando también con una dilatada carrera como crítico literario, Eliot empieza a escribir teatro en los años 30, en plena madurez creativa. Se estrena en 1934 con *La piedra*, obra —o *pageant*— de encargo, elaborada con el fin de recaudar fondos para la construcción de iglesias en Londres. A esta le seguiría su obra más aclamada y representada, *Asesinato en la catedral* (1935) que, con su recreación del martirio del arzobispo Thomas Beckett y junto con *Santa Juana* de Bernard Shaw (1923), remite al género medieval inglés conocido como “obras de santos” (López Santos, 2013: 68). Eliot continúa su trayectoria teatral con obras, en principio de muy distinto cariz, que se pueden calificar como teatro de salón: *Reunión familiar* (1939), *El cóctel* (1949), *El secretario particular* (1959) y *Un político venerable* (1959)<sup>4</sup>.

Nacido en San Luis en 1888 en el seno de una familia de Nueva Inglaterra de origen puritano y voluntariamente expatriado a Europa para perseguir su propia vocación artística —que se vería reconocida con el Premio Nobel de literatura en 1948—, Eliot se había convertido al anglo-catolicismo en 1927, el mismo año en que obtuvo la nacionalidad británica. Este hecho, más allá de influir en su decisión de aceptar el encargo de abordar la historia de la Iglesia de Inglaterra en *La piedra*, tiene consecuencias en su evolución como poeta, puesto que revela un camino de ida y vuelta entre su poesía y su teatro. Con *La piedra* y *Asesinato en la catedral*, Eliot emprende un camino de introspección espiritual que también está presente en su mejor poesía de madurez, compilada en el volumen titulado *Cuatro cuartetos* (Malamud, 2014: 245). Inversamente, estos dos dramas iniciales prefiguran la búsqueda por parte de Eliot de un lenguaje poético para la escena que desarrollaría en sus creaciones posteriores, de muy distinto tema y ambiente (Matthews, 2013: 159-181).

Como crítico, Eliot expuso reiteradamente sus ideas sobre el teatro. En el artículo de 1934 “Religious Drama and the Church” concibió una estrategia para aunar religiosidad y experimentación y salvar las aparentes contradicciones presentes en el empeño: “The writer of religious drama must be allowed a considerable degree of liberty and experiment—we have not to paraphrase the mystery plays but devise new forms” (2017: 140)<sup>5</sup>. La puesta en práctica de esta declaración de intenciones en *La piedra* singulariza su aportación frente a espectáculos como el *English Church Pageant* de 1909, una ambiciosa escenificación de la historia de la Iglesia de Inglaterra de fines claramente didácticos y

<sup>4</sup> Se citan los títulos de la edición más reciente de estas obras en español (véase nota 2).

<sup>5</sup> Los títulos y las citas de los ensayos de Eliot permanecen en inglés solo si estos no han sido publicados en español.

desprovista de las innovaciones literarias y dramáticas que Eliot perseguía (Bartie *et al.*, 2020: 56-79).

En la década de 1970, un momento privilegiado para la renovación teatral en España poco antes del advenimiento de la democracia, el joven dramaturgo José Luis Alonso de Santos (n. 1942) retoma la tradición calderoniana reavivada por los escritores de la generación del 27. De este modo cristalizan sus años formativos, marcados por su paso durante la década de los 60 por distintos grupos teatrales en los que había recalado en Madrid, procedente de su Valladolid natal —TEM, TEI, Tábano—. Dichos grupos, atentos a las innovaciones de la escena internacional que habían introducido autores como Antonin Artaud y Bertolt Brecht, contribuyeron a renovar el teatro en nuestro país. Alonso de Santos destacaba ya en esos primeros compases de su carrera como actor, director y adaptador de obras (Santolaria, 1998: 791-810).

Recién licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad Complutense, Alonso de Santos funda el grupo Teatro Libre de la Universidad Complutense de Madrid en 1971. El experimento teatral que lleva a cabo con *El auto del Hombre*, obra que no solo escribe, sino que también dirige y protagoniza dentro de dicho grupo, augura una larga carrera como autor, director, crítico y profesor. Su propuesta es descrita como un “Espectáculo experimental colectivo sobre textos de los Autos Sacramentales de Calderón de la Barca” (Piñero, 2005: 80-86). Años después llegarían títulos tan significativos en la historia del teatro y el cine español contemporáneo como *La estanquera de Vallecas* (1981) o *Bajarse al moro* (1985). Premio de la Crítica de Castilla y León en 2000 por *Mil amaneceres*, obra que en cierto modo cierra el ciclo temático del Siglo de Oro emprendido en 1975 con *¡Viva el duque, nuestro dueño!*, el dramaturgo nunca se ha alejado demasiado de los modelos teatrales proporcionados por esa época.

Sobre *El auto del Hombre*, obra perteneciente a la trilogía *Medievo*, *El auto del Hombre* y *El inmortal*, en el programa del estreno incluido en la reciente reedición leemos que “intenta ser, ante todo, un espectáculo ‘inocente’ [...] La obra debe ser comprendida en su totalidad y dentro de un nivel de sensaciones [...] Pedimos al espectador que acepte venir con nosotros en este proceso” (2022: 220). Con tales afirmaciones, el joven dramaturgo pretende traer a la escena contemporánea un espíritu de participación heredero del sentido de comunidad imperante entre los espectadores de una obra teatral en el siglo XVII.

La relación de Eliot y Alonso de Santos con sus respectivas obras suscita una reflexión sobre el concepto de autoría. En la nota preliminar a *La piedra*, Eliot afirma no que no se considera autor de la obra en sí, a la que se refiere como “el libreto”, en referencia a su condición de musical, más allá de los coros y algunas escenas. Asegura que se trata más bien de un trabajo colaborativo en el que habría sido asistido por el director de la obra, Martin E. Browne, y dos reverendos implicados en el proyecto (2022a: 35). Es preciso señalar que Eliot siempre se refirió a su trayectoria teatral en un tono hipercrítico. Pero no es menos cierto que, al margen del lirismo de los coros, cuyos versos están

considerados entre los mejores del autor, así como de su función ritual dentro de la obra, la visión del mundo que *La piedra* transmite y el lenguaje con el que lo ejecuta guardan la impronta, como veremos, de toda la producción artística eliotiana.

Por otra parte, a Eliot siempre le interesaron los géneros teatrales populares (Chinitz, 2002). Ecos de la revista, el vodevil o el music-hall afloran en su obra temprana, nunca terminada, *Sweeney Agonista* (1926-27). De hecho, en una carta de 1934 a *The Spectator* como respuesta a la reseña del estreno de *La piedra* que este periódico había publicado, Eliot puntualiza que su obra debe ser descrita como “a *revue*” (2017: 93), esto es, una pieza de revista o *music-hall*, puesto que combina elementos del musical, el diálogo ingenioso o la sátira con citas extraídas de la Biblia, los diarios literarios e incluso la liturgia cristiana.

La autoría de Alonso de Santos en *El auto del Hombre* resulta singular por diferentes motivos. El dramaturgo español se vale para su construcción de la técnica del centón, esto es, engarza versos tomados de los autos de Calderón con los suyos propios. En el programa del estreno se aclara que la obra constituye la suma de “un estudio y síntesis de los setenta y ocho autos sacramentales de Calderón de la Barca” (Alonso de Santos, 2022: 220). La voluntad de unir tradición y experimentación por parte de Alonso de Santos con este montaje queda patente en la afirmación posterior de que “[l]a puesta en escena está inspirada mitad en formas barrocas, mitad en las últimas corrientes que se abren vía en el mundo” (2022: 220).

La inclusión de versos calderonianos en *El auto del Hombre* a veces parece breve y difícil de identificar, mientras que en otras ocasiones es extensa y reconocible. Un ejemplo de esto último lo encontramos en la Escena en que el autor reproduce casi literalmente el parlamento del Hombre en el auto sacramental de *La vida es sueño* (1676); el cual, a su vez, se hace eco del famoso parlamento de Segismundo en el drama del mismo nombre (1635):

Y pregunto yo: ¿por qué,  
si ese hermoso luminar  
—que a un tiempo ver y cegar  
hace— otra criatura fue,  
apenas nacer se ve,  
cuando con la majestad  
de su hermosa claridad  
azules campos corrió,  
teniendo más alma yo  
tengo menos libertad? (Alonso de Santos, 2022: 111).

Alonso de Santos sigue con considerable fidelidad los versos de Calderón en dos terceras partes de *El auto del Hombre* para, en las escenas finales, dar cabida casi exclusivamente a los suyos propios. Esta decisión se halla directamente relacionada con la visión del mundo, diferente de la de Calderón, que pretende transmitir, y a la que me referiré más adelante.



El argumento de *La piedra* abarca la historia de la Iglesia de Inglaterra, contada a través de sus hitos y sus protagonistas: Melitón, arzobispo de Canterbury (fall. 624); Saeberto, rey de los sajones (fall. 616/17); el monje Rahere, fundador del Hospital y el Priorato de San Bartolomé en 1123; o Blomfield, obispo de Londres en el siglo XIX. Esos personajes históricos relacionados con la Iglesia de Inglaterra hacen su aparición en diversas escenas y se alternan con otros como Whittington, alcalde de Londres a finales del siglo XIV; o con los escritores Samuel Pepys y John Evelyn conversando con el arquitecto Christopher Wren, encargado de la reconstrucción de Londres tras el incendio que asoló la ciudad en el siglo XVII. Aparecen además mezclados con personajes inventados, tales como los ciudadanos protestantes que cuestionan el ornamento de las iglesias o el Predicador de los tiempos de la Reforma que incita a los feligreses a la destrucción de imágenes sagradas; el Agitador, los Camisas Rojas, los Camisas Negras y el Plutócrata, arquetipos de los totalitarismos, el relativismo y el mesianismo secular de las ideologías imperantes en el siglo XX;<sup>6</sup> y con personajes y situaciones extraídas de la Biblia —Nehemías construyendo la muralla de Jerusalén y defendiéndose de sus enemigos— o de la historia británica —la invasión danesa en el siglo XI y las Cruzadas auspiciadas por Ricardo Corazón de León—. Aunque los diálogos en verso y prosa de todas estas escenas son originales, en muchos de ellos se insertan, a modo de *mystery play* medieval, citas de la Biblia, sobre todo de los libros de los Profetas en el Antiguo Testamento y de los Evangelios en el Nuevo Testamento.

En sus diez intervenciones a lo largo de las dos partes de *La piedra*, los Coros comentan las escenas e incluso participan en ellas, como cuando apelan directamente a los Camisas Rojas y los Camisas Negras en busca de respuestas ante la confusión espiritual del mundo contemporáneo, para de inmediato rechazar sus consignas. Los coros mantienen la unidad del conjunto en sus fluctuaciones entre pasado y presente, sirven de enlace entre los espectadores y la escena e incluso reflejan la memoria y las emociones de estos (Atkins, 2013: 261-282). Así, sus tiradas de versos contraponen toda clase de cuestiones, pasadas y contemporáneas, religiosas o sociales:

Es duro para quienes nunca han conocido la persecución,  
Y que nunca han conocido a un cristiano,  
Creer estas historias sobre la persecución de los cristianos.  
Es duro para quienes viven cerca de un Banco  
Dudar acerca de la seguridad de su dinero.  
Es duro para quienes viven cerca de una Comisaría de Policía,  
Creer en el triunfo de la violencia.  
¿Creéis que la Fe ha conquistado al Mundo  
Y que ya no hacen falta los guardianes de los leones?  
¿Es preciso que os diga que todo lo que ha sido, puede ser aún? (Eliot, 2022a: 75).

<sup>6</sup> Como afirma Viorica Patea en sus notas a *La piedra*: “En sus ensayos, Eliot siempre advertía contra la falacia de crear un paraíso en la tierra” (2022a: 76).

Sin embargo, los verdaderos conductores del hilo argumental de *La piedra* son tres albañiles, a los que Eliot se refiere en la obra como *workmen*, que se expresan en prosa y en el dialecto de la clase trabajadora de Londres, el *cockney*. Tienen nombre de reyes anglosajones —Etelberto, Alfredo y Edwin— y están construyendo una iglesia en el Londres contemporáneo, sobre un terreno pantanoso que les plantea obstáculos materiales casi insalvables a cada paso. El relato de la superación de dichos obstáculos transcurre paralelo al de la evolución de la Iglesia de Inglaterra, la cual en ningún caso está presentada desde una óptica idealizada y exenta de crítica, como se observa, entre otros episodios, en la escena de las Cruzadas. Las vicisitudes acaecidas en las distintas escenas históricas reflejan las de los albañiles y viceversa. A estos últimos les salvan el coraje y la convicción con la que perseveran en su colosal tarea, no menos que las visitas que reciben desde tiempos pasados de algunos de los personajes mencionados —Melitón, Rahere, Blomfield—, los cuales acuden a contarles su historia y a darles ánimos.

La perspectiva argumental de los albañiles permite apreciar con claridad varios conceptos centrales en *La piedra*, conceptos todos ellos igualmente presentes en la obra ensayística de Eliot, en su poesía y en el resto de sus dramas: la importancia del arte y su imbricación en el sentimiento religioso, por cuanto la belleza acerca al hombre a la trascendencia —“El alma del Hombre debe estimular la creación”, afirma el Coro de *La piedra*—; la superioridad de la fe sobre la razón y las ideologías, junto con la crítica de un mundo vacío y superficial en el que los hombres han abandonado a Dios; y, muy especialmente, la visión del pasado y el presente como un continuo. Dicho de otro modo, como el resultado de una confluencia en la que todo posee importancia, lo material y lo espiritual, lo urgente y lo eterno, enmarcado además en un ineludible espíritu de comunidad:

En los espacios vacíos  
Construiremos con ladrillos nuevos  
Tenemos manos y máquinas  
Y arcilla para el ladrillo nuevo  
Y cal para el nuevo mortero  
Donde hayan caído otros ladrillos  
Construiremos con piedra nueva  
Donde estén las vigas carcomidas  
Construiremos con nuevas maderas  
Donde no se haya dicho la palabra  
Construiremos con un nuevo lenguaje  
Hay trabajo en común  
Una iglesia para todos  
Y empleo para cada uno  
Cada hombre a su trabajo (Eliot, 2022a: 43).

El personaje que da título a la obra no es otro que el apóstol San Pedro, fundador de la Iglesia de Roma. Según la leyenda de la consagración de la abadía de Westminster en Londres, el mismísimo apóstol ordenó a un pescador, a quien ofreció una generosa

captura de salmones, que se los regalara al abad con el encargo de que la abadía quedara consagrada. En la obra, el personaje de la Piedra o San Pedro “es la conciencia universal”. Su misión es “levantar la moral del coro, fortalecer la fe, disipar el desánimo y dar testimonio” (Patea, 2022a: 27). En las dos partes de la obra se repite su doble mandato: “Haced perfecta vuestra voluntad” y “no penséis en la cosecha, sino en la siembra adecuada”. Sus palabras subrayan lo que el profuso *tableau vivant* que conforma la obra en sí muestra a cada escena: “la intersección del tiempo con la eternidad” y “la noción de los dos planos de la existencia, el de la vida material y la espiritual” (2022: 27).

*El auto del Hombre* está formado por diez escenas que abarcan desde la creación del hombre, pasando por las fases preceptivas de la lucha y la penitencia propias del auto sacramental clásico hasta el momento final, en el que la apoteosis eucarística es sustituida por una suerte de autoconocimiento de lo que supone la existencia humana: “Quiero salir del abismo / y la verdad quiero ver, / quiero aceptarme a mí mismo / y así un hombre libre ser” (Alonso de Santos, 2022: 142). Las acotaciones revelan por sí solas desde el primer momento la fuerza visual y acústica de la historia e inciden así en ese espíritu participativo, propio del concepto de obra total y colectiva, que Alonso de Santos reclamaba en el programa del estreno. La Escena I se abre con la siguiente acotación:

Suenan timbales y chirimías anunciando el comienzo del Mundo y del espectáculo. Baja de lo alto una gran esfera armilar iluminada, suspendida en el aire [...] Un coro de actores tumbados en el suelo del escenario, en contacto con la tierra, semeja la materia informe. Comienza a moverse esta masa como pompas de jabón que surgieran del caos, intentando ponerse en pie con la fuerza de sus cuerpos y de sus voces [...] De pronto, el Coro-masa se abre, y sale del centro uno de los actores, rompiendo el cordón umbilical que le une a la madre tierra, y, al hacerlo, descubre su individualidad de Hombre (Alonso de Santos, 2022: 57).

El Hombre comienza su periplo por el mundo y, para ello, en la Escena II, Alonso de Santos se sirve de un barco, símbolo habitual del tránsito por la vida en los autos sacramentales, asimismo presente en el diseño de carrozas y escenarios auriseculares. El Mal, primer personaje que toma la palabra, recita versos de Calderón en los que sale a relucir toda la imagería del pecado original y la culpa —Adán, la serpiente—, contestados a continuación por el Bien. La Escena III reproduce la tempestad en la que los Sentidos —remeros—, el Entendimiento —timonel— y el Hombre —capitán— se enfrentan al mar embravecido, escenario de la lucha entre el Bien y el Mal. En el clamor de unos y otros se reproducen en principio las características establecidas por la doctrina cristiana para los personajes que aparecen en escena. Tanto en las moralidades inglesas como en los autos españoles, estas eran bien conocidas por el público y nunca variaban. Entre ellas se incluye, por ejemplo, el carácter positivo de la Muerte que, según dicta el *topos* del *memento mori*, es mensajera directa de Dios. También en la expresión respeta Alonso de Santos las convenciones lingüísticas del combate o *agón*, con réplicas breves y contundentes de gran efectividad dramática:

MAL.— ¡Espera! dime antes, Hombre,  
 escuchando a tus Sentidos,  
 en dónde estarás mejor:  
 en donde todo es dolor,  
 todo tristeza y pavor,  
 o aquí, entre mis goces fuertes.  
 ¡Acuérdate de la vida!  
 SENTIDOS.— ¡Acuérdate de la vida!  
 BIEN.— ¡Acuérdate de la muerte!  
 ENTENDIMIENTO.— ¡Acuérdate de la muerte!  
 (*El Hombre duda hacia qué lado ir*) (Alonso de Santos, 2022: 73).

En la contienda, el Mal vence y conduce al Hombre por las Escenas IV —“La fiesta de los Instintos”— y V —“En las redes del Mal”— hasta que, en la VI —“El Hombre pide ayuda a su Entendimiento”—, el Entendimiento adopta características propias de otros personajes frecuentes en los autos calderonianos, tales como el Albedrío o la Sabiduría. Ciertamente es que la idea del libre albedrío está presente en *El auto del Hombre* cuando el Hombre suplica: “Docto Entendimiento mío, / en gran peligro me veo, / y a ti, mi razón, deseo / rescatar de mi albedrío” (2022: 107). Pero al no constituir un personaje en sí, Alonso de Santos confía todo el peso de la resolución del conflicto existencial a la razón. Con ello comienza a apartarse explícitamente del argumento teológico propio del auto sacramental de que, no obstante la libertad de elección inherente al hombre, la salida del combate entre las fuerzas del Bien y el Mal y la posterior redención humana únicamente tendrán sentido por la intervención divina.

La escena VII —“Penitencia”—, con el coro de penitentes entonando el *Dies Irae*, retiene un poco más la ilusión del auto sacramental primigenio y se parece, en su representación de la liturgia en latín, a la escena de *La piedra* en la que el Obispo preside la ceremonia de la bendición de la Cruz antes de que los Caballeros partan hacia las Cruzadas. La escena VIII —“El Hombre frente a su Entendimiento”— constituye una clara transición entre el pasado, esto es, el lenguaje y las atribuciones de los personajes calderonianos, y el presente desde el que se abre la Escena IX —“En la encrucijada actual”—. En la escenografía moderna de una discoteca reaparecen los dos combatientes, el Mal y el Bien, convertidos en DJ que siguen oponiendo con vehemencia sus razones una vez que el Hombre ha dudado, incluso después de la penitencia, de haber escogido el camino correcto.

La conclusión en la Escena X —“El Tiempo ayuda al Hombre a buscar su libertad”— lleva el sello inconfundible de los valores contemporáneos. En una vuelta al principio del drama —señalada por la reaparición de la esfera armilar del comienzo— que subraya la cualidad cíclica del devenir humano, el Tiempo ofrece al Hombre una salida ya no salvífica y redentora, sino plenamente empírica:

Que solo el género humano  
puede, conmigo, aprender,  
para no una y otra vez  
caer en el error malsano.  
Por eso marca el destino  
que, a partir de tu experiencia,  
vayas creando tu ciencia  
para no errar el camino (Alonso de Santos, 2022: 140).

La salida que el Hombre encuentra en las palabras del Tiempo a su conflicto existencial le permite aunar dos elementos opuestos: los Sentidos y la Razón. Salvo el oído, que debía permanecer atento a la palabra sagrada, los Sentidos siempre poseían atribuciones negativas en el auto sacramental<sup>7</sup>. A la Razón absoluta, sin embargo, Alonso de Santos le añade la fuerza equilibradora de la Imaginación, a la que identifica con una estética cercana al Espíritu Santo, una paloma con alas doradas que baja desde lo alto. Alonso de Santos se aparta así de la sospecha que recaía sobre este concepto en el siglo XVII desde que se la denominara, en palabras de Teresa de Jesús, “la loca de la casa”.

En el prólogo a *El auto del Hombre*, Arellano sostiene que, incluso en aquellas escenas iniciales en las que Alonso de Santos se apoya con más claridad en los versos de Calderón, se advierte la ambigüedad con que maneja constantemente los rasgos atribuidos a los personajes, dejando entrever interpretaciones alternativas que responden a una sensibilidad contemporánea y que se vuelven más visibles a medida que avanza la obra (2022: 33-34). Asimismo, subraya que en *El auto del Hombre* está ausente la complejidad barroca que permitía que las obras fueran apreciadas simultáneamente desde dos perspectivas, una real y otra alegórica (2022: 15-16). Ambas divergencias del género original son las que mejor ejemplifican la mano de un autor del siglo XX sobre una fuente del siglo XVII.

La figura de San Pedro y la leyenda de la abadía de Westminster marcan la inclusión del mito, elemento imprescindible del ritual inherente a los orígenes género teatral, en *La piedra*. Eliot había utilizado lo que llamaba “método mítico” en su composición *La tierra baldía* (1922). Posteriormente lo definió en el ensayo de 1923 “*Ulises, el orden y el mito*”, escrito con motivo de la publicación de la célebre novela de James Joyce. En sus páginas se pregunta cómo utiliza Joyce artísticamente *La Odisea* y concluye que

<sup>7</sup> Ello a pesar de que, en la doctrina cristiana, la oposición entre conocimiento racional y conocimiento a través de los sentidos no está, ni mucho menos, nítidamente delineada. Así, la afirmación aristotélica de que todo conocimiento comienza en los sentidos es asimilada, por ejemplo, por el tomismo. Obviamente, *El auto del Hombre*, que no es un tratado filosófico sino una obra teatral, no profundiza en tales disquisiciones y se centra en la presentación de opuestos, base del espectáculo sacramental.

[m]ediante el empleo del mito y la manipulación de un paralelismo constante entre la contemporaneidad y la antigüedad, el Sr. Joyce va desarrollando un método que otros deberían continuar. [...] Se trata sencillamente de una forma de controlar, ordenar y dar forma y significado al inmenso panorama de futilidad y anarquía que conforma la historia contemporánea (2022b: 347).

Eliot se sirve del método mítico en prácticamente todas sus creaciones de cierta envergadura para introducir paralelismos temporales que, lejos de alternarse con brusquedad, revelan una conexión constante entre el presente y el pasado en el devenir humano.<sup>8</sup> Si, por ejemplo, en *La tierra baldía* el personaje que exclama: “¡Tú que estabas conmigo en las naves de Milas!” alude al mismo tiempo a las Guerras Púnicas y a la reciente contienda de la Primera Guerra Mundial; y, por extensión, a todas las guerras reales y literarias, algo parecido sucede en *La piedra* cuando el joven que se marcha a las Cruzadas le dice a su prometida: “¡La guerra se acabará en seis meses!”. La intersección temporal resulta en el segundo caso incluso más acuciante que en el primero porque, entre el público de la época, estas palabras les recordarían el optimismo, tan bruscamente truncado, con que los soldados británicos marchaban al frente en julio de 1914.

En un ensayo titulado “John Marston”, publicado el año del estreno de *La piedra* (1934), Eliot se refiere a la dualidad de acción que es propia de la poesía en el teatro, por tener esta mayor capacidad que la prosa para evocar dos planos temporales a la vez. En *La piedra* y *Asesinato en la catedral*, Eliot todavía alterna el uso de prosa y verso que, en los dramas posteriores, dará paso a un tipo de verso dramático específicamente desarrollado por él para tal fin (Lightfoot, 1968: 186-197). Sin embargo, en este momento inicial de su carrera teatral ya es capaz de aplicar los cimientos de su concepción del drama: el empleo de la poesía en escena, por un lado, y el uso del método mítico, por otro. Con ello, su criterio difiere de otros enfoques que en apariencia podrían ser afines pero que, de hecho, subliman o relegan el plano de la realidad en escena, algo que a Eliot no le interesa que suceda. Él confía antes en la intuición despertada en el público por el propio ritmo poético que en un sistema de correspondencias cuidadosamente planificado:

It is possible that what distinguishes poetic drama from prosaic drama is a kind of doubleness in the action, as if it took place on two planes at once. In this it is different from allegory, to which the abstraction is something conceived, not something differently felt, and from symbolism —as in the plays of Maeterlinck— in which the tangible world is deliberately diminished —both symbolism and allegory being operations of the conscious planning mind (2017: 120).

<sup>8</sup> La confluencia de distintas épocas y/o nociones temporales en un solo punto constituye también un tema recurrente en los poemas de los *Cuatro cuartetos*, que Eliot comenzó a escribir en los años 30 y reunió en un solo volumen en 1943: “Tanto el tiempo del presente como el tiempo del pasado / quizá estén presentes en el tiempo del futuro / y el tiempo del futuro en el tiempo del pasado” (2016, trad. de Andreu Jaume).

Si bien, pues, el método mítico no se corresponde ni con la alegoría ni con el teatro simbólico, no es menos cierto que un número considerable de personajes de *La piedra* son encarnaciones arquetípicas de una idea, lo cual los acerca a las antiguas moralidades. En el fondo, en sus ensayos Eliot está buscando una respuesta artística a través del teatro a la fragmentación de la vida contemporánea; una vuelta al sentido de comunidad cuando se ha perdido la “sensibilidad unificada” presente, por ejemplo, en la obra y la época de Dante, donde la mitología y la teología se hallaban imbricadas —tal como Eliot expuso en un ensayo de 1929— en la vida cotidiana, y el arte así lo atestiguaba (2015: 700-745). De dicha sensibilidad y sentimiento de comunidad participaba por descontado el teatro medieval, por cuanto las creencias que se escenificaban eran aceptadas sin ser cuestionadas por el público.

De tal “aceptación universal de las leyendas cristianas, base común de todas las artes en esa época”, por tanto, se deduce naturalmente que “el teatro litúrgico medieval constituía un acontecimiento comunitario” (López Santos, 2013: 45). Con otros mimbres bien distintos, Eliot persigue un objetivo similar. Al final de *La piedra*, el problema para él más acuciante de la realidad de su tiempo —el desempleo— y la intención de reavivar el cristianismo desde la Iglesia se funden y reformulan no desde el “yo” sino desde un “nosotros” entonado en un escenario teatral convertido a la vez en acto litúrgico:

(LA PIEDRA descubre al OBISPO que da la BENDICIÓN  
TODOS se ponen de pie y cantan juntos)<sup>9</sup>

Mal hecho y deshecho,  
Tan hermosa Londres  
Construiremos Londres  
Brillante en el aire oscuro,  
Con ladrillos nuevos y mortero  
A la orilla del Támesis  
Reina de la Isla y el Agua,  
Una casa para Nuestro Señor.

Una Iglesia para todos nosotros y trabajo para todos nosotros  
y el mundo de Dios para todos nosotros hasta el final (Eliot, 2022a: 125).

Por su parte, Alonso de Santos revive con *El auto del Hombre* la tradición dramática del auto sacramental con toda la fidelidad formal que le brinda la técnica compositiva del centón, a la vez que deja al personaje principal del género —Dios— completamente fuera de la trama. Como afirma Arellano en el prólogo, “Dios asoma en todos los versos sacramentales de Calderón, y con los versos de Calderón está tejido en buena parte el auto de José Luis Alonso de Santos, pero ahora el primer papel del drama es el del Hombre” (2022: 22). La estrategia del dramaturgo, en este sentido, descansa en gran medida en la

<sup>9</sup> En la representación, el propio obispo de Londres estaría dando la bendición al público, uniendo así a actores y espectadores en una misma celebración.

confianza en la intuición del público, que asiste a un espectáculo que parece o suena como un auto sacramental, pero que borra a su figura principal y, con ello, el edificio teológico y filosófico asociado a esta.

Con *El auto del Hombre* se quiebra, por así decir, el contrato que regía la cultura en la sociedad confesional del Siglo de Oro; a pesar de lo cual, esto no supone un trauma estético para el público que, como ya habían demostrado los precedentes de la generación del 27, sigue respondiendo con espontánea receptividad a un género con el que se ya no se siente plenamente identificado, pero sí profundamente familiarizado.

El contraste que ofrece la propuesta teatral de Alonso de Santos frente a la de Eliot resulta fructífero sobre todo por las contradicciones que el primero tiene que afrontar: se sirve de un género alegórico y, sin embargo, renuncia al plano trascendente y al mensaje redentor de la dualidad barroca, quedándose en la realidad ordinaria, el aquí y el ahora de la encrucijada humana. La renuncia teológica podría traducirse en una visión lineal y positivista del tiempo y, sin embargo, Alonso de Santos utiliza los propios símbolos y personajes de la obra —la esfera armilar, el Bien y el Mal— para ilustrar la intersección entre el pasado y el presente, entre la época cristiana y la secular, sin que eso conlleve, como en el caso de Eliot, un lamento por los valores perdidos. Más aún: convierte al Tiempo físico en la clave para que el Hombre, con la perspectiva y la experiencia que este le aporta, salga por fin del terreno de la agonía. Por último, da preponderancia al Entendimiento —la razón— frente a la ausencia absoluta de la fe; y, sin embargo, evita exagerar la importancia del racionalismo, tal como declara en una entrevista de 1972 a *La Gaceta de Salamanca*:

No buscamos ni queremos un trabajo racionalista. La razón ya está bastante encumbrada. Buscamos más la sensación. Por eso preferimos el público “inocente”. Que vaya a ver simplemente. Y a sentir. Que no vaya a convencerse de que está de vuelta de todo ni que vaya a buscar significaciones ocultas o mensajes esotéricos. De esa inocencia te hablo (Alonso de Santos, 2022: 246).

Con ese estar “de vuelta de todo”, es posible que el dramaturgo español esté exponiendo veladamente los peligros o, cuando menos, las complejidades de hacer artísticamente viable una visión del mundo que ya no responde a una doctrina universalmente aceptada. Por eso apela a la inocencia original y, lejos de sumergirse en disquisiciones filosóficas o espirituales, basa el éxito de sus propósitos en el arte mismo; en este caso, en un espectáculo teatral que, sin declaración expresa de teorías o justificaciones, debería bastarse a sí mismo frente a los cambios e incertidumbres de la época en la que es recibido y a la ruptura de un sentido de comunidad inequívoco y universal.

*La piedra* fue vista por más de 20.000 espectadores, en su mayoría feligreses de distintas parroquias, en 14 representaciones en las que se recaudaron 1.500 libras. Contó con 300 actores y fue elogiada por la crítica gracias a la fusión innovadora de prosa y verso, escenas contemporáneas y coros clásicos, música y liturgia (Atkins, 2013: 261-



282). Ampliamente reseñada en su estreno, fue recibida con elocuente ambivalencia, tal como se deduce de los testimonios recogidos por Bartie *et al.* (2023) tomados de medios como *Manchester Guardian*, *Tablet*, *Sunday Times*, *Blackfriars*, *The Listener* o *Times Literary Supplement*, entre otros.

En general, la crítica no vio con buenos ojos las convicciones cristianas del autor, ni apreció la mezcla entre tradición y experimentación que se pretendía. Sin embargo, el éxito de las representaciones animó a Eliot a perseverar y obtuvo su recompensa con la repercusión de su siguiente obra, *Asesinato en la catedral* (1934). Hoy día, *La piedra* se interpreta como un texto a la vez de transición y fundamental para una comprensión profunda de la trayectoria teatral de su autor, que está conociendo en tiempos recientes un reconocimiento crítico nuevo en su conjunto (Llorens-Cubedo, 2022). No puede olvidarse, además, el monumental despliegue escénico que un amplio equipo escenográfico fue capaz de articular en torno al texto eliotiano para su correcta apreciación.

Sobre *El auto del Hombre*, la edición de 2022 recoge en su apéndice reseñas de las representaciones realizadas en diversas ciudades españolas, junto con un dossier de prensa con párrafos extraídos de *Pueblo*, *Arriba*, *Información* de Alicante, *El Adelanto* de Salamanca o *El diario montañés* de Santander, entre otros (2022: 222-253). Prácticamente todas las reseñas destacan entusiásticamente la acomodación del texto clásico y la mentalidad moderna dentro de un espectáculo dominado por la gestualidad corporal y la música, así como la total entrega del público. Entre dos posibles peligros —un envoltorio plásticamente brillante pero vacío y/o un mensaje filosófico confuso—, el Grupo de Teatro Libre alcanzó, según la prensa, una síntesis convincente que sin duda estimuló a Alonso de Santos para proseguir con una carrera teatral aún en sus inicios.

### 3. CONCLUSIONES

A pesar de que la influencia de Eliot como poeta y crítico en los años 30 empezaba a ser considerable, antes de la elaboración de *La piedra* se le puede ver, en parte, como un neófito con respecto a su incursión en el teatro. Solo en parte, pues llevaba escribiendo ensayos sobre el teatro y el lenguaje poético apropiado para la escena desde el principio de su carrera, entre cuyos títulos destacan “Hamlet and His Problems” (1919), “The Possibility of a Poetic Drama” (1921), “A Dialogue on Dramatic Poetry” (1928) o “The Need for Poetic Drama” (1936). Muchas de las tentativas expuestas en estos trabajos culminan en el ensayo de 1951 “Poesía y drama”, escrito tras la publicación de su cuarta obra teatral, *El cóctel* (1949).

Inversamente, los grandes poemas de juventud de Eliot, de “La canción de amor de J. Alfred Prufrock” (1917) a “Los hombres huecos” (1925), pasando por “La tierra baldía” (1922), utilizan recursos dramáticos tales como el diálogo y la salida o entrada en escena de personajes diversos, asunto al que el autor se refirió pormenorizadamente en su estudio

“The Three Voices of Poetry” (1953). Cabe mencionar, además, otras breves incursiones teatrales como los diálogos jazzísticos inconclusos de *Sweeney Agonista* (1926) y la serie de poemas titulada “El libro de los gatos sensatos de la vieja zarigüeya” (1939), en la que se basa el célebre musical de Broadway *Cats*.

Así pues, Eliot era y no era un hombre de teatro cuando comenzó a escribir *La piedra*. Sus antecedentes como poeta avant-garde, su actualización del género del *pageant* y su toma de postura confesional dan como resultado un espectáculo de primera magnitud en el terreno visual, acústico y escenográfico; pero también una obra valiosa en sí misma por su novedad y por cómo irradia toda una ontología de la existencia, no en forma de tratado filosófico sino de experimento artístico.

Cuatro décadas después, *El auto del Hombre* aporta un visible contrapunto a *La piedra*. A partir de una posición personal y artística abiertamente laica, distinta por tanto de la de Eliot, aunque igualmente elaborada desde la intersección entre la vanguardia y la tradición, Alonso de Santos se revela como un hombre de teatro con un profundo conocimiento del efecto dramático de la poesía en la escena. También su drama ha de entenderse en su totalidad en el contexto de la música, la escenografía y el movimiento. Pero el texto y las acotaciones descubren por sí solas la pericia de un arte compositivo que, mediante la sutil imbricación de los autos sacramentales con las ideas contemporáneas, recalca en la conciencia del público sin estridencias.

Arellano especula con que *El auto del Hombre* “sería aceptable, seguramente sin grandes dificultades, para las miradas razonablemente ortodoxas de un espectador aurisecular” (2022: 49). Frente a otros experimentos de actualización del teatro del pasado, el estudioso aplaude la admiración por Calderón que se desprende de la obra de Alonso de Santos, a la que considera “un auto perfectamente calderoniano que resulta perfectamente original” (2022: 49). Se trata de un engarce delicado que obra el prodigio, sobre todo, por el oído; esto es, gracias al Sentido que podría aliarse con el personaje, si lo hubiera, de la Poesía.

La lectura y el análisis en paralelo de *La piedra* y *El auto del Hombre* abre nuevas posibilidades a la apreciación de un subgénero tan desconocido como fascinante: el teatro religioso occidental del siglo XX, al tiempo que confirma su adscripción a los principios de la obra total, esto es, a su ambición de espectáculo completo en términos de semiótica teatral.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADILLO RUFO, S. (2018). “Los autos sacramentales de Calderón y la renovación de la escena española (1927-1939)”. *Janus* 7, 166-190.
- ALONSO DE SANTOS, J. L. (2022 [1971]). *El auto del Hombre, a partir de los autos sacramentales de Pedro Calderón de la Barca*. Valladolid: Fundación Jorge Guillén.

- ARELLANO, I. (2022). "Prólogo". En *El auto del Hombre*, J. A. de Santos, 9-49. Valladolid: Fundación Jorge Guillén.
- ARELLANO, I. Y DUARTE, E. J. (2003). *El auto sacramental*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- ATKINS, H. (2013). "Raising The Rock: The Importance of T. S. Eliot's Pageant-Play". *Christianity & Literature* 62.2, 261-282.
- BARTIE, A. et al. (2020). *Restaging the Past: Historical Pageants, Culture and Society in Modern Britain*. London: University College London.
- \_\_\_\_ (2023). "The Rock". En *The Redress of the Past: Historical Pageants in Britain*. Disponible en: [https://historicalpageants.ac.uk/pageants/1323/#note\\_ref\\_34](https://historicalpageants.ac.uk/pageants/1323/#note_ref_34) [10/10/2023].
- CHINITZ, D. E. (2002). *T. S. Eliot and the Cultural Divide*. Chicago: University of Chicago Press.
- CUESTA GUADAÑO, J. (2017). *El teatro de los poetas: Formas del drama simbolista en España (1890-1920)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- ELAM, K. (1980). *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Methuen.
- ELIOT, T. S. (2015 [1929]). "Dante". En *The Complete Prose of T. S. Eliot: The Critical Edition. Vol. 3: Literature, Politics, Belief, 1927-1929*, F. Dickey, J. Formichelly & R. Schuchard (eds.), 700-745. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- \_\_\_\_ (2016 [1943]). *Cuatro cuartetos: Precedido por La roca y Asesinato en la catedral*, A. Jaume (ed. y trad.). Barcelona: Lumen.
- \_\_\_\_ (2017a [1934]). "The Rock. To the Editor of *The Spectator*". En *The Complete Prose of T. S. Eliot: The Critical Edition. Vol. 5: Tradition and Orthodoxy, 1934-1939*, I. Javadi, R. Schuchard & J. Stayer (eds.), 93. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- \_\_\_\_ (2017b [1934]). "John Marston". En *The Complete Prose of T. S. Eliot: The Critical Edition. Vol. 5: Tradition and Orthodoxy, 1934-1939*, I. Javadi, R. Schuchard & J. Stayer (eds.), 114. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- \_\_\_\_ (2017c [1934]). "Religious Drama and the Church". En *The Complete Prose of T. S. Eliot: The Critical Edition. Vol. 5: Tradition and Orthodoxy, 1934-1939*, I. Javadi, R. Schuchard & J. Stayer (eds.), 138. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- \_\_\_\_ (2022a). *La piedra*, N. Carbajosa (trad.). En *Teatro completo*, D. Llorens-Cubedo y T. Gibert (edición), A. Ballesteros González, N. Carbajosa Palmero, T. Gibert, D. Llorens-Cubedo, V. Patea, M. Soláns García y F. L. Vericat (trad., intro. y notas), 38-125. Madrid: Visor Libros.
- \_\_\_\_ (2022b [1923]). "Ulises, el orden y el mito". En *La tierra baldía*, N. Carbajosa (trad.), 338-347. Madrid: Cátedra [col. Letras Universales].
- ESTY, J. (2002). "Amnesia in the Fields: Late Modernism, Late Imperialism, and the English Pageant Play". *ELH* 69.1, 245-276.

- LIGHTFOOT, M. (1968). "Changing Eliot's Course in Drama". *Educational Theatre Journal* 20.2, 186-197.
- LLORENS-CUBEDO, D. (2022). "Por qué no despreciar el teatro de T. S. Eliot". *The Conversation*, 16 de mayo. Disponible en línea: <https://theconversation.com/por-que-no-despreciar-el-teatro-de-t-s-eliot-174729> [25/10/2023].
- LÓPEZ SANTOS, A. (2013). *Historia del teatro inglés desde sus orígenes hasta Shakespeare*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- MALAMUD, R. (2014). "Eliot's 1930 Plays: *The Rock*, *Murder in the Cathedral*, and *The Family Reunion*". En *A Companion to T. S. Eliot*, D. E. Chinitz (ed.), 239-250. Chichester: Blackwell.
- MATTHEWS, S. (2013). "Towards a New Dramatic Articulation: *The Rock* and *Murder in the Cathedral*". En *T. S. Eliot and Early Modern Literature*, 159-181. Oxford: Oxford University Press.
- OLIVA, C. Y TORRES MONREAL, F. (1994). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra.
- PACO, M. DE (2000). "Ángel Valbuena y el auto sacramental en el siglo XX". *Monteagudo* 5, 97-112.
- \_\_\_\_ (2001). "El auto sacramental en el siglo XX: Variaciones escénicas del modelo calderoniano". En *Calderón, sistema dramático y técnicas escénicas: actas de las XIII Jornadas de Teatro Clásico*, F. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello (eds.), 365-388. Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- PATEA, V. (2022). "Introducción" a *La piedra*. En *Teatro completo*, T. S. Eliot, 15-32. Madrid: Visor Libros.
- PERAL VEGA, E. (2002). "Calderón en la escena europea de principios del siglo XX". En *Calderón en Europa. Actas del Seminario Internacional celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid (23-26 de octubre de 2000)*, H. Urzáiz Tortajada, J. Huerta Calvo y E. Peral Vega (coords.), 179-189. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.
- PIÑERO, M. (2005). "Teatro Libre de la Universidad Complutense de Madrid". En *La creación teatral en José Luis Alonso de Santos*, 71-89. Madrid: Fundamentos.
- RIVERO IGLESIAS, C. (2022). "Técnica y subversión en el primer franquismo: *El casamiento engañoso* de Gonzalo Torrente Ballester". *RILCE. Revista del Instituto de Lengua y Cultura españolas* 38.1, 290-309.
- RUPP, J. (2013). "Ritual, Narrative and Identity in English Pageant Fiction of the Interwar Years". En *Ritual and Narrative: Theoretical Explorations and Historical Case Studies*, V. Nünning, J. Rupp & G. Ahn (eds.), 189-216. Bielefeld: Transcript Verlag.

SANTOLARIA SOLANO, C. (1998). “José Luis Alonso de Santos y el teatro independiente: veinte años de vinculación (1960-1980)”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 23.3, 791-810.

STEPHEN-BARR, K. (2012). “Staging Modernism: A New Drama”. En *The Oxford Handbook on Modernisms*, P. Brooker *et al.* (eds.), 122-138. Oxford: Oxford University Press.



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

Fecha de recepción: 15/01/2024

Fecha de aceptación: 02/09/2024



# RELATO CINEMATográfico Y LÓGICA DISCURSIVA DEL CAPITAL

## FILM NARRATION AND THE DISCURSIVE LOGIC OF CAPITALISM

**Pilar CARRERA**

Universidad Carlos III de Madrid  
pilar.carrera@uc3m.es

**Jenaro TALENS**

Université de Genève / Universitat de València  
jenaro.talens@unige.ch / jenaro.talens@uv.es

**Resumen:** Las tipologías de relato propias del modelo Hollywood, pero asumidas globalmente, suelen distinguir entre las transgresiones individualizadas y el funcionamiento sistémico de la sociedad en que aquellas se producen. Por eso, que el transgresor acabe pagando por sus actos deja siempre a salvo la lógica sistémica. Puede haber jueces corruptos, policías venales, políticos impresentables, pero casi nunca se cuestiona la idea del sistema judicial, policial o político. Este trabajo busca analizar ejemplos que apuntan a la dimensión sistémica o estructural en términos de contenido manifiesto o de configuración discursiva, lo cual implica, en este último caso, que la temática puede ser aparentemente ajena a la puesta en escena de *formas de negocio*. En una primera parte abordamos el ejemplo de películas de mafiosos; en la segunda, el de otros tipos de relato que, aún resultando menos explícitos, apuntan, subvirtiéndolas, a características estructurales o intrínsecas de tipologías narrativas que apuntalarían dicha lógica, más allá del contenido manifiesto. En tal sentido, dejan entrever la capacidad del relato cinematográfico para desnaturalizar y desestabilizar precisamente aquellas estructuras discursivas que contribuirían a legitimar cierta lógica económica, sin aparentemente retratarla o versar sobre ella ni practicar la *crítica* al uso.

**Palabras clave:** Cine. Relato. Capital.

**Abstract:** The typologies of the Hollywood model of storytelling, globally assumed otherwise, usually distinguish between individualized transgressions and the systemic functioning of the society in which those occur. Therefore, the fact that the transgressor ends up paying for his actions always leaves the systemic logic untouched. There may be corrupt judges, venal police officers, unpresentable politicians, but the idea of the judicial, police or political system is almost never questioned. This paper seeks to analyze examples that point to the systemic or structural dimension in terms of content or discursive structure which implies, in this latter case, that the subject matter may appear

apparently unrelated to the *forms of business*. In the first part we deal with the example of mobster films; in the second, with other types of stories that, although less explicit, point, subverting them, to structural or intrinsic characteristics of the narrative typologies that would underpin such logic, beyond the overt content. In this sense, they reveal the capacity of the cinematographic narrative to denaturalize and destabilize precisely those discursive structures that would contribute to legitimize a certain economic logic without apparently portraying it or dealing with it, or even appearing to be *critical* of it.

**Keywords:** Cinema. Narration. Capital.

Combien de fois a-t-il dû rallumer la bougie pour entrevoir avant Einstein que l'univers est courbe comme le ventre de toutes les mères ? Georges de La Tour prend garde de rien dire. Il ne fait pas de télévision. Il peint. Il fait de ce cinéma muet que les fabricants d'armes et les constructeurs de textes feront tous pour que ça se taise enfin, et le son et l'âme des peuples ou du simple citoyen avec.

Jean-Luc Godard (1984: 16)

No siempre la utilización de modelos narrativos adscritos a una concepción conservadora, cuando no reaccionaria, del mundo deja por ello de permitir detectar en su misma estructura grietas y contradicciones que pongan en evidencia la fragilidad de sus presupuestos. Jorge Luis Borges lo expuso con su contundencia habitual en su libro *Otras Inquisiciones* cuan afirmaba lo que sigue: “Hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso”. Que dichos intersticios de sinrazón sean voluntarios o efectos de sentido del propio inconsciente textual es indiferente. Si las obras de Balzac o Tolstoi, por la misma radicalidad con que fueron capaces de representar la sociedad de su tiempo, pudieron ser leídas e interpretadas, posteriormente, desde una perspectiva crítica que permitía, sin manipularlas, cuestionar lo que era, en principio, su sistema de valores y/o su horizonte explícito de expectativas, otro tanto podemos afirmar de algunos títulos de quienes fueron los auténticos herederos de la novelística realista-naturalista del siglo XIX, no los escritores finiseculares sino los cineastas hollywoodenses del período clásico<sup>1</sup>.

Por otro lado, el monopolio contenutista a la hora de enumerar y clasificar discursos supuestamente *críticos con el sistema* ha obviado *sistemáticamente* una cuestión importante: que el *sistema* no es algo externo al relato (cinematográfico, en este caso), sino, en primer lugar, el *sistema de relatos*. Lo que hemos denominado *lógica del capital* es, ante todo, un tipo de lógica discursiva, independientemente de la temática en cuestión. Gestos aparentemente críticos y *anti-sistémicos* revelan una vis reaccionaria cuando abordamos cuestiones propiamente estructurales y a la inversa, relatos subversivos se camuflan bajo la ausencia de bandera y compromiso con cualesquiera causas críticas

<sup>1</sup> Véase, al respecto, Company (1987).



normalizadas, mientras apuntan directamente a la violencia inscrita en la dimensión narrativa y a la naturaleza intrínsecamente política del relato. Este asunto se aborda en la segunda parte.

## 1. MAFIOSOS

En esta primera parte nos centraremos en ejemplos extraídos de uno de los géneros capitales en que se manifestó dicho modo de representación del cine clásico, el cine negro (o policial, o de gánsteres), así como en otro perteneciente a un realizador europeo no adscribible al cine *mainstream* que desarrolla sus propuestas en el nuevo modo narrativo de la serialidad televisiva.

Uno de los ejemplos más significativos del cine de gánsteres que trascendió a los años de su surgimiento en los años 20 y 30 del pasado siglo es el que representa *El Padrino* (*The Godfather*, Francis F. Coppola, 1972), así como las dos secuelas que conforman con el anterior la trilogía de la familia de los Corleone.

El complejo proceso que acompañó el nacimiento de la primera parte de la trilogía, tanto en lo que atañe a la escritura del guion, como a la elección del equipo artístico (actores principales y secundarios y director) da ya una idea clara de los problemas que planteaba en plenos años 70 abordar un tema tan conflictivo.

Las dificultades tenían que ver, al margen de la búsqueda de rostros actoriales capaces de atraer el público a las salas, fundamentalmente, con el efecto de sentido que podía tener un film de sus características en dos tipologías diferenciadas de audiencia. Por una parte, la Liga de Derechos Civiles del colectivo de italoamericanos, expresó su temor a que la adaptación de la novela de Puzo enfatizase entre la opinión pública los estereotipos de dicho colectivo; por otra, entre las propias *familias* mafiosas de la rama norteamericana de la Cosa Nostra que llegó incluso a amenazar a la productora para que no llevase a cabo el rodaje por lo que el filme pudiese ofrecer de su propia actividad más allá de la ficción. De ahí que finalmente se llegase al compromiso de que la palabra mafia o la de Cosa Nostra no se pronunciasen ni una sola vez en el guion y que en la versión final Coppola (que no sentía demasiado interés en la novela de Puzo) cambiase de parecer al permitírsele que en lugar de centrarse, como hacía la novela, en una clásica película de gánsteres, convirtiese la historia en una tragedia casi shakesperiana (su referencia era *King Lear*) más inclinada a analizar la evolución interna de unos personajes, su ascensión y caída, que en la mera exposición anecdótica de su trayectoria, lo que le permitiría reflexionar, a través de la familia Corleone, siquiera fuese dentro de los límites aceptables para la industria, sobre el funcionamiento social, político y económico de la sociedad norteamericana.

Si todos los *peros* originalmente presentados, tanto por la Liga de Derechos Civiles de los italoamericanos, como por las amenazas de la *Cosa Nostra* para la realización del film fueron finalmente dejados de lado fue, entre otras cosas, porque la voluntad crítica subyacente a una historia de tales características quedaba algo difuminada tras la

pregnancia del carácter individualizado y no explícitamente sistémico de lo mafioso, algo que sólo se apunta de manera tangencial en una de las más reveladoras secuencias del filme.

En ella, Michael Corleone (Al Pacino), recién regresado a su país tras el exilio autoimpuesto para evadir las consecuencias del doble asesinato a sangre fría del capitán de policía corrupto Mark McCluskey (Sterling Hayden) y el mafioso Virgil Sollozzo (Al Lettieri), pasea con su antigua novia Kay Adams (Diane Keaton). Michael que se había casado durante su exilio con una siciliana, Apollonia Vitelli (Simonnetta Stefanelli), asesinada a su vez cuando iban a viajar juntos a EE. UU., intenta recomenzar su viejo idilio pidiéndole matrimonio. Kay duda porque no le apetece formar parte de una familia donde el patriarca es una suerte de fuera de la ley. Michael protesta afirmando que su padre, don Vito (Marlon Brando) no es más que un hombre de negocios y Kay le responde que los hombres de negocios no asesinan, a lo que Michael contesta con una simple frase: “¿quién es el ingenuo aquí?”.

Esta primera y casi única referencia, en la primera parte de la futura trilogía, al carácter sistémico que subyace al funcionamiento social y político en que se desarrolla la acción irá adquiriendo mayor importancia (aunque sin renunciar a la preponderancia de lo individual sobre lo colectivo) en la segunda parte.

En efecto, cuando dos años más tarde *El Padrino II* (*The Godfather II*, Francis F. Coppola, 1974), aborde los orígenes de la historia en la Sicilia de principios de siglo XX y la huida a los EE. UU. de un Vito niño para evitar su asesinato por los hombres de Don Ciccio, lo que el film mostrará es el intento del protagonista, ahora interpretado por Robert de Niro, ya casado y con un hijo, para sacar adelante a su familia. No hay en su comportamiento nada que reprochar. Mientras dos de sus amigos, en un Brooklyn atestado de inmigrantes italianos, se dedican a vivir de lo que consiguen robando en viviendas de la zona, él prefiere ganarse la vida como dependiente en la tienda de Genco Abbandando (Frank Sivero). Sólo después de ser despedido por imposición del mafioso del barrio Don Fanucci (Gastone Moschin) que obliga al dueño a contratar a su sobrino, el joven Vito entiende que lo que rige en su entorno no es la justicia y la equidad en el trabajo, sino la ley del más fuerte. En entonces cuando decide eliminar a Don Fanucci y ocupar su puesto. No hay, en ese sentido, una voluntad previa de elegir el camino más fácil para salir adelante, sino la necesidad de adaptarse a una lógica que impera al margen de su voluntad. La posición de Coppola en ese contexto no implica un juicio moral, sino político. Como había escrito años antes Bertolt Brecht, sólo la violencia sirve donde la violencia impera.

Otras secuencias de esta segunda parte abundan en hacer de la corrupción algo que va más allá de los círculos mafiosos. En efecto, uno de los supuestos enemigos de Michael Corleone, el senador Pat Geary (Gervase Duan Spradlin), acaba sometido a los intereses de aquel en su comparecencia ante el Senado después de haber sido rescatado de un prostíbulo, tras despertarse junto al cadáver de una prostituta, por el abogado y hermanastro de Michael, Tom Hagen (Robert Duvall). La corrupción que en la primera

parte se aludía al hablar de periodistas y policías *en nómina* de los Corleone, alcanza aquí ya al propio sistema institucional del Senado estadounidense.

Es algo que, finalmente, se hará extensivo a otras instancias, como el propio Vaticano, en el filme más político de manera explícita de la trilogía, *El Padrino III* (*The Godfather III*, Francis F. Coppola, 1990), donde la connivencia entre la propia jerarquía eclesiástica con las altas instancias del Estado italiano y las varias familias de la mafia son ya explícitamente expuestas y verbalizadas, con referencias no veladas al escándalo de la Banca Calvi, al supuesto suicidio del responsable de la Banca, aquí llamado Frederick Keinszig (Helmut Berger), la enfermedad y muerte de Pablo VI y el extraño fallecimiento del recién nombrado Papa Juan Pablo I, el Cardenal Lamberto (Ralf Vallone).

Y es que a lo largo de los tres filmes que presentan la historia de la familia Corleone, lo que se ofrece es, de hecho, la disección del modelo social y económico que subyace al funcionamiento de un país, EE. UU., a lo largo del siglo XX, donde rige la hipocresía de la doble moral y la corrupción en todos los niveles no es nunca la excepción, sino la norma.

No es esa, sin embargo, la tónica general del discurso fílmico hegemónico (si por tal entendemos el que responde al modo de representación hollywoodense) que, más que analizar, justifica la visión contraria, siguiendo lo que podríamos denominar *la lógica discursiva del capital*. Una lógica que, bajo la apariencia de sustentarse en una capacidad crítica del sistema, deja siempre incólume y reacio a cualquier tipo de cuestionamiento, en última instancia, el carácter sistémico, nunca excepcional, del modelo social que lo sustenta, normalizándolo, al tiempo que critica lo que se supone son sólo desviaciones individuales, no generalizables. La rareza (y también la fuerza política) de la trilogía de Coppola consiste precisamente en mostrar las costuras de dicha mixtificación.

No era ese, en principio, el proyecto original. Cuando Coppola y Puzo abordaron la posibilidad de una tercera película sobre la familia Corleone, su idea era escribir una suerte de epílogo para una duología ya cerrada con *El Padrino II*, una suerte de adenda para exponer el final de la vida de Michael. De hecho, su propuesta se titulaba *La muerte de Michael Corleone* (*The Death of Michael Corleone*), pero la Paramount no lo aceptó e impuso el de *El Padrino III* (*The Godfather III*). Cuando 30 años después de su estreno, en 2020, Coppola presentó un nuevo montaje de la película, la tituló, siguiendo su idea inicial, *Mario Puzo's The Godfather, Coda: The Death of Michael Corleone*. Eso no impide que *El Padrino III*, vista como tercera parte de una saga, y no como una simple coda, permita proyectar sobre sus dos antecedentes una función política de mayor alcance, aunque no hubiese estado previsto desde un principio. La cuestión de la intencionalidad no cuenta para nada aquí.

### **1.1. De la moral familiar como evacuación de lo político**

Cuando en la Navidad de 1990 se estrenó simultáneamente en diversas ciudades de EE.UU. la tercera parte de la trilogía, la televisión entrevistó en directo al público

asistente a una de las salas, en Nueva York. La mayor parte de los entrevistados, cuyo inglés mostraba un fuerte acento italoamericano, mostró su decepción porque la película había dejado de lado un aspecto para ellos fundamental, la importancia de la familia, y se había centrado demasiado en aspectos más estrictamente políticos. Y es cierto que si, pese a las dudas que en un momento inicial tuvo Coppola para abordar el tema de la mafia por miedo a las reacciones que pudiese tener entre un público no precisamente cinéfilo, como ya apuntamos líneas atrás, las dos primeras entregas triunfaron tanto entre la crítica como en una amplia audiencia, fue precisamente por esa aparente normalización de la vida cotidiana de los mafiosos, a los que se veía en bautizos, bodas, cocinando pasta o celebrando cumpleaños como cualquier otra familia normal. Ello no implicaba obviar un contexto menos edulcorado. Basten un par de ejemplos.

Cuando la familia de Don Vito está reunida, tras el atentado sufrido por el padre, discutiendo cómo reaccionar a lo que entienden como el inicio de una guerra sucia contra su organización, Michael (Al Pacino), hasta entonces considerado por todos como un intelectual ajeno a la lógica mafiosa, interviene diciendo que lo mejor es matar a las dos personas que saben implicadas, el capitán de la policía McCluskey (Sterling Hayden) y el mafioso de nuevo cuño Virgil Sollozzo (Al Lettieri). El filme ya ha dejado claro cuál es el motivo que llevó al intento de asesinato de Don Vito. Sollozzo pretendía convencer al Padrino de introducir en sus negocios el tráfico de drogas, algo a lo que don Vito se oponía, arguyendo que una cosa es moverse con el alcohol y la prostitución (que asumía como normales) y otra muy distinta la droga por los efectos negativos que podía tener en la vida de la gente. En ese momento, don Vito, capo de los capos, se convertía en un obstáculo y era preciso eliminarlo. Tanto McCluskey como Sollozzo sabían que el primogénito de don Vito, Sonny Corleone (James Caan), era más fácil de convencer si su padre desaparecía y él ocupaba su lugar.

A la propuesta de Michael, todos responden de inmediato que es una locura, porque matar a un policía es peligroso. En ese momento Michael pregunta: “¿cuántos periodistas tenemos en nómina?”. Su idea, que explica claramente, es utilizar la prensa para construir entre el público la imagen de un policía corrupto, lo que presentaría su muerte como un simple accidente entre mafiosos. En unos momentos se ha subrayado la corrupción policial y la de la prensa, aunque todo parezca diluirse en una discusión familiar para solucionar un problema.

El segundo ejemplo, ya comentado antes, aparece en *El Padrino II*. Michael, que intenta obtener permiso para montar casinos en el Estado de Nevada, se entrevista con el senador Pat Geary (Gervase Duan Spradlin). Cuando este último se niega a colaborar con él, mostrando un absoluto desprecio tanto hacia los Corleone como hacia los italianos en general, Michael, imperturbable, se limita a decir: “Es un error que le costará caro”. En efecto, poco después, tras despertar el senador junto al cadáver de una prostituta y mostrarse horrorizado porque no sabe lo que pasó, aparece, como caído del cielo, el abogado de la familia Corleone, Tom Hagen (Robert Duvall), que le asegura que Michael se encargará de arreglar el asunto para que nada salpique su carrera política. En lo

sucesivo Pat Geary se convertirá un entusiasta defensor de cualquier proyecto que propongan los Corleone.

El tercer y último ejemplo, ya perteneciente a *El Padrino III*, que está lleno de ellos, lo expone lúcidamente un Michael ya sexagenario que está intentando lavar su imagen y la de su familia invirtiendo dinero en proyectos religiosos, tras vender todos sus casinos. Algunos de esos proyectos implican directamente al Vaticano. Su contacto, por sugerencia de Don Tomassino (Vittorio Duse) es el citado cardenal Lamberto (Raf Vallone), futuro Juan Pablo I, con quien se confiesa de su pasado criminal, obteniendo la absolución del sacerdote, que cree en la franqueza de su arrepentimiento. Antes Michael le ha hablado sobre la corrupción que existe en su entorno y el cardenal, cogiendo una piedra de una fuente y le había dicho: “Observe esta piedra. Ha estado en el agua durante muchísimo tiempo, sin embargo, el agua no la ha penetrado... Lo mismo les ha sucedido a los hombres en Europa. Durante siglos han estado rodeados por el cristianismo, pero Cristo no les ha penetrado. Cristo no vive en ellos”. Cuando sale de su entrevista con el Cardenal, Michael expresa sorprendido que no había sabido lo que era la mafia hasta estar en el Vaticano.

Es precisamente, como afirmaban los decepcionados espectadores de la tercera parte en su estreno neoyorkino a los que preguntaba el periodista de la televisión, el paso a segundo plano de lo familiar a favor de lo crudamente político lo que podría definir esta inesperada clausura de la trilogía con la redención final del patriarca de los Corleone y lo que retrospectivamente arroja luz sobre toda la saga como inversión de la lógica discursiva que parecía mostrar la mafia como excepción particular y hasta cierto punto aislable y no como una forma más de la lógica sistémica.

## **1.2. *Romanzo criminale***

En esa misma dirección se inserta la trilogía sobre *Roma criminal*, iniciado por Stefano Sollima con la serie televisiva *Romanzo criminale* (2008-2010) y formada, además por una segunda y tercera parte, esta vez en formato cinematográfico, *Suburra* (2015) y *Adagio* (2023).

La parte más interesante para el propósito del presente trabajo es la adaptación a la pequeña pantalla en una serie de dos temporadas de la novela *Romanzo criminale*, de 2002, cuyo autor, Giancarlo de Cataldo se inspiró en hechos ocurridos entre las décadas de los años 70 y 90 en Roma protagonizados por la llamada Banda della Magliana. Aunque en 2005 ya Michele Placido había dirigido e interpretado una versión cinematográfica, son quizá las dos temporadas de la serie televisiva de Sollima las que ofrece una imagen más explícita de una lógica basada en el dinero y no en la moral.

Aquí no se trata de utilizar la cotidianeidad de lo familiar, como en el caso de *El Padrino*, sino de una amistad entre un grupo de italianos de clase media baja que, como el joven Vito de *El Padrino II*, asumen que la forma de ascenso social pasa por hacer lo que hacen quienes dominan el cotarro, sustituyéndoles y siguiendo sus propias reglas.

Este grupo decide no someterse a las grandes organizaciones tipo la *Cosa Nostra* (Sicilia), la *Camorra* (Campania), la *Ndrangheta* (Calabria) o la *Sacra Corona Unita* (Apulia), todas ellas basadas en estructuras de tipo familiar, y hacer, por decirlo brevemente, la guerra por su cuenta, asumiendo que quien dirige y lidera el grupo es El Libanés (Francesco Montanari).

A lo largo de los 22 episodios distribuidos en dos temporadas de que consta la serie se cuenta, de manera retrospectiva, cuando el último superviviente del grupo sale de la cárcel, el ascenso y caída de la banda, así como el progresivo deterioro de los vínculos que los unían por la aparición del dinero como motor decisivo de su aventura. Una aventura que comenzó basada en los lazos inquebrantables que unen al grupo desde la niñez y termina con la destrucción de unos por otros a causa de la ambición por el dinero.

La última secuencia (que abre y cierra la serie) presenta a un envejecido Bufalo (Andrea Sartoretti) gritando en una calle vacía tras matar a bocajarro a un joven mafioso que lo ha agredido sin saber quién era: “yo fui parte de la banda del Libanés”, antes de adentrarse en los billares donde solía reunirse el grupo, al que vemos en sobreimpresión, como fantasmas de un pasado remoto. La policía, alertada del crimen que Bufalo acaba de cometer acude a los billares y lo mata.

La serie, muy lejos del modelo hollywoodense (que, pese a la propuesta de ruptura que permitía el planteamiento de la trilogía de Coppola, siguió funcionando en series como *Los Soprano*), se sitúa en las antípodas de esta última. Mientras los créditos de apertura de cada capítulo de *Los Soprano* mostraban el viaje en coche desde New Jersey a Nueva York, algo que cuadraba con el carácter *normalizador* de la cotidianeidad de tantos y tantos trabajadores que comparten su vida entre su residencia en un Estado y su trabajo en el otro (imagen 1), la serie de Sollima sustituía el personaje protagonista (conduciendo su propio vehículo en el texto norteamericano) haciendo que ya desde los mismos títulos de crédito que abren cada capítulo quedase claro que el punto de vista desde el que se articulaba el relato fuese la lógica de lo económico ilustrada por una máquina de contar billetes (imagen 2).



Imagen 1. Fotograma de los créditos de la serie *Los Soprano*.

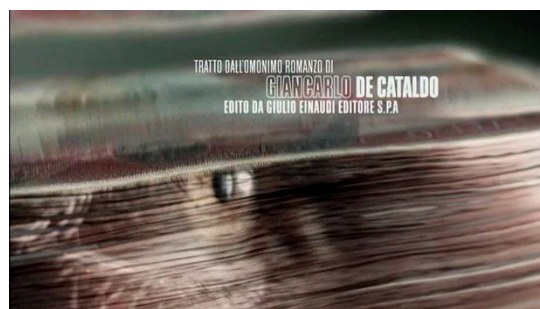


Imagen 2. Fotograma de los créditos de la serie *Romanzo Criminale*.

Por otra parte, el desarrollo pormenorizado que permite la serialidad hace que Sollima pueda exponer de manera mucho más detallada que la versión cinematográfica de Michele Placido (asesor, por otra parte, de la serie para TV) puesto que, en esta última, la duración del filme imponía el recurso a la elipsis<sup>2</sup>.

Es lo que ocurre en el caso de *Romanzo criminale*. Los veinte episodios de la primera temporada, que termina con el asesinato del líder de la banda y protagonista absoluto hasta ese momento de la historia, *El Libanés* (Francesco Montanari), están dedicados a exponer de manera cronológica (una vez terminada la secuencia inicial que, como decimos, abre y cierra el conjunto de las dos temporadas) la formación del grupo de amigos desde los años de la infancia en uno de los barrios marginales de la Roma surgida de la II Guerra Mundial hasta la década de los años 70. Lo que la serie muestra es la cotidianeidad bastante anodina de los personajes: las relaciones familiares pequeño burguesas de unos (la de El Libanés con su madre, o la de Freddo [Vinicio Marchioni] con su novia) así como la obsesión posesiva del Dandi (Alessandro Roja) no sólo con las mujeres en general, sino con la prostituta Patricia (Daniela Virgilio), o las actividades más socialmente marginales de otros miembros del grupo que acabará conformando la banda de La Magliana, Fierolocchio (Mauro Meconi), el ya citado Bufalo o Strocchiapezzi (Riccardo de Filippis).

Su lugar de reunión grupal son los billares que simbólicamente reaparecerán una y otra vez a lo largo de la serie. Allí subliman sus frustraciones soñando y discutiendo sobre cómo salir de su baja situación social y allí es donde finalmente El Libanés acabará proponiéndoles constituirse en una banda al margen de las grandes familias de mafiosos para hacer la guerra por su cuenta. La propuesta implica un cierto juramento de fidelidad a lo que todos desean que sea una amistad inquebrantable. Cuando al final de la primera temporada, El Libanés muere asesinado a la puerta de casa de su madre, ya se han convertido en uno de los grupos más activos y peligrosos de la década en la ciudad de Roma y las tensiones y discrepancias por cómo seguir en lo que ya parece un camino sin retorno están a punto de estallar. Será ese proceso de desintegración del grupo de amigos y caída del grupo lo que desarrollará la segunda temporada. Para entonces, La Magliana ya se ha visto obligada a entrar en contacto con la mafia, con los servicios secretos y con la masonería, con lo que se narra la ascensión y caída de la considerada organización criminal más poderosa de Roma en la década de los años 70.

Desde esa perspectiva, el capítulo final se inicia con el fantasmático encuentro de Dandi con El Libanés, delante de la tumba de este último (imagen 3) y se cierra con la imagen del viejo Bufalo, recién salido de prisión, en los antiguos billares donde solían reunirse en sus años de juventud, contemplando las figuras también fantasmáticas del grupo en los inicios de su aventura. Al escuchar el sonido de las sirenas de policía, el

---

<sup>2</sup> Ya en los años 70 del pasado siglo, Fernando Fernán Gómez, al abordar la adaptación audiovisual del mundo de la novela picaresca española de los siglos XVI y XVII (*El pícaro*, 1974) comentó que la decisión de optar por el formato serial televisivo le había permitido una mejor aproximación a la estructura de una narración por episodios típica del género.

viejo Bufalo se dirige al fantasma de El Libanés y le dice: “Libanés, la pasma”. A lo que éste contesta: “¿y qué me pueden hacer? Yo estoy muerto” (imágenes 4 y 5). Bufalo mira entonces la sala vacía antes de volverse al carabinero que le dispara a bocajarro.



Imagen 3. Fotograma del inicio del último episodio de la segunda temporada de *Romanzo criminal*.



Imagen 4. Fotograma de la secuencia final de *Romanzo criminal*.

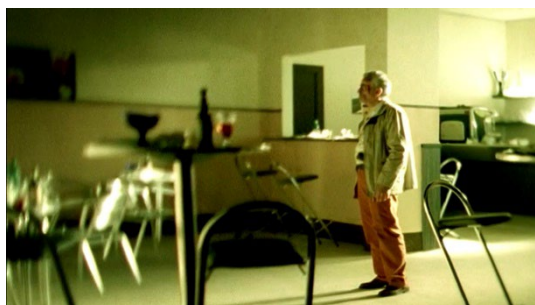


Imagen 5. Fotograma de la secuencia final de *Romanzo criminal*.

Toda la segunda temporada se centra en exponer las grietas que irán deshaciendo el aparentemente sólido edificio de lo que fue una historia compartida, al hacer que los supervivientes al asesinato de El libanés sean ahora vidas inconciliables: Freddo debe convivir con el remordimiento de haber vuelto la espalda al capo y a Roberta, la joven por la que estuvo a punto de cambiar de vida; Dandi se muestra como el más ambicioso, despiadado y sin escrúpulos, capaz incluso de sacrificar a sus amigos más íntimos. Ambos acabarán asimismo asesinados, y Bufalo, casi enloquecido tras años encarcelado, sólo vive para vengar la muerte de El Libanés. Su suicidio (porque en eso consiste el no entregarse al policía que viene a detenerlo, fingiendo que va a utilizar su arma) es, así, una foto fija de la soledad absoluta en que desemboca una relación de amistad por la presencia cada vez más pregnante de la lógica económica.

Si las tres partes de *El Padrino* terminaban con la referencia a la soledad del personaje individualizado (imágenes 6 y 7), el cierre de *Romanzo criminal* lo que muestra es la destrucción del protagonista colectivo como consecuencia de una lógica que lo excede; una lógica que no permite el más mínimo cuestionamiento ni la puesta en peligro de las reglas del juego, y no por razones morales ni sentimentales, sino de poder.





Imagen 6. Fotograma de la secuencia antepenúltima de *El Padrino III*.



Imagen 7. Fotograma final de *El Padrino III*.

## 2. LAS FORMAS DEL LÍMITE

### 2.1. La puerta del cielo

En 1980 se estrena *Heaven's Gate* (*La puerta del cielo*) de Michael Cimino. Esta película supondría la caída en desgracia del director en Hollywood, después de haber sido oscarizado por la precedente, *The Deer Hunter* (*El cazador*), dos años antes. Dicha caída a la que se atribuyen dimensiones casi bíblicas en el aparato divulgativo y crítico *mainstream*<sup>3</sup>, empeñado en exhibir el *precio a pagar*, el castigo inexorable por la transgresión como recordatorio de las nefastas consecuencias de *narrar a la contra* (el que tenga oídos, oiga...), se achaca habitualmente a los desmanes presupuestarios de Cimino, que habría sobrepasado con mucho lo pactado con su excéntrico perfeccionismo, hasta el punto de provocar la quiebra de la mítica United Artists.

Pero hay algo más. Está el hecho de que este filme era indigerible por el sistema y no, precisamente, por un exceso presupuestario, típico de Hollywood, por lo demás. Y esto por varios motivos. Después de un film bélico (*El cazador*), absolutamente excéntrico, por otra parte, en forma y contenido, si tomamos como referencia la mayoría de los filmes que suelen adscribirse a ese género, incluido *Apocalypse Now*, pero que, por varias razones, *disimulaba* mejor su radicalidad, Cimino hace su incursión con *La puerta del cielo* en el género clásico norteamericano por antonomasia, el *western*. Es decir, le hinca el diente a uno de los mitos constituyentes de los USA. No se enzarza en ninguna estrategia de desmitificación, por lo demás todas inútiles e inocuas. Directamente cambia el foco y ventila la sofocante factoría de sueños al por mayor. Y lo hace en nombre de la razón, de la inteligencia, si se prefiere, también, por supuesto, del arte, no para cebar el mito ni para contar fábulas disfrazadas de populismo, patriotismo y oportunismo político. Y hete aquí que los indios, el *Otro* que, en el fondo, garantiza la unidad del pueblo que los combate, *uniendo* (siempre en falso) a ricos y pobres, a negros y blancos, a hombres y mujeres en esa lucha y presentándolos como un todo armónico, los indios han

<sup>3</sup> Recuérdense, por poner sólo dos ejemplos, los títulos de los libros del entonces productor de United Artists, Steven Bach, *Final Cut: Art, Money and Ego in the Making of "Heaven's Gate"* (1985) o el más reciente de Charles Elton, *Cimino: The Deer Hunter, Heaven's Gate, and the Price of a Vision* (2022).

desaparecido. Los ricos explotan sin piedad a los pobres, los pobres se explotan entre sí, y los *justicieros* entre las clases acomodadas que incursionan en ese mundo de miseria y violencia pasan su temporada en el infierno por inciertas razones y, alcanzado el punto de no retorno, regresan, sin embargo, enamorados de su propia melancolía, a su yate en Newport, Rhode Island.

Cimino hace, con *La puerta del cielo*, un *western* de clase, en el que el símbolo del dólar ocupa un lugar de honor desde el pórtico de Harvard hasta los bulliciosos pueblos de Montana. El Oeste es el escenario del enfrentamiento encarnizado entre colonos ricos, graduados de Harvard, y colonos pobres, sin educación ni dinero. Cuando los ricos y educados se entregan supuestamente a la causa de los pobres, lo hacen para exorcizar sus propios fantasmas. No hay vasos comunicantes en absoluto. El sistema de clases es un sistema de castas, esclavista y despiadado. Casi nadie se salva, ni en el bando de los ricos ni en el de los pobres. Hay una especie de depravación moral que se extiende como un reguero de pólvora tanto en la miseria como en la riqueza, movidas por la misma rueda. Sólo quedan algunos personajes relativamente honestos, aplastados también por la rueda de la fortuna. El filme está plagado de círculos y formas circulares, desde las danzas hasta las gafas que llevan los personajes o el agujero en una sábana blanca que parece ávida de acoger la sangre de un disparo a bocajarro, que introducen a todos los personajes y al propio cuerpo del filme en una especie de danza sioux entre la invocación y el retorno imposible. Si ha habido un *Wild West*, sin duda es este. En cualquier caso, Cimino hace implosionar el género desde dentro, pero no para reivindicar una verdad *cruda*, no teñida de efectos ideológicos (es decir, más allá del relato) en contraposición. No está *desnudando* la realidad, sino llevando el género a sus últimas consecuencias.

Este careo genérico lo trasladó también al filme bélico con *The Deer Hunter* (*El cazador*, 1978), al policiaco con *Year of the Dragon* (*Manhattan Sur*, 1985), a la *road movie* con *The Sunchaser* (1996), al suspense y, sobre todo, al *remake* con *Desperate Hours* (*24 horas desesperadas*, 1990)... Esta precisión es importante: Cimino no está dándole la vuelta al género para mostrar un *mundo* más verdadero, despiadado y sin esperanza liberado de eufemismos y construcciones demagógicas. No es el mundo, sino el relato y su lógica lo que es cruel y tiránico. El relato es un *modulador*, no el reflejo de un mundo extra-discursivo. Por lo tanto, lo que un cineasta puede ofrecer es una determinada longitud de onda, una modulación específica. Sostener lo contrario, que la verdad del relato reside en la verdad de un anecdótico factual ocurrido de una vez por todas y con una única interpretación verdadera, sería no un gesto liberador o esclarecedor, no sería por supuesto un gesto *crítico*, sino un gesto dogmático y subyugador. Lo que decía Bertrand Russell de la ciencia, que toda “corrección” tendría que ser, a su vez, “corregida” puede, obviamente, y con mucho más sentido, ser dicho de los acontecimientos sociales y políticos y de la historia, en los que lo que se suele entender por *verdad* es sólo la exudación de una determinada configuración de fuerzas que nada tienen de nouménicas. Que algo haya ocurrido, no quiere decir que sea *verdad*. Si alguien se ve forzado, por las razones que sea, a mentir en una declaración y jura que la mentira

es verdadera, ese enunciado, aunque haya quedado registrado por todos los medios técnicos posibles como verdadero, sólo lo es en las consecuencias que genera. En cualquier caso, el enunciado en cuestión sería casi irrelevante, lo importante son las correlaciones de fuerzas y las estructuras legitimadoras subyacentes y los efectos esperados. Afirmaba Russell (1955: 55) que “el conocimiento es un concepto vago, por dos razones. La primera, porque el significado de una palabra es, siempre, más o menos vago, excepto en la lógica y en las matemáticas puras; y, segundo, porque todo lo que consideramos como conocimiento, es incierto en mayor o menor grado, y no hay modo de decidir qué grado de incertidumbre hace que una creencia no merezca ser llamada ‘conocimiento’, del mismo modo que no se sabe la pérdida de cabello necesaria para hacer calvo a un hombre”.

Ese *diálogo* con el género (que puede ser definido como una estructura de normalización discursiva) que constituye el cine de Cimino, ya lo había acometido antes Tarkovski. Si recordamos la filmografía del segundo, comienza con un filme bélico<sup>4</sup>, *Ivanovo detstvo* (*La infancia de Iván*, 1962), que subvierte las reglas del género (el campo de batalla está ausente en el sentido habitual, igual, por otra parte, que en *El cazador*), sigue con un filme *histórico* asimismo subversivo, *Andrei Rublev* (1966), frecuenta la ciencia ficción con *Solaris* (1972), en el que toda la tecnología, signo de novedad y progreso en los filmes de género al uso, está totalmente desvencijada y en el que el futuro es una fatamorgana de las ruinas del pasado, y con su magnífica *secuela*, *Stalker* (1979), en la que ya no hacen falta naves espaciales porque la tierra se ha convertido en un planeta extranjero y sus moradores en alienígenas, sin necesidad de invasión marciana, etc. Ni Tarkovski ni Cimino están parodiando ni desmontando las convenciones genéricas, no tienen ningún interés en ejercicios pseudo moralistas ni en proclamas, sino que proponen, dentro de ese marco al que no renuncian, nuevas convenciones que se sustraen a la lógica factualista y dogmática habitual e instituyen una relación propiamente política con el relato y, por ende, con el mundo.

## 2.2. Una historia sucia

Jean Eustache es un sorprendente cineasta francés, bastante marginado, asociado prácticamente a un solo filme durante muchos años, *La maman et la putain* (*La mamá y la puta*, 1973), y cuya rica obra, si tenemos en cuenta que murió joven, ha sido difícilmente accesible hasta ahora. Problemas de derechos y otros han contribuido a relegar prácticamente al olvido su propuesta que, aparentemente, vuelve a salir a la luz<sup>5</sup>.

Si nos atenemos a su obra más conocida y difundida, *La mamá y la puta*, ya podemos rastrear el gesto a contracorriente que será la marca de Eustache. Frente a la pobreza

---

<sup>4</sup> Le había precedido el cortometraje *El violín y la apisonadora* (1960), cuyo título es, por cierto, todo un manifiesto cinematográfico.

<sup>5</sup> En 2024, Carlotta Films pone a la venta un *pack* con los filmes y cortometrajes de Eustache y varios bonus.

sublimada de buena parte de la bohemia *Nouvelle Vague*<sup>6</sup>, Eustache propone un realismo que se aparta de lo edulcorado, travieso y condescendiente y presenta la vis amarga y mezquina de la bohemia, contando precisamente con el que fuera el rostro pícaro de una tradición dulzona especialista en dotar a la miseria de glamour y juventud y hacer atractivas las *chambres de bonne* y el pan duro para desayunar, Jean Pierre Leaud. En lugar de dejar vivir su cine en las siempre atractivas calles de París, lo lleva a provincias con *La Rosière de Pessac* (*La virgen de Pessac*, 1968), *Mes petites amoureuses* (*Mis pequeños amores*, 1974), *Le Cochon* (*El cerdo*, 1970)... y toda su obra se teje mezclando sabiamente los hilos del documental y la ficción, de una forma sumamente reveladora, de manera que dejan de ser de utilidad como categorías interpretativas y genéricas estancas y son devueltas a una especie de corion primordial en el que sólo pueden agitarse sin conseguir despegarse, como una mosca en una tela de araña, sin estar siquiera seguros de cuál desempeña cada uno de los roles.

La ficción se reabsorbe en el documental y el documental en la ficción, hasta el punto en que ambos se revelan como máscaras tras las que se esconde otra máscara que no porta ninguno de ambos nombres. Lejos están esos filmes del jugueteo confusional (y confesional) entre documental y ficción al uso que se agota en su propio fogueo y se esfuma sin impacto alguno con su material de archivo y sus *hechos reales*. En ese sentido, *Une sale histoire* (*Una historia sucia*, 1977) es especialmente destacable. Se trata de un *díptico* en el que la misma historia de retretes y mirones se articula de acuerdo con la retórica del documental y de la ficción. Así, Michael Lonsdale y sus oyentes dejan paso al historiador de arte Jean-Noël Pick y su público, entre los que se encuentran Eustache y sus colegas. Más allá de la *sucia* historia, o a su través, emerge también todo un manifiesto cinematográfico por parte de Eustache y la reivindicación de una posición *incómoda*, desplazada (sutilmente contorsionada en la captura, pero sin rastro de expresionismo en lo captado) del ojo (de la cámara) que genera imágenes de una desnudez y una precisión asombrosas, su foco siempre en un lugar inusual, aparentemente poco expresivo:

---

<sup>6</sup> Eustache hacía las siguientes consideraciones: “Comment oser dire que Truffaut ou Chabrol font presque le cinema qu’ils attaquaient quand ils étaient critiques? C’est bien difficile à dire parce que ce sont des gens que je connais, mais en fait je ne sens pas les choses autrement [...] Que des gens qui ont eu tellement d’importance aient pu, sans s’en apercevoir ou en s’en apercevant, je n’en sais rien, rentrer dans l’ordre qu’ils dénonçaient [...] *Numéro deux*, c’est un film que j’ai trouvé passionnant. Ce qui m’a troublé c’est le peu de gens qui ont vu ce film. Comme si, quand on s’en va, la place était vite prise par la médiocrité et qu’on ne la retrouvait plus. Pendant les années où Godard faisait deux ou trois films par an, tout le monde se définissait par rapport à lui, même Audiard. L’absence de Godard a permis à tous les médiocres de prendre le pouvoir”. [¿Cómo osar decir que Truffaut o Chabrol casi hacen el cine que atacaban cuando eran críticos? Resulta difícil porque es gente que conozco, pero en realidad no lo siento de otra manera [...]. Que gente que ha tenido tanta importancia haya podido, sin percatarse o dándose cuenta, no tengo ni idea, entrar en el orden que denunciaban [...]. *Numéro deux* (de Jean-Luc Godard) me pareció apasionante. Lo que me perturba es la poca gente que la ha visto. Como si, cuando uno se va, el lugar fuese ocupado rápidamente por la mediocridad y nunca se volviese a encontrar. Mientras Godard hacía dos o tres películas al año todo el mundo se definía respecto a él, incluso Audiard. La ausencia de Godard ha permitido que todos los mediocres tomen el poder” (cit. en Toubiana, 1978: 23-24; traducción nuestra)].

Tuve la impresión, finalmente, de que todo sólo podía ser visto desde la perspectiva del agujero, de ese agujero tan extraño [...]. Tuve la impresión de que primero construyeron el agujero, luego la puerta por encima y después se construyó un café. Después ese café tenía una cajera, tres camareros, *flippers*, los clientes, chucruts, platos fríos y las consumiciones servidas habitualmente. Que había todo eso, pero que sólo funcionaba por el agujero<sup>7</sup>.

Pero quizás, el gesto más radical de Eustache haya sido *dejar hablar*, de la manera en que lo hizo, a su abuela, durante dos horas, sentados frente a frente, una mesa camilla de por medio y la ventana frente a la cámara, en *Numéro Zéro* (*Número Cero*, 1971). No se ha hecho nada parecido nunca. La forma de la escucha es también cinematográficamente insólita. Cuando Eustache filma *Les photos d'Alix* (*Las fotos de Alix*, 1980) y asistimos a una deserción en toda regla del supuesto *referente* fotográfico progresivamente ignorado por un discurso que se mantiene aparentemente descriptivo, entendemos también que lo mostrado en el cine de Eustache funciona como *transformador*<sup>8</sup>, no como huella. No podemos evitar volver a esa imagen del cerdo sacrificial, blanco inmaculado y casi *refulgente* en *El cerdo*. La matanza del cerdo es también el sacrificio de una concepción funcional y transparente de la imagen como documento en pos de otra en la que la el documento se devora a sí mismo y nace la imagen y el *documental* que, como relato, en su forma realmente creadora, solo se distingue de la ficción porque ha procedido meticulosamente en el cuerpo del filme a liberarse del objeto que supuestamente le ocupaba, a devorarlo, igual que Juan devoraba el libro<sup>9</sup>, para desrealizar los pretendidos *hechos* y dotar de realidad a la imagen. Este procedimiento es también el de uno de los documentales más radicales de la historia, *Las Hurdes* (1932), de Luis Buñuel, en el que asistimos a la *desaparición* (o transfiguración) de Las Hurdes, igual que en las series de Cézanne, a fuerza de variaciones, la Sainte Victoire desaparecía como accidente geográfico para reaparecer como signo, como nombre cuyos caracteres están por descifrar.

### 2.3. *Las Hurdes*

Podría interpretarse el presunto cañón de escopeta toscamente cubierto de ramas que apunta insistentemente en la esquina de la pantalla como una especie de prueba de que Buñuel estaba *manipulando la realidad* en *Las Hurdes*. Esta apreciación sería

---

<sup>7</sup> “J’ai eu l’impression finalement que tout ne pouvait être vu que dans la perspective du trou, enfin, ce trou très bizarre [...]. J’ai eu l’impression que d’abord il y avait le trou, qu’on a construit le trou d’abord, puis la porte au-dessus et puis qu’on a construit un café. Puis ce café avait une caissière, trois garçons, les flippers, les clients, des choucroutes, des assiettes froides, des consommations servies habituellement. Qu’il y avait tout ça, mais que ça ne fonctionnait que pour le trou” [traducción nuestra].

<sup>8</sup> Según el *Diccionario de la Lengua Española*: ‘Aparato para convertir la corriente alterna de alta tensión y débil intensidad en otra de baja tensión y gran intensidad, o viceversa’.

<sup>9</sup> “Entonces recibí el libro de la mano del ángel, y lo devoré, y era en mi boca dulce como la miel; pero, habiéndolo devorado, quedó mi vientre lleno de amargura” (*Apocalipsis* 10:10, *Sagrada Biblia ilustrada por Dalí*, 1971: 1229).

simplemente banal y casi absurda si no representase un síntoma. La fijación con la cabra que se desploma como prueba definitiva de la tendenciosidad de Buñuel es un clásico en la precaria y reduccionista exégesis al uso de *Las Hurdes*, teñida de la más anodina interpretación sobre el documental como duplicación del mundo y su comparsa crítico empeñado en descubrir estrategias péfidas de manipulación sobre la misma base subyacente de ideal duplicatorio. La cabra no se cayó accidentalmente, alguien le disparó para filmarla cayendo, *ergo*, se argumenta, *Las Hurdes* no refleja la realidad, sino que la manipula. Lo digno de mención aquí no es que la cabra no se despeñara por sí sola prestamente en el momento adecuado y hubiese que *forzar* el tempo, ni siquiera la preservación del humo del disparo en el montaje, lo destacable es la presencia *ostentosa* del subterfugio dentro del cuadro, en la imagen, proliferación totalmente intencionada, no cabe duda. Son varios los fotogramas previos a la humareda en los que aparece el objeto cubierto de ramas.

Eso no merma en absoluto el realismo radical de *Las Hurdes* (en las antípodas de ese realismo obtuso y venal que defiende que, si la cámara no duplica un supuesto mundo preexistente, está falsificando la *realidad*). ¿Qué hace ese presunto e insistente *cañón* toscamente camuflado dentro del encuadre? Es evidente que el camuflaje no está ahí para disimular, sino para hacer más visible (imágenes 8, 9 y 10). Igual que en el caso del *agujero* de Eustache, parece que *Las Hurdes* se construye en torno a este intruso de hojarasca dentro del encuadre. Lo que está documentando aquí Buñuel no es la vida en un pueblo perdido y mísero de la España de los años 30, lo que está documentando es, entre otras cosas, eso que se daría a conocer como forma documental. Porque Buñuel fue un pionero, podríamos decir que él fue realmente quien inventó el *documental* en toda su radicalidad, más allá del sucedáneo hollywoodense de Flaherty y de todas las variantes de *publicity* estatal y privada. *Las Hurdes* es el primer documental que se sitúa más allá del tendencioso (y sin duda muy eficaz en términos propagandísticos y disciplinarios) binomio ficción / no ficción y convierte lo factual en una fuerza abstracta que desborda por completo la noción de documento ¿Qué nos dice el filme en este sentido? Pues que lo más real desde esta perspectiva es precisamente aquello que se supone que desrealizaría lo filmado por exceso de intervención, es decir, ese presunto *cañón* toscamente disfrazado<sup>10</sup> y el humo que exhala. El documentalista, parece decir Buñuel, está poco interesado en su supuesta presa (lo que habitualmente se entiende por objeto o tema del documental) que, de hecho, *liquida* en cuanto puede para quitársela de en medio y pasar a otra cosa, y esa otra cosa es el relato mismo. A lo que apunta ese *cañón* no es a la cabra, aunque la despeñe, sino al cuerpo del relato. No se trata tampoco de desvelar las triquiñuelas que dan lugar al efecto de realidad documental y a la naturalización del relato para despertar al espectador de su ensueño de realismo cinematográfico. Esta imagen que estamos comentando se engarza con la del célebre ojo rajado al comienzo de *Un perro andaluz* (1929). Ambas apuntan hacia un punto de fuga esencial del relato. Dice un haiku

<sup>10</sup> Poco importa que no fuese tal y sólo un palo con hojas emulándolo. Eso no modificaría en nada el *personaje* que desempeña el objeto en cuestión.

de Matsuo Basho: “Bruma de otoño; llueve. / La vista hoy sin el Fuji / Es más curiosa”. El monte Fuji ha desaparecido de la vista por la bruma. Es ahí, en su ausencia, donde es más poderoso. El arte de la desaparición, por tanto. A su servicio están el despliegue de horrores y excesos de *Las Hurdes* y todas las formas de prestidigitación y provocación que Buñuel siembra por doquier en sus filmes. Pero la forma documental por excelencia en *Las Hurdes* es precisamente aquella a la que se suele aludir para poner en cuestión la objetividad, es decir, la condición de documental del relato y constatar su tendenciosidad: ese presunto cañón cuyo camuflaje lo hipervisibiliza y la fugaz humareda que lo acompaña.



Imagen 8. Fotograma de *Las Hurdes*.



Imagen 9. Fotograma de *Las Hurdes*.



Imagen 10. Fotograma de *Las Hurdes*.

Esta imagen no convierte el resto del metraje en un fraude, como se sostiene habitualmente, más bien es el resto del metraje el que cobra sentido sólo a partir de esta imagen. Buñuel, en un breve escrito titulado “Una noche en el Studio des Ursulines”, escribía lo siguiente sobre *Greed* (*Avaricia*, 1924) de Erich von Stroheim:

Con el más extremado naturalismo se nos presentan abyectos tipos, repulsivas escenas, donde pasiones bajas y primarias encuentran la más acabada plasmación. Tal maestría en la visualización de lo más bajo, feo y vil y corrompido de los hombres, nos repugna y admira al mismo tiempo. Absoluto desprecio o indiferencia al menos por los trucos cinematográficos, pero máxima exaltación en los “éclairages”. No hay “vedette”, pero hay “caracteres” como tallados en granito. Esta nueva emisión “tipo” von Stroheim se ha puesto de un golpe a la par del valor “tipo” Zola. Ni en literatura, ni en cine, nos interesa

el naturalismo. Aún así, el film de Stroheim resulta magnífico, repugnantemente magnífico (Buñuel, 1982a: 153).

Quizás *Las Hurdes* sea, en cierto modo, un homenaje “repugnantemente magnífico” y, por supuesto, un careo de Buñuel con von Stroheim, otra vuelta de tuerca en la que el naturalismo definitivamente periclita y una forma de realismo inaudita, ajena por completo al pseudorealismo institucional, emerge de las miasmas hurdanas. Las Hurdes no es una aldea perdida de Extremadura, es el *suburbio*, en todo su esplendor:

El bostezo inacabable del suburbio, sus ojos ribeteados y marchitos, son siempre el maleficio tremendo de la ciudad. Aún cuando el día dance alegre por los tejados próximos, es inmediatamente apresado por el cepo de la tristeza perenne del suburbio, que es el brochazo negro en la alegría bullanguera de la urbe. Estos barrios en letargo pertenecen al campo de lo irremediable, de lo fatal. Su emoción de árboles secos. Los habitantes han sido víctimas del mordisco rabioso que les produjo el alma del suburbio (Buñuel, 1982b: 92).

Lo inquietante en *Las Hurdes* es la *familiaridad*, la *cercanía* que, igual que ocurría con el camuflaje del supuesto cañón de arma de fuego, no consigue (ni pretende) disimular el presunto exotismo antropológico que le sirve de coartada. Las Hurdes están siempre a la vuelta de la esquina. Es el suburbio espiritual, ante todo, lo que se documenta, un *paisaje del alma*. Hay una escena muy esclarecedora, en la que el discurso del capital saca su patita en un contexto que lo evidencia de forma lacerante. Los niños harapientos en la escuela, los desposeídos, los olvidados copian afanosamente en sus cuadernos un “Respetad los bienes ajenos” que un compañero escribe en la pizarra. No son las fuerzas de la naturaleza, sino las fuerzas económicas las que gobiernan ese relato de la acumulación que se manifiesta impúdico en medio de la miseria más extrema (física y moral) y es aceptado como natural. “Cuando el hombre intenta dominar a los que son por naturaleza iguales a él” —escribía San Agustín (1957: 87)—, “es decir, a los hombres, esto constituye una soberbia absolutamente intolerable”. Son, precisamente, sistemas de dominación discursiva los que estos cineastas ponen en escena, *documentan*, a través de sus relatos.

Mucho antes de que Kaurismäki desplegara ante la cámara su “sistema de los objetos” (Carrera, 2012), en el que las ruinas cósmicas de la maquinaria económica de producción de masas, que encontraba continuidad en las personas tratadas de la misma forma, eran rescatadas por una cámara que les concedía el protagonismo sin paternalismos<sup>11</sup>, Buñuel hablaba en estos términos de su “pañito de gamuza”:

Hace algunos años compré un pañito de gamuza por el hecho de haberme sido simpático en el escaparate donde residía. Le solía colgar de un clavo, en mi ventana y allí su existencia transcurría tranquilamente. Al entrar yo en mi habitación movía alegre sus bracitos angulares y no cesaba de hacerme señas hasta que le tomaba entre mis manos.

<sup>11</sup> Por otra parte, Kaurismäki declaraba su admiración por Buñuel. Véase Pilar Carrera (2012).



Se adhería a ellas tiernamente y comunicaba su dulce calor, con cariño solamente comparable al de una madre que acaricia a su hijo. Su lengua de trapo me solía contar cosas inexplicables para mí, ser humano, al fin y al cabo. Si antes de comenzar la limpieza de mis gafas, no acariciaba su suave y diminuta cabellera, entrelazábase a mis dedos y no cejaba, hasta obtener la deseada caricia. En fin, tanto él como yo, nos cobramos verdadero afecto. ¡Había que verle sonreír entre sus pliegues los días de sol, o llorar arrugado y maltrecho los lluviosos! Mas un día observé que no estaba en su sitio. Recordé su ingenua broma de otras veces escondiéndose por entre los muebles. Al no encontrarle comprendí que algo tremendo había ocurrido. Tres o cuatro meses pasé en una tristeza, sólo explicable por la desaparición de mi amiguito. Pero un día que me encaminaba por las afueras quedé aterrado al contemplar un espantoso cuadro. El huracán hacía rugir de dolor a los postes del camino y ejércitos de nubes con uniformes cárdenos, recorrían el cielo sembrando el exterminio. En medio de aquel cuadro, pendiente de un cable de telégrafo, yacía muerto mi inolvidable trapo. Le envolvía tristeza de ultratumba, moviendo al viento sus desgarradores harapos y aparecía picoteado sin compasión por la lluvia y el viento. Aún ahora al recordarlo me enternezco (Buñuel, 1982c: 93-94).

Podríamos tomar ese “pañito de gamuza” como emblema precisamente de esa escisión en la que lo hiper-concreto se abre al relato. Cómo convertir un trapo en una fuerza patética. Cómo convertir un pueblo miserable en una llamarada documental de la que resurge, cual ave fénix, metamorfoseado, el relato cinematográfico (que no el relato *documental*).

### 3. CONCLUSIONES

Tal como adelantábamos al inicio de estas páginas, las tipologías de relato propias del modelo hegemónico en el mercado occidental del audiovisual pivotan en torno a transgresiones individualizadas o excesos *personales* de poder siempre susceptibles de enmienda mediante la remoción de aquellos que los cometen o lideran. El sistema capitalista y sus reglas se consideran, en general, asépticos, y toda la problemática reside en el buen o mal *uso*. Por eso, que el transgresor —llámese ladrón, asesino, o como se quiera— acabe pagando por sus actos deja siempre a salvo la lógica sistémica. Desde el punto de vista de la articulación discursiva, todos los malos malísimos son, en el fondo, *cabezas de turco* que permiten que las reglas de juego no sean cuestionadas. Puede haber jueces corruptos, policías venales, políticos impresentables, pero casi nunca se cuestiona la idea misma del sistema judicial, policial o político o se apunta a la posibilidad de cambio. No obstante, incluso en casos en que el *happy ending* (lo que hace décadas en España dio en llamarse *el criminal nunca gana*) parece ser el punto de vista dominante en el relato, en ocasiones algunos cineastas, respetando en apariencia dicha lógica, consiguen, al menos, *sacudir*, aunque sea de forma muy tenue, las formas de relato instituidas o pro-sistémicas.

Obviamente, escenificar tentativas disruptivas es más fácil desde el contenido manifiesto que desde las estructuras profundas del relato, pero probablemente menos radical. Los filmes a los que se alude en la primera parte de este artículo son un ejemplo

de lo primero. La trilogía de *El padrino* está realizada siguiendo las pautas de la industria desde prácticamente todos los puntos de vista, técnicos, de presupuesto y de un guion lo suficientemente *moralizador* como para ser aceptable (los crímenes son presentados como tales; los mafiosos, así como quienes colaboran con ellos, acaban mal, pagando con su vida la transgresión). Coppola, sin embargo, deja claro que la diferencia entre un mafioso y un político o un policía puede ser tan sólo el estar en posesión de un cargo o de una placa en los dos últimos casos o no tenerlos en el primero. Cabe preguntarse si esa *confusión* no es también una manera de obviar cuestiones mucho más peliagudas, pero eso es otra historia. La contundencia con que Michael Corleone explica a su antigua novia que su padre es un hombre de negocios como los demás es un ejemplo de lo mencionado. Por mucho que el subrayado de lo familiar parezca diluir la visión de lo político, esta sigue funcionando como un telón de fondo ineludible.

Algo parecido ocurre en el segundo ejemplo utilizado, la serie italiana *Romanzo criminale*, ya desde los mismos créditos iniciales, por cuanto, más allá del contenido argumental que rehúye la pregnancia de lo familiar de la trilogía de Coppola, establece un paralelismo entre la lógica mafiosa y la del mercado, llamémosle *legal*, en tanto en cuanto lo que mueve en ambos casos las acciones de los intervinientes tiene sólo que ver con lo económico, sin que ni la ética ocupe ningún lugar (las figuras de Freddo y del Dandi son un claro ejemplo de lo que venimos diciendo).

Los ejemplos mencionados en la segunda parte se refieren a relatos que apuntan directamente a las estructuras discursivas y rompen con las formas cinematográficas de naturalización del discurso. Estas últimas pretenden hacernos olvidar que estamos ante una narración para que nos concentremos en la tesis planteada en el filme y la aceptemos en términos de verdad de ciertos contenidos y valores, es decir, para que asumamos como *realidad inapelable* los efectos de sentido de una determinada y, por supuesto, relativa, manera de contar estrictamente conectada con una lógica económica y de poder que coloniza totalmente el relato (y no nos referimos sólo a sus temáticas, asunto siempre secundario). Rompen también dichos filmes con la forma crítica habitual de la naturalización del relato, que pretende desvelar y apuntar a las tendenciosidades y al carácter manipulador del mismo. Ambas lógicas, la que se apoya en una pretendida *transparencia* del relato y la que pretende desbaratar dicha lógica evidenciando las artimañas retóricas orientadas a manipular (asumiendo la condición de relato *puro* y transparente), son, en realidad, la misma. Es decir, ambas, por paradójica que parezca esta afirmación, proceden a una calcificación del relato y a ambas se oponen los filmes a los que se alude en la segunda parte.

Frente a esta forma de dogmatismo que pregonaba que solo hay una manera natural de dar cuenta y que el relato es un atestado, ciertos narradores, entre ellos los que hemos mencionado, reivindican la función político-poética (cómo imaginar la una sin la otra<sup>12</sup>)

<sup>12</sup> Lo político debe diferenciarse claramente de lo partidista, como escribía Eunice Odio (2023: 46) refiriéndose a Quevedo y contraponiéndole a Dante. Este último habría hablado en *La Divina Comedia* de

del relato, opuesta a la consigna y a lo divulgativo, en la que el único partido es el de las ideas refractarias a ciertas lógicas normalizadoras y moralistas (la del *sentido común*, entre otras). Lógicas cuyo objetivo es, esencialmente, de naturaleza económica: generar un repertorio de relatos estructuralmente consistentes con una determinada forma de negocio que implica modalidades concretas de acumulación, poder dinerario y explotación. La propuesta de los cineastas mencionados no tiene nada que ver con el gesto crítico habitual, ni con el cine *de denuncia*, etc. Es el propio filme el que, convocando ciertos *topoi* discursivos, de género o de otro orden, los cuestiona, pero no de modo manifiesto en términos de contenido, sino directamente a través de una contrapropuesta discursiva, de un giro enunciativo.

Cimino, por ejemplo, no crítica o parodia o desmitifica las películas de *indios y vaqueros*, ni hace *westerns crepusculares*. Tampoco se sitúa en la letanía pseudo religiosa y fatalista del *mal*: el tan traído y cósmico *mal* que comparece cada vez que las palabras —que no las consignas— faltan. Simplemente cambia el foco, y hace comparecer otra lucha que es ya una lucha de clases, entre adinerados y educados y los que no lo son. Eustache procede de la misma manera con la juventud bohemia y el París *ville de rêve*. Buñuel convulsiona la noción dogmática de documento y apunta directamente al cuerpo fílmico como objeto documental. No es a la cabra real a la que dispara en primera instancia, es a la cabra *cinematográfica* (la que oportunamente *debe* despeñarse) lo cual es muy distinto. El cisma que se está abriendo ahí no es el de la artimaña del cineasta que *manipula* el mundo real y en lugar de *documentar* la realidad la hace bailar a su ritmo. Es otro. Aquí no se trata de documentar la realidad, sino el relato. El único documento posible es el humo del disparo en ese preciso y leve instante en que transita de lo visible a lo invisible para fundirse de nuevo, sin dejar rastro, con un mundo que es ya el puramente cinematográfico en cuanto territorio de la enunciación en el que se rastrean, de manera más clara que en el físico, las huellas del poder, la violencia, las leyes de las relaciones de producción, etc. “Las palabras pasan herido el aire”, escribía San Agustín (1957: 117). Los cineastas más interesantes son, sin duda, los que se han dedicado a explorar la herida, desplazando lindes y fronteras en el vasto territorio del relato. Como escribía Spinoza (2023: 317): “Pues una cosa es investigar la naturaleza de las cosas y otra los modos como nosotros las percibimos”. Por otra parte, la metatextualidad es una noción que se ha utilizado de forma esencialmente retrógrada. La exégesis creadora de la que hablamos no tiene trazas *metatextuales*. Es el ojo rajado de *Un perro andaluz* que, falto ya de mundo al que poder contemplar, se adentra en sí mismo, se *documenta*.

Podríamos decir que estas últimas son las verdaderas películas de gánsteres, sin necesidad de mafiosos ni de máquinas de imprimir billetes. Documentan, *a contrario*, de forma minuciosa, la colonización de la lógica del relato por la lógica del negocio y, de

---

la circunstancia política desde una posición partidista “que ahora a nadie le importa”, mientras que los escritos de Quevedo “son vigentes hasta hoy, ya que el maestro del Siglo de Oro, aunque también fue hombre de partido, vio siempre más allá de lo contingente político; es decir, miró a lo que la circunstancia política puede afectar al ser, antes que a lo que el variable acontecer político puede influir en los sujetos”.

paso, excavan arduamente un pasadizo para que el relato se dé a la fuga. La radicalidad de estos filmes no es militante ni moralista. Durante una entrevista en el programa radiofónico France Culture en 1977, afirmaba Eustache: “En mi opinión, el papel del autor en el cine debe ser un papel de no intervención. Es lo contrario del autor dramático [...]. El autor en el cine debe estar allí para que el poder no sea tomado por los otros, pero no para imponer su voluntad [...]. Mis intervenciones en el rodaje no son intervenciones en el sentido ‘dictatorial’. Son para que el filme no tome una deriva que no sea la natural. Estoy allí para que el filme se haga solo. Si no estuviese allí, quizás, como en política, poderes feudales... Es necesario que haya alguien para impedir que el poder sea tomado por uno que dirija las cosas en la dirección equivocada” (cit. en Philippe, 1977: s. p.)<sup>13</sup>. Estamos hablando de filmes de resistencia.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y FILMOGRÁFICAS

- AGUSTÍN DE HIPONA (1957). “Sobre la doctrina cristiana”. En *Obras de San Agustín*, vol. XV, 47-349. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- BASHŌ, M. (2018). *Leve presencia*. Gijón: Satori.
- BUÑUEL, L., dir. (1933). *Las Hurdes* [film]. Ramón Acín.
- \_\_\_\_ (1982a). “Una noche en el Studio des Ursulines”. En *Obra literaria*, 151-153. Zaragoza: Ediciones Heraldo de Aragón.
- \_\_\_\_ (1982b). “Suburbios”. En *Obra literaria*, 91-92. Zaragoza: Ediciones Heraldo de Aragón.
- \_\_\_\_ (1982c). “Tragedias inadvertidas como temas de un teatro novísimo”. En *Obra literaria*, 93-94. Zaragoza: Ediciones Heraldo de Aragón.
- CARMONA, R. (1992). *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid: Cátedra.
- CARRERA, P. (2012). *Aki Kaurismäki*. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_ (2018). *Michael Cimino*. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_ (2022). *La lógica del fragmento. Arte y subversión*. Valencia: Pre-Textos.
- CHASE, D., prod. (1999-2007). *Los Soprano* [serie TV], HBO (6 temporadas).
- CIMINO, M., dir. (1980). *La puerta del cielo* [film]. Partisan Productions / United Artists.
- COMPANY, J. M. (1987). *El trazo de la letra en la imagen*. Madrid: Cátedra.
- COPPOLA, F., dir. (1972). *El padrino* [film]. Paramount Pictures.
- \_\_\_\_ (1974). *El padrino II* [film]. Paramount Pictures.
- \_\_\_\_ (1990). *El padrino III* [film]. Paramount Pictures.
- EUSTACHE, J., dir. (1970). *El cerdo* [film]. Moullet et Cie.

<sup>13</sup> “À mon avis, le rôle de l’auteur au cinéma doit être un rôle de non-intervention. C’est le contraire de l’auteur dramatique. L’auteur au cinéma doit être là pour que le pouvoir ne soit pas pris par les autres, mais pas pour qu’il impose sa volonté [...]. Mes interventions dans mes tournages ne sont pas des interventions de direction dans le sens ‘dictateur’. C’est pour que le film ne prenne pas une autre tournure que celle naturelle. Je suis là pour que le film se fasse tout seul. Si je n’étais pas là, peut-être que, comme en politique, des pouvoirs feudaux... Il faut quand même qu’il y ait quelqu’un pour empêcher que le pouvoir soit pris par quelqu’un qui attire les choses dans une direction qu’il ne faut pas” [traducción nuestra].

- \_\_\_\_ (1971). *Número cero* [film].
- \_\_\_\_ (1973). *La mamá y la puta* [film]. Elite Films / Ciné Qua Non / Les Films du Losange.
- \_\_\_\_ (1977). *Una historia sucia* [film]. Les Films du Losange.
- GODARD, J. L., (1984). “Vu par le boeuf et l’âne”. *Nouvel Observateur*, 6 de enero, 16.
- ODIO, E. (2023). *La lucha por la lengua*. Madrid: Los tres editores.
- PHILIPPE, C. J. (1977). “Le cinéma des cineastes: Jean Eustache”. En *Les nuits de France Culture* [programme radiophonique], 18 de septiembre. Disponible en línea, a partir de una reposición en Radio France del 11 de junio de 2015: <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/le-cinema-des-cineastes-jean-eustache-1997821> [27/08/2024].
- RUSSELL, B. (1955). *Diccionario del hombre contemporáneo*. Buenos Aires: Santiago Rueda Editor.
- Sagrada Biblia ilustrada por Salvador Dalí* (1971). Barcelona: Noguer.
- SOLLIMA, S. dir. (2008-2010). *Romanzo criminale* [serie TV] (2 temporadas). Cattleya / Sky Italia.
- SPINOZA, B. (2023). “Pensamientos metafísicos”. En *Obras completas y biografías*, 317-349. Madrid: Guillermo Escolar Editor.
- TALENS, J. (2010). *El ojo tachado* [2.<sup>a</sup> ed. aumentada]. Madrid: Cátedra.
- TOUBIANA, S. (1978). “Entretien avec Jean Eustache”. *Cahiers du Cinéma* 284, 16-27.



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: 24/01/2024

Fecha de aceptación: 30/08/2024



## DEL SIGNO A LA SEMIÓTICA. LA SEDUCCIÓN DE LOS PIES FEMENINOS<sup>1</sup>

### FROM THE SIGN TO SEMIOTICS. THE SEDUCTION OF FEMALE FEET

**Ya-hui CHANG**

Universidad de Wuhan  
yahuichang@outlook.com

**Resumen:** El objetivo de este artículo es indagar acerca de los pies femeninos como un signo en la semiótica y explorar la convergencia de las ideas semióticas en la seducción corporal. Partiendo del concepto del cuerpo de Mary Douglas y de las nociones de seducción de Jean Baudrillard y George Bataille, se observa la seducción a través de los pies femeninos en el óleo *Les hasards heureux de l'escarpolette* de Jean-Honoré Fragonard y en la obra erótica *Jin Ping Mei*. Se estudian el origen, el sentido y la connotación de los pies diminutos en el juego de la seducción. Posteriormente, a través de un análisis estadístico de los episodios vinculados a los pies en la obra erótica china, se desvelan las estrategias de seducción que emplean este signo y sus derivados. De esta forma, el estudio pretende contribuir al desarrollo de la dimensión de la semiótica de la seducción.

**Palabras clave:** Signo. Semiótica. Seducción. Pies. Cuerpo. *Les hasards heureux de l'escarpolette*. Jean-Honoré Fragonard. *Jin Ping Mei*.

**Abstract:** The objective of this article is to investigate female feet as a sign in semiotics and explore the convergence of semiotic ideas in seduction. Starting from the concept of the body of Mary Douglas and the notions of seduction of Jean Baudrillard and George Bataille, the seduction is observed through female feet in the oil painting *Les hasards heureux de l'escarpolette* by Jean-Honoré Fragonard and in the work *Jin Ping Mei*. The origin, meaning and connotation of tiny feet in the game of seduction are studied. Subsequently, through a statistical analysis of the episodes linked to the feet in the erotic work, the seduction strategies used by this sign and its derivatives are revealed. Therefore, the study aims to contribute to the development of the semiotics dimension of seduction.

**Keywords:** Sign. Semiotics. Seduction. Feet. Body. *Les hasards heureux de l'escarpolette*. Jean-Honoré Fragonard. *Jin Ping Mei*.

---

<sup>1</sup> Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de investigación nacional de China (20BWW053), que ha recibido financiación de la Oficina Nacional de Filosofía y Ciencias Sociales de China. Por su parte, agradezco el apoyo científico del Grupo de Calderón de la Facultad de Filología de la Universidad de Santiago de Compostela.

## 1. INTRODUCCIÓN

En el siglo XVIII, Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), siguiendo los pasos de su ilustre mentor François Boucher (1703-1770), se distinguió en el sofisticado mundo del arte rococó *chinoiserie*. Durante este periodo, Fragonard creó una obra trascendental en óleo sobre lienzo, *Les hasards heureux de l'escarpolette* (1767-1769)<sup>2</sup>, famosa por su tema libertino. Este emblemático cuadro retrata a una muchacha vestida de rosa, quien se balancea en un columpio suspendido entre su anciano marido y su joven amante. Durante el impulso del columpio, la mujer levanta una pierna y una de sus zapatillas sale volando, brindando así a su amante una vista por debajo de sus faldas, que provoca en él una expresión de placer.

Un siglo antes, en el lejano oriente, surgió una imagen de similar calado en la obra erótica china, *Jin Ping Mei* (1610). En un episodio de esta obra clásica, dos figuras femeninas se balancean en un columpio suspendidos en el aire, exhibiendo sus zapatos rojos y unos pies excepcionalmente menudos. Este acto, coreografiado de forma meticulosa, encierra el propósito velado de seducir a aquellos observadores atentos que son capaces de percibir la insinuante semiótica de la seducción: “Un rostro maquillado frente a un maquillado rostro, / tiernos hombros de jade junto a hombros de jade tiernos, / dos pares de muñecas de jaspé que se agarran y se vuelven a agarrar, / cuatro lotos dorados se elevan y se vuelven a elevar” (Erudito de las carcajadas, 2010: 585)<sup>3</sup>. Tanto en el óleo de Fragonard como en la novela erótica mencionada, los pies femeninos adquieren una dimensión convencional que logra captar la atención de sus observadores, evocando una seducción y voluptuosidad que se despiertan con una simple mirada.

El vocablo *seducir* proviene del latín *seducere*, que significa “llevar aparte a alguien, atraer a alguien conduciéndolo fuera del camino que llevaba, separar, de alguna manera desviar” (Barnhart, 1995: 699). La RAE (2022) lo define como “persuadir a alguien con argucias o halagos para algo, frecuentemente malo; atraer físicamente a alguien con el propósito de obtener de él una relación sexual; embargar o cautivar el ánimo”. Por su parte, el *Diccionario del sexo y el erotismo* lo define del siguiente modo: “ejercer un gran atractivo sobre una persona”, y “atraer y convencer a alguien para tener relaciones sexuales; poseer sexualmente a alguien con engaño y artificio” (Rodríguez González, 2011: 934)<sup>4</sup>. Desde este enfoque, el trabajo tiene por objeto analizar la heterogeneidad de los pies femeninos como estrategias fundamentales en “el juego de signos” (Baudrillard, 2011: 14). Para abordar el estudio de la seducción del signo corporal, es pertinente recordar la conceptualización de los “dos cuerpos” propuesta por Mary Douglas (2003: 72), que coincide con la atención otorgada al cuerpo y en la que distingue entre el cuerpo físico y el cuerpo social, poniendo de relieve el intercambio de los sentidos entre ambos:

<sup>2</sup> Véase *Les hasards heureux de l'escarpolette* en The Wallace Collection: <https://www.wallacecollection.org/explore/collection/search-the-collection/les-hazards-heureux-de-lescarpolette-swing/> [10/10/2023].

<sup>3</sup> En las siguientes citas, se utiliza la abreviación E.C. para sustituir el nombre completo del autor.

<sup>4</sup> Para una interpretación más amplia sobre el sentido de la seducción, véase Lampis (2022).



The social body constrains the way the physical body is perceived. The physical experience of the body, always modified by the social categories through which it is known, sustains a particular view of society. There is a continual exchange of meanings between the two kinds of bodily experience so that each reinforces the categories of the other.

Basándonos en el concepto de la teórica británica, podemos afirmar que el cuerpo físico, siendo un símbolo natural, emerge como un medio a través del cual el individuo puede manifestar su conexión con la sociedad en un nivel sistémico de mayor envergadura. Así, la íntima relación entre el cuerpo físico y el cuerpo social permite la elaboración de una semiótica de la seducción. En esta línea, podemos ahondar en una acepción etimológica de la seducción intentando hallar su sentido esencial:

Más que nada estrategia de desplazamiento (*se-ducere*; llevar aparte, desviar de su vía), de desviación de la verdad del sexo: jugar no es gozar. Ahí hay una especie de soberanía de la seducción, que es una pasión y un juego del orden del signo, y es quien gana a largo plazo porque es un orden reversible e indeterminado (Baudrillard, 2011: 27).

El mismo teórico destaca que “La seducción nunca es del orden de la naturaleza, sino del artificio; nunca del orden de la energía, sino del signo y del ritual” (Baudrillard, 2011: 9). Estas expresiones se asemejan en esencia al concepto de “dos cuerpos” de Douglas (2003: 72), en el que los signos pueden expresar una relación íntima e integrada entre el individuo y la sociedad. Es decir, la seducción de los pies tanto en *Les hasards heureux de l'escarpolette* como en *Jin Ping Mei* podría interpretarse desde puntos de vista natural y artificial y cada una de ellas reflejar distintos sentidos sociales. Es más, los pies y los zapatos femeninos no pueden considerarse meros componentes del cuerpo físico y del vestuario, sino como elementos del encuentro entre lo natural y lo artificial, así como entre lo social y lo ritual.

En esta perspectiva, se revela de suma importancia la indagación profunda del signo corporal, en especial en lo referido a los pies y el calzado femenino, empleando *Jin Ping Mei*, obra considerada como uno de los textos más eróticos de la Edad de Oro china<sup>5</sup> (Brulotte & Phillips, 2006: 698). No solo nos centramos en descubrir lo que está oculto en los signos, sino también en intentar explorar una semiótica de la seducción construida por la comunicación entre los individuos seductores y seducidos. Así, formulamos las siguientes preguntas: ¿De qué manera los pies femeninos reflejan como un signo de seducción a lo largo de la historia china? ¿Cómo se interpreta en *Jin Ping Mei* el concepto de los “dos cuerpos” por el intercambio de significados entre el signo físico y el ritual? En otras palabras, ¿cómo construye el signo la semiótica de la seducción a través tanto de los pies pequeños como de los calzados? Y finalmente, ¿el análisis del signo de los textos

---

<sup>5</sup> La Edad de Oro de la literatura erótica se refiere a la dinastía Ming (1368-1644), donde las novelas eróticas y pornográficas se presentan con un argumento plenamente elaborado y unas características estético-formales propias, que permiten diferenciarlas como género respecto a otros tipos de novelas.

literarios chinos puede enriquecer la perspectiva de la semiótica, en particular, la semiótica de la seducción, y contribuir a una convergencia armónica de las corrientes semánticas?

Para responder a estas preguntas intentamos conocer el origen del signo y examinamos cómo ha evolucionado su significado estético a lo largo de la historia en China. En segundo lugar, analizamos *Jin Ping Mei* para desentrañar cómo el individuo seductor ejerce su poder de seducción sobre aquel que es seducido basándonos en la indagación histórica y la práctica teórica (el concepto de los “dos cuerpos” de Douglas y el de la seducción de Baudrillard). Por último, tratamos de construir una semiótica de la seducción que ejerce el individuo seductor sobre el seducido centrada en los pies femeninos.

## 2. LOS PIES FEMENINOS: SIGNOS EN LA SEMIÓTICA DE LA SEDUCCIÓN

El pie, al igual que otras partes del cuerpo, es una pieza anatómica que actúa como señal de género. Según Freud (1978: 141), el fetichismo del pie es un ejemplo arcaico de la simbología sexual en el mito. En esta línea de pensamiento freudiano, diversos teóricos (Havelock Ellis, 1900-1928; Rossi, 1976; Wang, 2003; Liu, 2006) destacan la estrecha relación entre el fetichismo y los pies en el contexto de la sexualidad. El pie de pequeñas dimensiones es una característica femenina distintiva que diferencia a los dos sexos. Morris (2004: 248) menciona la particularidad del tamaño del pie femenino:

The human foot is yet another piece of anatomy that acts as a gender signal —large for male, small for female. The female foot is both shorter and narrower than that of the male [...] As with other parts of the body this difference in size has been endlessly exploited and exaggerated. If a small foot is a female feature, then it follows that a tiny foot is ultrafeminine.

Esta idea de que los pies diminutos son una característica extremadamente femenina estuvo vigente en China más de mil años a través del vendaje de los pies<sup>6</sup>. Existen diversas leyendas que explican el origen del vendaje de los pies, aunque la más aceptada es la que se atribuye al emperador Li Yü (961-975) (Levy, 1966: 39; Van Gulik, 1974: 216; Liu, 2006: 225)<sup>7</sup>, que vincula el vendaje de los pies con el último emperador de la dinastía

---

<sup>6</sup> Es importante tener en cuenta que el ritual del vendaje de los pies no se limita a China, sino que también se practica, aunque en menor medida, en varios lugares de Asia, como Corea, Japón, Taiwán, Indonesia, Mongolia, entre otros (Rossi, 1976: 38). Por su parte, el ritual del vendaje de los pies está íntimamente relacionado con la opresión por parte de un sistema social patriarcal y con una interpretación deficiente del confucianismo.

<sup>7</sup> Existen numerosas fuentes sobre la historia del vendaje de los pies, pero dado que nuestro objeto de investigación es revelar el papel de los pies diminutos en los actos de seducción relatados en *Jin Ping Mei*, no vamos a profundizar en el estudio de todos los presuntos orígenes de esta práctica. Un detallado estudio respecto al origen del vendaje de los pies se puede encontrar en *Cinderella's Sisters: a Revisionist History*

Tang del Sur (937-975) y su concubina favorita, Yaoniang. El emperador mandó erigir un loto de seis pies de altura, profusamente adornado con joyas y perlas, y solicitó a su amada que danzara sobre el loto con los pies vendados con una tela de seda.

Al ver bailar a Yaoniang sobre el loto, Li se sintió seducido por la belleza de la danza, y, especialmente, por los pies diminutos y su curvatura, similar a la luna menguante. A partir de entonces, “el loto dorado” se convierte en un eufemismo para referirse a los pies vendados. Los pies vendados de Yaoniang tuvieron una gran repercusión, que llevó a las demás damas de la corte a querer imitarla. La práctica se difundió desde comienzos del siglo XVI hasta el siglo XIX (Van Gulik, 1974: 218; Eberhard, 2000: 36; D. Ko, 2005: 139).

Según Van Gulik (1974: 219), esta costumbre alcanza su punto álgido con la aparición del neoconfucianismo, después de la dinastía Song (960-1279), cuyos principios se relacionan con el desarrollo del control, el sometimiento y la dominación de la mujer. A partir de ese momento, la figura femenina debe ser dominada y refinada (Ebrey, 1999: 220), y el vendaje de los pies se convierte en un signo de refinamiento y en herramienta para alcanzar el ideal corporal.

Ever since the Sung [Song] dynasty, excessively small, pointed feet have formed an indispensable item in the list of attributes of a beautiful woman, and gradually there developed around them a special foot—and shoe—lore. Women’s small feet came to be considered as the most intimate part of her body, the very symbol of femininity, and the most powerful centre of sex-appeal (Van Gulik, 1974: 216-218).

A partir del siglo X, el vendaje de los pies se convierte en un sinónimo de “belleza”<sup>8</sup> y “moda”<sup>9</sup>, y a las mujeres que conservaban la forma natural de sus pies se las llamaba “pies de pato” y “barco de loto” (Levy, 1966: 30; Rossi, 1976: 37-38)<sup>10</sup>.

Como señala Ko Jisheng (2013: 151-156), para poder calzar los pies deformados se emplea un tipo de calzado especial, caracterizado por su forma cónica y su pequeño

---

*of Footbinding* de Ko Dorothy y *Chinese Footbinding: the History of a Curious Erotic Custom* de Howard Seymour Levy (Levy, 1966: 37-40; D. Ko, 2005: 109-118).

<sup>8</sup> La impresión estética cambia según criterios nacionales o incluso raciales (Havelock Ellis, 1961: 60; Morris, 2004: ix); por eso, no nos sorprende que Jean-Baptiste Du Halde (1674-1743) señale que el vendaje de los pies no atrae a los extranjeros: “The Chinese ladies are subject all their lives to this constraint, which they were accustomed to in their infancy, and their gait is slow, unsteady, and disagreeable to foreigners” (citado en Ebrey, 1999: 12).

<sup>9</sup> Ebrey (1999: 13), al hablar de la interpretación sobre el vendaje de los pies en el mundo occidental, señala que Lord George Macartney (1737-1806) intenta desvelar la hipocresía de quien critica el vendaje desde una sociedad donde otras modas también dañan a las mujeres, como el corpiño europeo: “despite or ridicule other nations on the mere account of their differing from us in little points of manners and dress, as we can very nearly match them with similar follies and absurdities of our own [...] Boring the ears, painting the face, and dusting and plastering the hair with powder and grease are equally fashionable in London and Otaheite [...] Ladies who wore tight shoes in his own society were practicing the same kind of folly as footbinding”. Es decir, tanto en Occidente como en Oriente surgieron algunos rituales opresores hacia las mujeres bajo el sistema patriarcal.

<sup>10</sup> “They criticized the natural-footed female because her feet lacked diminutiveness and were therefore unfeminine and referred to her by such derisive names as ‘Duck-foot’ and ‘Lotus-Boat’” (Levy, 1966: 30).

tamaño, que cabe en la palma de la mano. Existe una gran variedad de diseños, que en ocasiones siguen tendencias de moda. La suela de los zapatos suele estar confeccionada con algodón o seda de colores brillantes y presenta una forma arqueada. Por eso, este tipo de calzados también se llama *gongxie* 弓鞋 (los zapatos arqueados) (W. Li, 2010: 168)<sup>11</sup>.

Un autor de la dinastía Qing (1644-1912), Fang Xuan, señala en *Xianglian pinzao* 香蓮品藻 [Clasificación de la fragancia de los pies] que los pies ideales deben medir entre tres y cuatro pulgadas y poseer estas características: han de ser delgados, pequeños, puntiagudos, arqueados, perfumados, suaves y simétricos (Levy, 1966: 117-120).

The tiny foot had the beauty of the entire body; it was glistening and white like the skin, arched like the eyebrow, pointed like jade fingers, rounded like the breasts, small like the mouth, red [with shoes worn] like the lips, and mysterious like the private parts. Its odor was superior to that from the armpits, legs or glands, and it also had a seductive power (Levy, 1966: 114).

Así, los pies pequeños y curvados han inspirado a numerosos autores, como evidencia el canto *Yong xianzu paige* 詠纖足排歌 [Elogio del pie vendado] de Tang Yin (1470-1524): “La primera belleza posee los más hermosos lotos dorados. Mirad un par de zapatos de punta de fénix que merecen ser elogiados. Pétalos de loto nuevos, crecen como brotes de luna. Puntiagudos, delgados, delicados y llenos de flores” (Tang, 2005: 158).

Otro escritor Li Yu (1611-1680) afirma la “estética de la función”<sup>12</sup> respecto al vendaje del pie en la sección “*Shengrong* 聲容 [Encanto femenino]” de la obra *Xianqing ouji* 閒情偶寄 [Notas triviales de sentimientos ociosos]<sup>13</sup>, donde los pies femeninos sirven tanto de día como de noche:

Los delgados sin forma, cuanto más los miras, más compasión te despiertan, así te sirven de día.

Los delicados sin hueso, cuánto más frágiles, más quieres acariciarlos, así te sirven de noche (Y. Li, 2012: 72)<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> En cuanto a la moda de la elaboración de los zapatos, Ko (2013: 152) destaca que, durante el siglo XIV, la moda en la confección de zapatos se ve notablemente influenciada por dos tendencias destacadas: los zapatos puntiagudos provenientes de Asia Central y Europa, así como los de plantilla gruesa de Europa.

<sup>12</sup> En cuanto a la estética de Li Yu, Levy (1966: 154) comenta: “At the heart of Li’s connoisseurship of feet is what I would term an ‘aesthetic of function’, which gives pride of place to agility of movement, not size. Feet bound so small that they crippled are a ‘burden’ (*lei*), whereas properly bound feet, although small, serve their ‘usefulness’ or ‘function’ (*yong*) in altering the gait and enhancing the grace of the woman”.

<sup>13</sup> Es una obra en prosa que refleja la situación general del período tardío de la dinastía Ming. Destaca por su abundancia en observaciones sobre los medios técnicos para obtener el disfrute de las cosas del mundo. La obra cuenta con ocho secciones: “Ciqu 詞曲 [Verso]”, “Yanxi 演習 [Teatro]”, “Shengrong”, “Jushi 居室 [Casa y hogar]”, “Qiwán 器玩 [Juegos]”, “Yinchuan 飲饌 [Comida y bebida]”, “Zhongzhi 種植 [Horticultura]” y “Yiang 頤養 [Salud]”. En la sección Shengrong, Li Yu analiza los principios básicos de la estética y sensualidad en la mujer, y ofrece consejos sobre cómo debe acicalarse y elegir peinados, medias, zapatos y prendas de vestir.

<sup>14</sup> La mayoría de los documentos chinos citados fueron traducidos por la autora. En los siguientes documentos, esta información no se indica con notas a pie de página.

Otro autor, Feng Menglong (1976: 103), de la misma época, en su libro *Le vendeur d'huile qui seul possède la reine de beauté*, se detiene en la descripción del acto de quitarse las vendas de los pies y la belleza de los pies de loto: “enlève les bandages de ses pieds, découvrant de la sorte deux Lys dorés ressemblant à deux bourgeons-de-bambou de jade”.

Como venimos señalando, los pies vendados constituyen en sí mismos un objeto que provoca a través de la vista la excitación sexual en el observador. Por añadidura, si estos pies se ponen en movimiento, representan otro nivel de seducción para quien los observa. Las mujeres con los pies vendados caminan con un movimiento desequilibrado que atrae la atención del hombre (Liu, 2006: 227).

Esta seducción de los pasos bamboleantes se plasma en la creación literaria. En la dinastía Song, el poeta Su Shi (1036-1101) destaca la exquisitez y la belleza de los pies vendados en un *ci* conocido como *Pusaman (Yongzu)* 菩薩蠻 (詠足) [Elogio del pie]:

Cubierta de fragancia, pisó los escalones del loto.  
Aunque a menudo está triste, sus pasos son ligeros.  
Ella danzó como el viento sin dejar ningún rastro físico.  
Otra prueba silenciosa pero agradable del estilo de la corte,  
¡Pero cuando trató de caminar, sintió un gran dolor!  
Mirándolos en tus palmas,  
Son sorprendentemente pequeños e indescritibles.  
Hay que contemplar los pies en la palma de la mano (Su, 1994: 38).

El vendaje de los pies limita el movimiento de las mujeres, y la falta de equilibrio en sus pasos se percibe como altamente refinada. Una moda generalmente es una tendencia que goza de aceptación durante algún tiempo, sin embargo, formulamos la hipótesis de que el vendaje de los pies conlleva un significado que va más allá de su “sentido ordinario” (Rossi, 1976: 47) y que hay otros aspectos subyacentes que contribuyen a la persistencia de esta práctica a lo largo del tiempo.

### 3. JINLIAN COMO SIGNO DE SEDUCCIÓN

La exhibición de los pies de loto emerge como uno de los signos de seducción más prominentes en *Jin Ping Mei*, donde numerosas mujeres muestran sus pies diminutos y su calzado decorado en un intento de seducir a sus observadores. Mediante el ritual del vendaje, el individuo seductor “femenino”<sup>15</sup> puede conseguir unos pies diminutos, lo que se denomina *jinlian* 金蓮. Al consultar *Jin Ping Mei cidian* 金瓶梅詞典 [Diccionario de *Jin Ping Mei*], se observa que el término “*jinlian*” se refiere no solo a los pies pequeños,

---

<sup>15</sup> Escribimos “femenino” entre comillas ya que en la literatura china el vendaje de los pies no puede considerarse como algo exclusivamente femenino. Una obra paródica de Li Ruzhen (1763?-1830) (2012: 169-174) *Jing huan yuan* 鏡花緣 [Flor en un espejo] trata de un viaje al Imperio Femenino donde los hombres se visten con falda, andando despacio con sus pies vendados.

sino también a “los zapatos de loto” (Bai, 1991: 270). En este contexto, veremos cómo en la obra *Jin Ping Mei* el individuo seductor usa este signo físico y ritual para conquistar a su objeto amoroso.

### 3.1. El tamaño sí importa

La seducción generada por los pies diminutos y por los zapatos aparece a lo largo de la novela *Jin Ping Mei*, donde los primeros acercamientos sexuales a menudo ocurren desde el primer vistazo. Diversos teóricos (Havelock Ellis, 1961: 54; Berger, 1972: 7; Freud, 1978: 191; Arenas Monreal, 1992: 236; Morris, 2004: 45) establecen una relación intrínseca entre la vista y la fuerza de la seducción, argumentando que la vista posee la capacidad de transmitir impresiones e incluso, en ocasiones, puede llegar a sustituir a los demás sentidos.

Esta orientación visual de la sexualidad se encuentra presente en numerosas referencias literarias, en las que los personajes femeninos atraen la atención a primera vista. Este fenómeno es, asimismo, característico de *Jin Ping Mei*, donde la figura femenina suele ser la primera en tomar la iniciativa en el juego de seducción, logrando que los observadores no puedan apartar la mirada de sus pies.

A continuación, mediante un enfoque estadístico, agrupamos en la siguiente tabla los siete episodios donde se esboza el perfil de los pies pequeños en el primer encuentro entre el individuo seductor y el seducido para desvelar varias facetas del signo en la semántica de la seducción.

|   | Seductor      | Seducido         | Descripción                                                                                         |
|---|---------------|------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1 | Pan Jinlian   | Los observadores | Le vendaron sus delicados pies (E. C., 2010: 98).                                                   |
| 2 | Pan Jinlian   | Los paseantes    | Dejaba entrever sin pudor sus delicados “lotos de oro” (E. C., 2010: 103).                          |
| 3 | Pan Jinlian   | Ximen Qing       | Diminutos, en punta, se arqueaban sus pies (E. C., 2010: 124-125).                                  |
| 4 | Meng Yulou    | Ximen Qing       | [...] sus piecillos de loto de oro, curvos y delicados, de apenas tres pulgadas (E. C., 2010: 214). |
| 5 | Song Huilian  | Ximen Qing       | [...] sus pies eran aún más pequeños que los de Jinlian (E. C., 2010: 533).                         |
| 6 | Wang la sexta | Ximen Qing       | Por debajo asomaban las puntas curvas de sus piecitos (E. C., 2010: 865).                           |
| 7 | Zhen Aijie    | Ximen Qing       | Tiene los pies vendados chiquititos, chiquititos (E. C., 2010: 863).                                |

Tabla 1. Los pies de loto en la seducción.  
(La tabla se ordena alfabéticamente según el número del capítulo)

En la tabla se registran los fragmentos relacionados con la seducción a través del signo corporal. Merece la pena resaltar que, según Baudrillard (2011: 16), las apariencias

forman un juego donde el papel de la seducción consiste en “extraer”, e incluso en “invertir” completamente la verdad: “Fuerza inmanente de la seducción de sustraerle todo a su verdad y de hacerla entrar en el juego, en el juego puro de las apariencias, y de desbaratar con ello en un abrir y cerrar de ojos todos los sistemas de sentido y de poder”. Así, uno de los personajes principales, Pan Jinlian, atrae la atención de sus admiradores con los “lotos de oro”, que le fueron vendados cuando era pequeña. Los individuos seductores (Meng Yulou, Song Huilian, Wang la sexta y Zhen Aijie) presentan estratégicamente sus pies de manera ambigua y perturbadora con la intención de que los observadores entrevean el tamaño de los pies.

Con el tiempo, la criada Song Huilian conquistará a Ximen Qing con sus diminutos pies. Después de tener una relación sexual con él en la gruta del jardín, comienza a manipularlo hábilmente con su poder de seducción, lo que la lleva a descuidar su verdadero papel en la familia. Por ejemplo, en una ocasión en la que el criado Laixing le pide que prepare cabezas y manitas de cerdo para unas concubinas, ella rechaza esta faena con la siguiente excusa: “No tengo tiempo, tengo que coserle unos zapatos a mi señora”<sup>16</sup> (E. C., 2010: 546). En este contexto, “unos zapatos” pueden connotar un signo de seducción, más allá de las tareas comunes.

En otra ocasión, el mismo personaje femenino se queja de la incomodidad del lugar y de la falta de zapatos<sup>17</sup>; Ximen Qing le promete inmediatamente un nuevo par y alaba la belleza de sus diminutos pies para calmar su indignación:

Al cabo de un buen rato las lámparas seguían iluminadas en el interior, y oyó a la esposa decir entre risas:

—Ximen Qing, ¡maldito mendigo torturador!, eres incapaz de encontrar otro sitio y me traes a este infierno de hielo. Ajústame una cuerda a la boca y así cuando muera congelada podrás arrastrarme fuera tirando de ella. —Y añadió— ¡Qué frío! Vamos a dormir. ¿Por qué me miras los pies con tanta atención? Ya has visto pies tan pequeños como los míos. Pero me faltan piezas para los empeines, ¿no podrías comprarme un par? Todas las demás se hacen sus zapatos, pero yo no puedo ni hacerme los míos.

—Mi niña, no te preocupes, mañana me gastaré el dinero que haga falta para comprarte zapatos de diferentes colores. ¡Quién iba a pensar que tendrías los pies más pequeños incluso que la quinta [Pan Jinlian]!

—¡Cómo me vas a comparar con ella! El otro día me probé uno de sus zapatos, y pude meter el mío dentro sin que me apretara. Pero lo importante no es el tamaño, lo importante es que los zapatos sean perfectos (E. C., 2010: 554).

---

<sup>16</sup> En cuanto a la excusa utilizada por Song Huilian para rechazar la tarea, varios investigadores explican su razonamiento. La elaboración de los zapatos es un trabajo artesanal, así que los personajes femeninos de la novela pasan mucho tiempo cosiendo los zapatos y hablando del diseño con el objetivo de aumentar la seducción (Dauncey, 1999: 286; Volpp, 2005: 133). Para más información, véase Volpp (2005: 133-158).

<sup>17</sup> En cuanto a la ausencia de los zapatos, Chang (2001: 79) interpreta que refleja un estatus social bajo: “The absence of appropriate attire is elaborately linked to humiliation and punishment, resonating with Chinese ideas formed by the link between unclothed (or inappropriately clothed) bodies and savagery”. De este modo, deducimos que Song Huilian intenta aprovechar los zapatos que le regala Ximen Qing con el fin de ascender de posición en la familia.

Como se puede ver en este fragmento, los pies pequeños no solo son un elemento significativo dentro del signo seductor, sino que se transforman en un objeto fundamental en el juego de competencia entre las mujeres seductoras. El tamaño de los pies de Pan Jinlian es considerado por otros personajes seductores como una cota de referencia.

Por un lado, Meng Yulou y Pan Jinlian, en este juego de la seducción relacionado con los pies, se encuentran en un nivel similar. Cuando Pan Jinlian llega a la familia de Ximen Qing, pasea su mirada sobre la esposa principal y las concubinas y describe así esta parte del cuerpo de Meng Yulou: “Poseía un encanto natural, y por debajo de su falda asomaba la curvatura de sus pies, de los que no se distinguía si eran mayores o menores que los de Jinlian” (E. C., 2010: 252). Dada la semejanza en el tamaño de sus pies, ambas se calzan los mismos zapatos en diferentes ocasiones. Por ejemplo, en la fiesta de cumpleaños de Li Ping’er: “Calzaba zapatos de seda escarlata de tacón alto de satén blanco [...] Se había vestido igual que Meng Yulou” (E. C., 2010: 368).

Por otro lado, en un principio Song Huilian adquiere un papel dominante en la competencia entre las seductoras, como lo indica el comentario realizado por Wu Yueniang al mirarla por primera vez: “La mujer pertenecía al año del caballo, así que era dos años más joven que Jinlian y ese año justo cumplía veinticuatro. [...] y sus pies eran aún más pequeños que los de Jinlian” (E. C., 2010: 533).

De esta manera, Song Huilian, al invitar al hombre a que mire sus pies, centra la atención en su reducido tamaño, con el fin de obtener algún beneficio, como, por ejemplo, zapatos nuevos, regalos o al menos la mirada fascinada del individuo seducido. En el caso 5, podemos observar que Ximen Qing queda fascinado por los pies diminutos de Song Huilian, y que incluso comenta sorprendido: “¿Quién iba a pensar que tendrías los pies más pequeños incluso que la quinta! [Pan Jinlian]” (E. C., 2010: 554). Ante este elogio, la mujer seductora no disimula su orgullo y responde: “¿Cómo me vas a comparar con ella?” (E. C., 2010: 554). Además, afirma que se ha probado los zapatos de Pan Jinlian y que puede calzarlos sin que le queden ajustados. En esta conversación entre Song Huilian y Ximen Qing, la presencia de Jinlian, que se oculta como una fisgona bajo la ventana, es accidental, pero tendrá consecuencias indirectas en la muerte de Song Huilian en el capítulo XXVI. Pan Jinlian, temporalmente vencida, se enfurece al escuchar la conversación de la pareja.

Al día siguiente, cuando Song Huilian la atiende para enrollar y guardar las vendas y los zapatos de noche, la otra le responde de manera sarcástica: “Tú no te preocupes de eso. Déjalo, que los recojan ellas. Ellas entienden de cascos de asnos torcidos y de pies bastos; tú no vayas a mancharte las manos con ellos” (E. C., 2010: 559). Song Huilian, ante la frialdad de Pan Jinlian, le asegura que la obedecerá en cualquier cosa que le pida.

Sin embargo, esta aparente sumisión de Song Huilian es a todas luces falaz, pues cada vez es más consciente de su atractivo, lo que la lleva a utilizar esta confianza en sí misma en sus tácticas de seducción. Por ejemplo, en la Fiesta de los Faroles, varias mujeres seductoras, junto con Chen Jingji, salen a la calle para contemplar los faroles multicolores y los fuegos artificiales.



Song Huilian, que es descrita como “una maestra en alborotar a los hombres”, intenta seducir a Chen Jingji utilizando sus pies, poniéndose “unos zapatos de la quinta dama [Pan Jinlian] encima de los suyos” (E. C., 2010: 570) para evitar ensuciar los suyos en el barro. Ella no solo seduce al hombre con el lenguaje, sino que también dejar caer sus zapatos con frecuencia para mostrar su gran arma de seducción: unos pies aún más pequeños que los de Pan Jinlian.

En un momento dejaba caer un pasador y lo recogía; al rato perdía un zapato y se apoyaba en cualquiera para volver a colocárselo. Idas y venidas que hacía con la intención de coquetear con Jingji. Yulou, que ya no pudo soportarlo más, le dijo un par de cosas:

—¿Por qué es la única que pierde los zapatos?

—Como tenía miedo de ensuciarse los zapatos con el barro, se ha puesto unos de la quinta dama encima de los suyos.

—Dile que venga, que yo lo vea. ¿De verdad lleva los zapatos de la quinta? —preguntó Yulou.

—El otro día me pidió prestado un par —comentó Jinlian— ¿Quién iba a pensar que esa descarada iba a ponérselos encima de los suyos?

Huilian, sin decir palabra, se levantó la falda para enseñárselos a Yulou. Efectivamente llevaba dos pares de zapatos rojos en los pies, unos sobre otros y, de paso, también mostró hasta sus perneras sujetas con cintas de hilo de seda verde (E. C., 2010: 570).

En estos ejemplos se evidencia que la seducción realizada por Song Huilian implica un alto grado de conciencia y premeditación al seleccionar al individuo que pretende seducir. Por lo tanto, surge la pregunta de hasta qué punto una mujer tiene la capacidad de desafiar el orden establecido a través de la seducción.

### **3.2. Zapatos de loto, otro signo de la seducción**

Como se ha visto, tanto los pies pequeños como los zapatos pueden formar parte de una intriga en la que el individuo seducido se involucra de forma voluntaria, pero merece la pena recordar las palabras de Baudrillard cuando habla de que el cuerpo marcado con un signo podría significar más que la desnudez total: “Ciertas marcas (y esas son las únicas sugestivas) hacen que el cuerpo esté más desnudo que si estuviera realmente desnudo” (Baudrillard, 1980: 119). En este sentido, se comprende que en *Jin Ping Mei* los pies adquieran un mayor significado, gracias al calzado que los cubre. En la obra encontramos numerosos personajes que, ante la mirada del observador, esconden sus zapatos debajo de la falda, dejando al descubierto solo la parte delantera, puntiaguda y curva, con la que atrae a sus observadores.

A continuación, en la tabla 2 podemos observar varios episodios donde los zapatos puntiagudos y curvos adquieren protagonismo.

|          | <b>Seductor</b>         | <b>Seducido</b> | <b>Descripción</b>                                                                                                   |
|----------|-------------------------|-----------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>1</b> | Pan Jinlian             | Ximen Qing      | Los puntiagudos zapatitos de sus lotos de oro (E. C., 2010: 125).                                                    |
| <b>2</b> | Pan Jinlian             | Ximen Qing      | Un par de diminutas flores de loto de tres pulgadas, justo medio palmo (E. C., 2010: 160).                           |
| <b>3</b> | Meng Yulou, Pan Jinlian | Ximen Qing      | Bajo las que asomaban las curvas de sus delicados zapatitos rojos adornados con patos mandarines (E. C., 2010: 285). |
| <b>4</b> | Li Ping'er              | Ximen Qing      | Bajo la que asomaba la curva de un par de piquitos rojos adornados con patos mandarines y fénix (E. C., 2010: 333).  |
| <b>5</b> | Wang la sexta           | Ximen Qing      | Bajo la que asomaban dos lotos dorados diminutos (E. C., 2010: 982).                                                 |
| <b>6</b> | Zheng Aiyue             | Ximen Qing      | Dos zapatitos cuyas punteras representaban picos de fénix y patos mandarines (E. C., 2011: 297).                     |
| <b>7</b> | Shen el segundo         | Ximen Qing      | Un par de lotos dorados muy curvos (E. C., 2011: 352).                                                               |
| <b>8</b> | Pan Jinlian             | Ximen Qing      | Asomaban un par de lotos de oro muy puntiagudos y curvos (E. C., 2011: 587).                                         |
| <b>9</b> | Meng Yulou, Pan Jinlian | Ximen Qing      | Dejaban asomar sus lotos de oro afilados y curvos (E. C., 2011: 1034).                                               |

Tabla 2. Los zapatos puntiagudos.  
(La tabla se ordena alfabéticamente según el número del capítulo)

Vemos que el uso de los zapatos puntiagudos representa otro signo recurrente a lo largo de la novela, que aparece tanto en ocasiones informales (casos 3 y 9) como en escenas seductoras (casos 1, 4, 6 y 7) o incluso eróticas (2, 5 y 8).

Como hemos visto, Meng Yulou y Pan Jinlian tienen pies de tamaño similar, lo que hace que compartan los mismos zapatos, pero la situación con la prostituta Zheng Aiyue es diferente. Antes de que Ximen Qing preste atención a los zapatos de la prostituta, Pan Jinlian intenta demostrar que su atavío es más seductor que el de su rival.

Pan Jinlian en seguida se ocupó de levantarle la falda a la muchacha para contemplar sus pies y dijo:

—A vosotras, las de dentro, el estilo que os gusta es más recto y afilado, no como a nosotras, las de fuera, que nos gusta con la puntera curvada hacia arriba; además, en nuestros zapatos la suela entre puntera y talón es plana, mientras que vosotras las de dentro ponéis unos tacones muy altos (E. C., 2011: 262).

Este ejemplo subraya la importancia del diseño del calzado, ya que la estrategia seductora se centra principalmente en los pies y los zapatos. A continuación, analizaremos cómo el individuo seductor incita al deseo carnal del observador a través de sus zapatos.

### 3.2.1. *Una caricia sensual*

En lo concerniente al sentido humano, Havelock Ellis (1961: 39) dice: “Touch is the primary and most primitive form of contestation”. El deseo de tocar los pies, acariciarlos y explorarlos, debería ser una prueba básica para sellar la sensualidad entre el individuo seductor y el seducido. Roland Barthes (1977: 205) dice que “Tout objet touché par le corps de l'être aimé devient partie de ce corps et le sujet s'y attache passionnément”<sup>18</sup>. Esta cita resalta la idea de que los pies vendados son un arma sexual y de seducción de las mujeres y que, en el juego de la seducción, el coqueteo suele empezar con los pies (Levy, 1966: 112; Van Gulik, 1974: 217-218).

El individuo seductor suele permitir al observador tocarle los pies de forma voluntaria o accidental, siempre que exista un interés mutuo por aumentar el contacto. Esta seducción a través del roce de los pies se puede comprender considerando las palabras de Freud (1978: 142): “La ocultación del cuerpo, que progresa junto con la cultura humana, mantiene despierta la curiosidad sexual, que aspira a completar el individuo seductor mediante el desnudamiento de las partes ocultas”. En otras palabras, el cuerpo en apariencia cubierto de ropajes, trátase de los senos o de los pies, se constituye de forma inmediata como provocación del deseo<sup>19</sup>. Dado que los pies de las mujeres son un punto central de su atractivo sexual, el acto de tocarlos se convierte en el preliminar más común que puede conducir a una relación sexual. Sin embargo, el roce de los pies puede representar implícitamente un acto de disimulo en el intento de seducción mutua.

En *Jin Ping Mei*, se encuentran ejemplos donde la seducción se basa en el toque sensual de los zapatos. Por ejemplo, la casamentera Wang Po aconseja a Ximen Qing diez pasos para conquistar a “la gallina”, que en este caso es Pan Jinlian. El último paso consiste en tirar un par de palillos cerca de los pies de la mujer y, al recogerlos, rozarle ligeramente los pies.

En ese momento Ximen Qing barrió deliberadamente la mesa con su manga y tiró un par de palillos al suelo. Y el feliz azar de las leyes del destino, quiso que aquel par de palillos cayera junto a los pies de la mujer. El hombre se agachó apresuradamente a recogerlos, y entonces vio un par de diminutas flores de loto de tres pulgadas, justo medio palmo, al lado de los palillos. Ximen Qing ignoró los palillos y tomó con sus dedos la punta de los zapatos bordados (E. C., 2010: 160-161).

Pan Jinlian es consciente de la intención de Ximen Qing al tocar sus pies y reacciona de inmediato, retomando el control en el juego de seducción. Según Van Gulik (1974:

---

<sup>18</sup> Barthes narra el fetichismo en la historia de amor entre Werther y Charlotte, destacando el sentido del tacto, como tocar la cinta de Charlotte o la pistola que ella ha acariciado. Este enfoque en el tacto también conduce a la sensualidad en *Jin Ping Mei*.

<sup>19</sup> Van Gulik (1974: 222) considera que las mujeres raras veces se despojan de sus medias o zapatos cuando están con su pareja: “The erotic picture albums show that women kept on their shoes and leggings during sexual congress when engaged in upon mats and other places where the attending maid servants could see the pair. Shoes and leggings were taken off only inside the curtained couch and the bandages only when they were exchanged after the bath”.

127), esta es la prueba final en el juego de seducción, y en este caso, Pan Jinlian, en lugar de enfadarse, invita a seguir adelante, lo que facilita que se proceda de inmediato al “juego amoroso” (E. C., 2010: 161). En esta relación adúltera, el proceso de seducción es, de nuevo, dirigido por el fetiche de los pies. Así, mientras el hombre lanza una mirada fugaz a la apariencia general de la mujer, “aquel par de piececillos cubiertos por unos zapatitos de satén negro ala de cuervo, justo de medio palmo” (E. C., 2010: 166) le llena de gozo sexual.

Tres años después, Pan Jinlian se convierte en la quinta concubina de Ximen Qing y continúa utilizando su estrategia de seducción con sus diminutos pies en el capítulo XXIV, durante la Fiesta de los Faroles. Cuando Jinlian sirve una copa de vino a su yerno, Chen Jingji lleva a cabo un acto de seducción: “[...] le dio un toquecito juguetón al diminuto pie de Jinlian” (E. C., 2010: 566). La siguiente exclamación de la muchacha está sin duda llena del matiz seductor tanto como del de alarma: “¡Maldito sinvergüenza! ¿Y si lo viera tu suegro?” (E. C., 2010: 566).

El individuo seductor puede provocar en el observador masculino el deseo y el permiso para tocar sus pies, como si aceptara tácitamente tener relaciones sexuales con él. De este modo, el contacto con el calzado es un acto que conduce a la escena erótica, preludio del acto sexual, donde lo que lleva al individuo seducido al orgasmo será el calzado de dormir 睡鞋 (*shuixie*).

### 3.2.2. *Seducir desnudo, pero no descalzo*

Según Bataille (2010: 13, 99), la apariencia femenina “tiene poder para provocar el deseo de los hombres”; y aún más, el desnudarse, el acto de “quitarse la ropa”, es una acción que provoca una pulsión sexual. Sin embargo, este punto de vista no se aplica completamente en el caso de *Jin Ping Mei*, ya que las mujeres suelen llevar sus zapatos de dormir durante el coito como complemento que aumenta la fuerza de seducción. En este sentido, es necesario recordar las palabras de Baudrillard (1980: 79): “La seducción, al no detenerse nunca en la verdad de los signos, sino en el engaño y el secreto, inaugura un modo de circulación secreto y ritual, una especie de iniciación inmediata que solo obedece a sus propias reglas del juego”.

El pie es una de las partes más expresivas y seductoras del cuerpo, pero el zapato, como su “sexual covering” (Rossi, 1976: 1), ocupa un papel más complejo en el juego de la seducción. Según El *Chongbian guoyu cidian xiudingben* 重編國語字典修訂本 [Diccionario lexicográfico chino], el calzado de dormir se lleva para proporcionar comodidad y suavidad al acostarse, se lleva cuando uno se dispone a acostarse (Ministerio de Educación de Taiwán, 1997). Generalmente es de color escarlata<sup>20</sup>, lo que puede

<sup>20</sup> En lo concerniente al color de los zapatos, hay muchos colores de moda, tales como rosado, anaranjado, plateado, lila, beis, que son elegidos por la mujer para llamar la atención (Dauncey, 1999: 290).

aumentar el efecto de seducción del individuo seductor mediante un contraste de colores llamativos con la piel blanca de la seductora (Levy, 1966: 51).

Así, en el capítulo LII, Pan Jinlian y Ximen Qing tienen una relación sexual apasionada motivada por la seducción visual que producen los zapatos de dormir rojos. Por ejemplo, una noche en la que la mujer se quita toda la ropa con intención de mostrar su bello cuerpo a su amante, se describe del siguiente modo:

[Ximen Qing] contempló a la mujer completamente desnuda: sentada al borde de la cama, con la cabeza inclinada y una pierna blanca y lozana cruzada sobre la rodilla de la otra, se ajustaba las vendas de sus pies de apenas tres pulgadas, justo medio palmo, cubiertos con unos zapatos de dormir rojos encarnados y de tacón bajo (E. C., 2011: 79).

A través de la descripción, observamos que la mirada masculina se detiene, especialmente, en “unos zapatos de dormir rojos” y no tanto en la desnudez. En otras palabras, las sensaciones ligadas al placer visual aparecen con frecuencia asociadas a los pies y al color rojo. Ding (2002: 166) subraya que los zapatos rojos representan uno de los códigos más importantes en *Jin Ping Mei*, ya que el proceso de seducción presenta la siguiente continuidad de funcionamiento: “I-wholeheartedly-like-wear red shoes-looking-heart-loves / desires”.

Tomamos otro episodio como ejemplo: Pan Jinlian y Li Ping'er pasean juntas por el jardín en una tarde de verano, luciendo su ropa cotidiana más seductora mientras se toman de la mano y ríen a carcajadas. Ximen Qing les regala flores y luego envía a Pan Jinlian a entregar flores a Meng Yulou, quedando solo con Li Ping'er en el Pabellón de los Martines Pescadores. Los pantalones de gasa bajo la falda de Li Ping'er despiertan el deseo de Ximen Qing, y Li Ping'er le revela que está en el último mes de embarazo, lo que emociona a Ximen Qing y aumenta su pasión. Por su parte, Pan Jinlian se preocupa por el embarazo de la mujer, pero continúa sus intentos de seducir a Ximen Qing con sus zapatos de dormir rojos.

[La mujer] estaba tumbada boca arriba, llevaba sus zapatos rojos en los pies y se abanicaba con su paipái de gasa blanca. ¿Cómo no iba a provocar esa visión los lascivos deseos de Ximen Qing esa visión? [...]

Así, enardecido por los efluvios del alcohol, él también se quitó toda la ropa, se sentó en un taburete y empezó a jugar con el dedo del pie en el corazón de la flor, de forma tan excitante que los fluidos vaginales comenzaron a manar como baba de caracol. Entonces, le quitó los zapatitos rojos bordados de flores y se entretuvo desatando las vendas de sus pies, que ató a dos lados del empujado, dejando sus pies colgando de modo que parecía un dragón de oro rampante, con la puerta de la vagina completamente abierta, mostrando encarnado el gancho rojo del que sobresalía la lengua de gallo (E. C., 2010: 644-645).

Asimismo, encontramos un discurso que combina los zapatos rojos, los pies vendados y sus usos. Pan Jinlian, gracias a sus pies pequeños, seduce con éxito a Ximen Qing, que utiliza sus pies para jugar con el clítoris de la mujer. Al día siguiente, los zapatos siguen

siendo los protagonistas, ya que Pan Jinlian no encuentra uno de los zapatos rojos que llevaba en la víspera. En su búsqueda, pide a sus criadas, Chunmei y Qiuju, que busquen por todas partes. Estos tres personajes entablan una serie de diálogos que giran sobre un único tema: la pérdida de los zapatos.

La mujer la llamó para interrogarla y la muchacha respondió:

—Ayer no vi que la señora llevara zapatos al regresar a la habitación.

—¡Qué estupideces dices!, ¿que no llevaba zapatos?, ¿es que volví con los pies descalzos?

—Señora, ¿por qué no están los zapatos ahora en la habitación si volviste con ellos?

—¡Maldita esclava!, —gruñó Jinlian—, ¡no te hagas la inocente!, si están en la habitación, esfuérzate bien en encontrármelos (E. C., 2010: 645).

Finalmente, la criada Qiuju encuentra un zapato rojo envuelto en un paquetito de papel, en la Gruta de la Primavera Escondida, donde Song Huilian, antes de suicidarse, tuvo una relación adúltera con Ximen Qing.

Pan Jinlian observa ese zapato “de satén encarnado, bordado con flor de las cuatro estaciones e incrustaciones de los ocho tesoros, de tacón bajo, suela blanca, con orejuela verde y ribete azul” (E. C., 2010: 657), y se percata de pequeñas diferencias y comprende que el zapato encontrado pertenece a otra seductora, Song Huilian, cuyos pies son aún más pequeños que los suyos, y le pregunta, furiosa, a Ximen Qing por qué ha conservado “el coño de señora”<sup>21</sup> como “una herencia de lo más honorable” (E. C., 2010: 666).

A continuación, Chen Jingji se da cuenta de que el zapato lo recogió el pequeño Tiegun en el jardín donde el día anterior Ximen Qing colgaba las piernas de Pan Jinlian en los emparrados, lo que enfurece a la mujer y la lleva a incitar al hombre a golpear al pequeño.

La pérdida de los zapatos simboliza la rivalidad entre dos seductoras enemigas y se convierte en una herramienta de manipulación. Los seducidos a menudo relacionan los zapatos con lo erótico, que la seductora utiliza a su favor en su intriga. Esto se refleja claramente en la conversación entre Pan Jinlian y Ximen Qing.

Por la noche, al acostarse, Ximen Qing vio que la mujer llevaba zapatos de noche de seda verde con el talón encarnado y le dijo:

—¡Ay!, ¿por qué te has puesto esos zapatos? Son raros y feos.

—Solo tenía ese par de zapatos rojos; y ese pequeño esclavo cogió uno y me lo llenó de grasa, ¿en dónde voy a encontrar otro par?

—Mi niña, hazte uno mañana. ¿No sabes que tu papi adora verte calzada con zapatos rojos? Solo con verlos se me llena el corazón de amor (E. C., 2010: 665).

En este caso, la seducción de los zapatos rojos se prolonga hasta la víspera de la muerte de Ximen Qing. También Wang la sexta, la mujer seductora, antes de realizar el acto sexual con el individuo seducido lleva a cabo una estrategia particular: “se cambió los zapatos que llevaba por unos encarnados con el tacón rojo de seda adamascada de

<sup>21</sup> Es una referencia al zapato de Song Huilian.

Luzhou” (E. C., 2010: 1086-1087). Así, los zapatos rojos se convierten en un código para el preludio de la seducción, e incluso durante el coito, Ximen Qing observa “sus piececillos calzados de rojo” (E. C., 2010: 1088) y se siente cada vez más excitado.

A la luz de la lámpara observaba sus piececillos calzados de rojo, sus piernas blanquísimas colgadas a ambos lados, bien altas. Y él seguía yendo y viniendo, una embestida y un nuevo ataque, experimentando una erección que no podía controlar. Entonces soltó un:

—¡Putal! ¿Piensas en mí o no?

—¿Cómo puedo dejar de pensar en papi? —respondió la mujer (E. C., 2010: 1088).

Por tanto, el personaje seductor despliega su estrategia de seducción a través de los zapatos, obteniendo una respuesta afirmativa por parte de Ximen Qing. Este último reconoce la potente influencia de los zapatos rojos como objetos de deseo, tanto visualmente como en el contexto de las relaciones íntimas<sup>22</sup>. Los pies de Pan Jinlian emergen como el principal punto de atracción para el individuo seducido.

La mirada fija en los zapatos rojos insinúa la seducción, la fascinación y la imaginación erótica del individuo seducido, ya que el signo hace referencia tanto a los vendajes que ocultan los pies como a los pies mismos vendados, relacionándose con la belleza femenina. Pan Jinlian no solo se enorgullece de sus pequeños pies, sino que también expresa reiteradamente a Ximen Qing su deseo constante de adquirir más zapatos, lo que lleva a Ximen Qing a encargarle un nuevo par.

### 3.2.3. *Un brindis con un receptáculo de jinlian*

La seducción del zapato puede ir más allá, e incluso se puede dar en el brindis, utilizando el zapato como “el símbolo más seductivo de la relación amorosa y la parte integral de los juegos para tomar alcohol” (Levy, 1966: 121).

Según el *Diccionario de Jin Ping Mei*, este ritual probablemente proviene de la dinastía Song, donde se tomaba el vino con una copa colocada en los zapatos de loto (W. Bai, 1991: 590). Esta práctica, nos recuerda las palabras de Liu: “Algunos hombres son verdaderamente fetichistas del pie o de los zapatos, ya que beben en un zapato para saborear mejor el alcohol. Y lo denominan ‘copa de loto dorado’” (Liu, 2006: 229).

El zapato utilizado como recipiente durante un brindis contribuye a intensificar la excitación del individuo seducido; esta práctica tiene sus raíces en la dinastía Yuan, donde se encuentra vinculada a leyendas, como la del funcionario oficial de la época:

---

<sup>22</sup> Según el *Diccionario del sexo y el erotismo*, este fenómeno se define como “escopofilia”, que significa “tendencia persistente a mirar a personas en el transcurso del acto sexual o de una actividad íntima, como desnudarse, lo que a menudo conduce a una excitación sexual, o a una masturbación” (Rodríguez González, 2011: 397).

One story was told of a Yuan official who enjoyed removing a prostitute's tiny shoe to drink from it in this way. The official, Yan T'ieh-ai, so infuriated a meticulous friend that the latter left in disgust whenever Yang drank from a shoe, feeling that the habit was extremely unsanitary. [...] The cup of the Golden Lotus habitu e revered Yang T'ieh-ai as the patron saint of tiny-shoe inebriation (Levy, 1966: 121).

Esta tradición también se hace patente en la reunión entre Pan Jinlian y Ximen Qing después de la muerte del primer marido. Merece la pena destacar aquí el efecto seductor del zapato como receptáculo.

Al cabo de un rato, Ximen Qing le quitó uno de sus zapatitos bordados, lo sostuvo en el hueco de su mano y puso una copa de vino en él, de donde bebió gozoso.

La mujer dijo:

—Mis pies son muy pequeños, no te burles (E. C., 2010: 202).

Esa costumbre de poner la copa dentro de los zapatos de loto ilustra un ritual del signo en la seducción. Así, el acto de brindar con el loto dorado est  imbuido de connotaciones eróticas relacionadas con los pies pequeños y los zapatos de loto. Estos elementos se entrelazan de manera seductora, creando un símbolo erótico que aviva la pasión sexual.

En *Jin Ping Mei*, el personaje seductor utiliza los pies vendados de manera que estimula la imaginación de su observador al ocultar sutilmente su cuerpo. Paralelamente, el individuo seducido, en un acto de coqueteo, busca insinuar y fantasear con lo que permanece oculto. Este intrincado juego estratégico intensifica la sensualidad y la atracción.

#### 4. CONCLUSIÓN

El cuerpo como signo es un tema que ha atraído a numerosos teóricos a lo largo del tiempo. En este trabajo hemos revisado conceptos como el de los “dos cuerpos” de Douglas, que establece un vínculo entre el individuo y la sociedad; la idea de la seducción de Baudrillard, que desafía la verdad y perturba el orden de los signos; y la interpretación de la seducción según Bataille, que nos muestra cómo las apariencias tienen un poder provocador sobre el objeto seducido. Tomando en cuenta esta perspectiva, nos hemos centrado en los pies femeninos diminutos, que emergen como signo de seducción tanto en el contexto del rococó francés como en el ámbito de la *ars erotica* de la Edad de Oro china, donde los pies y los zapatos pueden considerarse como un signo que da forma a una semiótica de la seducción.

A lo largo del trabajo, hemos resuelto de manera gradual las hipótesis planteadas. En primer lugar, por los estudios biológicos (como los de Freud y Morris) e históricos (incluyendo los de Havelock Ellis, Levy, Van Gulik, Ebrey, D. Ko, Liu, entre otros), logramos comprender la leyenda del vendaje de Yaoniang, su evolución como ritual y su connotación de belleza y seducción. Más adelante, mediante el análisis estadístico de los episodios de la seducción vinculados a los pies en la obra erótica *Jin Ping Mei*, hemos



comprobado que se repite un patrón: El individuo seductor persigue incansablemente tanto el pequeño tamaño de los pies como la cantidad de zapatos como medio para ganar la competencia de la seducción y afirmar su posición en la jerarquía familiar. En contraposición, el objeto seducido pierde el control al contemplar este signo de seducción (E. C., 2010: 213, 333, 449; 2011: 647-648, 1073). Las seductoras, como Pan Jinlian, Meng Yulou, Song Huilian, Wang la sexta y Zhen Aijie, no escatiman esfuerzos para presentar este signo de seducción a sus observadores. Además, su curiosidad por el tamaño de los pies de las demás se convierte en un elemento recurrente en la intriga.

En la obra, la concepción del término *seducción* (o *seducir*) implica que el individuo seductor intenta desviar al seducido, por medio de su apariencia, con la finalidad de conseguir algo de este de manera engañosa o artificial. En este contexto, el signo femenino, por medio del juego de la seducción, exhibe atributos de belleza. Así, a través de la visión, el signo trasciende las categorías del sexo, construyendo un espacio semántico de la seducción.

Y, finalmente, cabría preguntarse ¿el análisis del signo de los textos literarios chinos puede enriquecer la perspectiva de la semiótica, en particular, la semiótica de la seducción, y contribuir una convergencia armónica de las corrientes semánticas? La respuesta es afirmativa. La semiótica es una disciplina más activa en Occidente y con una metodología diferente de los enfoques orientales tradicionales de la investigación. Es decir, los investigadores jamás estudian los textos literarios o culturales orientales desde un punto de vista semiótico. A pesar de que Roland Barthes (1977) aborda el análisis de los signos japoneses en su obra *El imperio de los signos*, existen relativamente pocos estudios semióticos que empleen textos literarios chinos como punto de partida. Por no mencionar que son aún menos los debates que vinculen directamente la semiótica en el juego de la seducción. Este estudio pretende no solo avanzar en la comprensión de la semiótica oriental, sino también facilitar una conexión en la interpretación de los signos corporales involucrados en la seducción tanto en el contexto oriental como en el occidental.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAI, W. (1991). *Jin Ping Mei cidian* 金瓶梅詞典 [Diccionario de *Jin Ping Mei*]. Pinyin: Chunghwa.
- BARTHES, R. (1977). *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Éditions du Seuil.
- BAUDRILLARD, J. (1980). *El Intercambio Simbólico y la Muerte*, C. Rada (trad.), L. Porcel (ed.). Barcelona: Monte Ávila.
- \_\_\_\_ (2011). *De la seducción*, E. Benarroch (trad.). Madrid: Cátedra.
- BARNHART, R. K. (1995). *The Barnhart Concise Dictionary of Etymology*. New York: Harper Collins Publishers.
- BATAILLE, G. (2010). *El Erotismo*. Barcelona: Tusquets.

- BRULOTTE, G. & PHILIPS, J. (2006). *Encyclopedia of Erotic Literature*. New York: Routledge.
- BERGER, J. (1972). *Ways of Seeing*. London: British Broadcasting Corporation.
- CHANG, Y. (2018). “Geometría de la seducción: la hermosa cabellera de la Medusa China”. *Cultura, Lenguaje y Representación* 19, 71-84.
- DAUNCEY, S. (1999). *The Politics of Fashion: Perceptions of Power in Female Clothing and Ornamentation as Reflected in the Sixteenth-century Chinese Novel Jin Ping Mei*. PhD. Dissertation: Durham University.
- DING, N. (2002). *Obscene Things: The Sexual Politics in Jin Ping Mei*. Durham: Duke University Press.
- DOUGLAS, M. (2003). *Natural Symbols: explorations in cosmology*. London: Routledge.
- EBERHARD, W. (2000). *A Dictionary of Chinese Symbols: Hidden Symbols in Chinese Life and Thought*, G. L. Campbell (trad.). London: Routledge.
- EBREY, P. (1999). “Gender and Sinology: Shifting Western Interpretations of Footbinding, 1300-1890”. *Late Imperial China* 20.2, 1-34.
- ERUDITO DE LAS CARCAJADAS (2010). *Jin Ping Mei en Verso y en Prosa*, vol. 1, A. Relinque Eleta (trad.). Girona: Atalanta.
- \_\_\_\_ (2011). *Jin Ping Mei en Verso y en Prosa*, vol. 2, A. Relinque Eleta (trad.). Girona: Atalanta.
- FENG, M. (1976). *Le vendeur d’huile qui seul possède la reine de beauté*, J. Reclus (trad.). Paris: Université Paris VII, Centre de Publication Asie Orientale.
- FREUD, S. (1978). *Obras completas de Sigmund Freud*, vol. 7. Buenos Aires: Amorrortu.
- GULIK, R. H. VAN (1974). *Sexual Life in Ancient China: A Preliminary Survey of Chinese Sex and Society from ca. 1500 B.C. till 1644 A.D.* Leiden: E. J. Brill.
- HAVELOCK ELLIS, H. (1900-1928). *Studies in the Psychology of Sex*, vol. 5. Philadelphia: F. A. Davis.
- \_\_\_\_ (1961). *Psychology of Sex: A Manual for Students*. New York: Emerson.
- KO, D. (2005). *Cinderella’s Sisters: A Revisionist History of Footbinding*. Berkeley, LA / London: University of California Press.
- KO, J. (2013). *Jinlian xiajiao: qiannian chanzu yu zhongguo xing wenhua* 金蓮 小腳: 千年纏足與中國性文化 [Lotos de oro: los milenarios pies vendados y 334 la cultura sexual china]. Taipei: Duli Zuoqia.
- LAMPIS, M. (2022). “Hacia una semiótica del eros. El aspecto terminológico. Enciclopedias y diccionarios especializados”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 31, 479-501. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/signa.vol31.2022.29416> [06/10/2023].
- LEVY, H. S. (1966). *Chinese Footbinding: The History of a Curious Erotic Custom*. New York: Bell Pub.
- LI, R. (2012). *Jing huan yuan* 鏡花緣 [Flor en un espejo]. Taipei: National Taiwan Normal University Press.

- LI, W. (2010). *Zhongguo chuantong fushi tujian* 中國傳統服飾圖鑑 [Diccionario visual de la vestimenta tradicional china]. Pinyin: The Eastern Publishing.
- LI, Y. (2012). *Xianqing ouji* 閒情偶寄 [Notas triviales de sentimientos ociosos]. Taipei: National Taiwan Normal University Press.
- LIU, D. (2006). *Xing de lishi* 性的歷史 [Historia de la sexualidad china]. Taipei: The Commercial Press.
- MORRIS, D. (2004). *The Naked Woman: A Study of the Female Body*. New York: Thomas Dunne Books.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2023). *Diccionario de la lengua española* (23 ed.) [versión 23.6 en línea]. Disponible en línea: <https://dle.rae.es/> [10/10/2023].
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, F. (2011). *Diccionario del sexo y el erotismo*. Madrid: Alianza.
- ROSSI, W. A. (1976). *The Sex Life of the Foot and Shoe*. New York: Ballantine Books.
- SU, S. (1994). “*Su Shi quanji* 蘇軾全集 [Obras completas de Su Shi]”. En *Tang Song ci baijia quanji* 唐宋詞百家全集 [Poesías completas de las dinastías Tang y Song], Shuhe Zhong (ed.). Guangzhou: Editorial de Guangzhou.
- TANG, Y. (2005). *Tangbohu wenji* 唐伯虎文集 [Colecciones de Tangbohu]. Chengdu: Sichuan Publication Press.
- VOLPP, S. (2005). “The Gift of a Python Robe: The Circulation of Objects in *Jin Ping Mei*”. *Harvard Journal of Asiatic Studies* 65.1, 133-158.
- WANG, Q. (2003). *Zhebi de wenming: xingguannian yu guzhongguo wenhua* 遮蔽的文明: 性觀念與古中國文化 [La civilización oculta: sentido de la sexualidad y la cultura clásica china]. Taipei: Wenjing.



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

Fecha de recepción: 31/01/2024

Fecha de aceptación: 23/04/2024



**EL NARRADOR EN LA AUTOFICCIÓN DRAMÁTICA.  
*LOS GONDRA (TRILOGÍA)*, DE BORJA ORTIZ DE GONDRA**

THE NARRATOR IN DRAMATIC AUTOFICTION:  
*LOS GONDRA (TRILOGÍA)*, BY BORJA ORTIZ DE GONDRA

**José CORRALES DÍAZ-PAVÓN**  
Universidad de Castilla-La Mancha  
jose.corrales@uclm.es

**Resumen:** La teoría sobre la autoficción dramática parte de la ausencia de la figura del narrador como clave para explicar las presuntas diferencias entre la autoficción narrativa y la que se escribe para el teatro. Sin embargo, la semiología del teatro y estudios de referencia como el de Abuín demuestran, a nivel teórico, lo que la escritura dramática del siglo XX evidencia: que la figura de un narrador teatral es perfectamente posible. Así, en este estudio se utilizará este concepto y el de *didascalía* propuesto por García Barrientos para analizar los mecanismos autoficcionales en la trilogía *Los Gondra*, de Borja Ortiz de Gondra, una de las más reconocidas dentro del panorama dramático español.

**Palabras clave:** Autoficción dramática. Narrador. Didascalía. Identidad. Borja Ortiz de Gondra. *Los Gondra*.

**Abstract:** The theory of dramatic autofiction is based on the absence of a narrator figure to explain the differences between narrative autofiction and theatre. However, Anxo Abuín's classic study and theatre semiology show that a theatrical narrator is possible, as is the case in 20<sup>th</sup> Century dramatic writing. This study will analyse the narrator and stage directions as autofictional mechanisms in Borja Ortiz de Gondra's *Los Gondra (trilogía)*, which is widely recognised as one of the most important dramatic autofictions in the Spanish dramatic panorama.

**Keywords:** Dramatic autofiction. Narrator. Stage direction. Identity. Borja Ortiz de Gondra. *Los Gondra*.

## **1. LA AUTOFICCIÓN DRAMÁTICA Y EL NARRADOR**

### **1.1. La definición de la autoficción dramática**

En un diálogo sobre la autoficción dramática entre los dramaturgos Pablo Iglesias Simón y Borja Ortiz de Gondra este último apunta que “el teatro ha llegado más tarde a

la autoficción [que la narrativa] [...] Sin embargo, creo que en el teatro estamos explorando caminos inéditos que pueden servir para renovar nuestros modos de narrar sobre un escenario” (Iglesias Simón y Ortiz de Gondra, 2019: 224). Este decalaje que el autor detecta en la creación escénica se puede extender a la teoría sobre la práctica autoficcional en el teatro, puesto que tal y como señalaba Ana Casas al preguntarse sobre la operatividad del concepto en ámbitos distintos a la narrativa: “en [...] el cine y el teatro [...] apenas se ha detenido la teoría de la autoficción” (Casas, 2018: 71). Para el teatro existían estudios pioneros como los de Vera Toro (2010) o el José Luis García Barrientos (2014), y en 2019 apareció el fundamental volumen colectivo del SELITEN@T: *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018)*. En homenaje al profesor José Romera Castillo (Lain Corona y Santiago Nogales, 2019), que incluye múltiples capítulos sobre las nociones de *escrituras autobiográficas*, *escritura dramática autorreferencial*, *teatro (auto-)biográfico*, etc. y que es, hasta la fecha, la principal contribución al estudio de la autoficción dramática española. En buena medida los estudios incluidos en este volumen se integran en alguna de las dos grandes líneas que conforman los debates teóricos en torno a la autoficción en el ámbito audiovisual según Ana Casas: por un lado, las disquisiciones en torno a “la identificación problemática entre autor y personaje, así como los procedimientos retóricos específicamente espectaculares” (Casas, 2018: 71), y por otro la escenificación de “las tensiones entre facticidad y ficción de un modo, si cabe, más radical que los textos narrativos” (Casas, 2018: 76).

Gran parte de los capítulos de *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018)* dialogan con las ideas de José Luis García-Barrientos respecto a las “paradojas de la autoficción dramática” (García-Barrientos, 2014: 127), que son especialmente interesantes para nuestro propósito por su interés en diferenciar de forma estricta entre narrativa y teatro<sup>1</sup>. Para el investigador del CSIC sigue vigente la distinción aristotélica entre narrativa y drama como modos de imitación a partir de la inmediatez del teatro frente a la existencia de una “instancia mediadora (la voz del narrador, el ojo de la cámara)” (García-Barrientos, 2014: 128). De este modo, en los textos dramáticos no encontramos la figura de un narrador que medie entre el texto/espectáculo y el lector/espectador<sup>2</sup>. En la autoficción teatral, pues, no operan los mismos procesos de identificación que en la novela, en tanto que la variable autor-narrador-protagonista propia de la narrativa se ve reducida a la identificación entre autor y personaje en el ámbito teatral (García-Barrientos, 2014: 137) en tanto que “no hay narrador que valga en el modo dramático o inmediato” (García-Barrientos, 2014: 132). García-Barrientos recurrirá, así, a teorías más flexibles de autoficción narrativa, que no imponen esta triple equivalencia, para explicar el funcionamiento de la autoficción teatral: a partir de las ideas de Ana Casas y Pozuelo Yvancos se remite a la “presencia de un autor proyectado

<sup>1</sup> No debemos olvidar que la teoría de la autoficción nace de reflexiones sobre la narrativa y la autobiografía, a partir de la obra de Doubrovsky y las teorías de Lejeune y Lecarme, en Francia, o de las reflexiones de Alberca, Pozuelo Yvancos y Casas, en España.

<sup>2</sup> Para evitar la reiteración del desdoblamiento de género gramatical, en este artículo se empleará el masculino singular para las abstracciones como *autor*, *narrador*, *espectador*, *lector*, etc.

ficcionalmente en la obra” y la “conjunción de elementos factuales y ficcionales” como elementos necesarios de las “figuraciones del yo” (García Barrientos, 2014: 131).

Sin embargo, la proscripción de la posibilidad de un narrador dramático es matizable tanto a la luz de las prácticas dramáticas contemporáneas como según los análisis semióticos del teatro. Tal y como señala María del Carmen Bobes Naves:

lo específico del texto dramático es el proceso semiótico que sigue, en dos fases (comunicación y transducción) que culminan en la lectura y en la representación, y el uso en simultaneidad de varios sistemas de signos en el escenario, los dirigidos al oído (signos verbales y algunos no verbales, como la música y el sonido) y los dirigidos a la vista (signos no verbales, todos ellos visuales) [...] El texto dramático se caracteriza fundamentalmente porque es un texto preparado para la representación (2006: 41-42).

Así pues, si asumimos que no hay una diferencia ontológica entre drama y narrativa en función de si hay una instancia que media o no entre el receptor y el texto/espectáculo, sino que la distinción depende de la aplicación de los códigos semióticos propios de la representación al propio texto, puede existir la figura de un narrador el teatro si esta está contemplada en el propio texto y se hace patente en el escenario al producirse su “transducción dramática” (Bobes Naves, 2006: 42). Esto no es solo una posibilidad teórica: la figura del narrador en el teatro tiene una historia de la suficiente entidad como para que supere cualquier intento de resumen en este artículo, si bien más adelante se hará referencia al imprescindible estudio de Anxo Abuín (1997) sobre el narrador en obras de teatro del siglo XX.

Asumida la posibilidad de la presencia de un narrador teatral, cabe preguntarse por su encaje en la autoficción dramática, dado que ha sido clave de bóveda en la comprensión de la autoficción narrativa. La existencia de un narrador dramático autoficcional no ha sido teorizada hasta ahora, si bien algunos análisis apuntaban hacia nociones solidarias. Simone Trecca postula la existencia de distintas formas de *mediaciones metadramáticas* en obras del teatro de la memoria, entre las que se encuentra “la utilización de un personaje pseudoautobiográfico, que de alguna manera representa un trasunto del autor mismo” (Trecca, 2016: 85), que no se califica, no obstante, de *narrador*. En un estudio sobre la obra de Angélica Liddell *Perro muerto en tintorería*, Mario de la Torre-Espinosa evidencia que “se observa la coincidencia de autor, personaje y narrador, condiciones indispensables para que se verifique el pacto autobiográfico de Lejeune, que como indicó Serge Doubrovsky, sí es compatible con el pacto ficcional” (De la Torre-Espinosa, 2014: 56). Sin embargo, cuando más adelante define la noción de autoficción teatral, la idea de narrador desaparece para dar pie a la de dramaturgo en tanto que director de escena:

[...] la autoficción teatral consiste en una representación escénica con una narración homodiegética donde se da la coincidencia en la misma persona del dramaturgo, el autor del texto, el actor y el personaje, en la que lo narrado se ubica en una posición ambigua entre el pacto de ficción y el pacto autobiográfico (2014: 57).

De modo que, aunque se reconoce la existencia de una narración homodiegética en la autoficción dramática, el estatuto del narrador de la misma no termina de consolidarse. Lo que De la Torre-Espinosa sí matizará posteriormente es la necesidad de que los cuatro elementos (incluyendo el dramaturgo) tengan que coincidir:

A pesar de que en otro trabajo previo [...] dijimos que era condición inexcusable la coincidencia en el escenario de autor dramático, director de escena, actor y personaje, esta combinación resulta ser excesivamente restrictiva dada la deriva de la autoficción teatral. Debemos tener en cuenta que el director y escritor puede fabular con su propia representación sobre el escenario, eligiendo para ello un cuerpo ajeno que apoye su propia identidad o bien ironice respecto a ella [...] Esta última estrategia no deja de ser un claro rasgo de ficcionalización del *yo*, una prácticamente absolutamente legítima en este tipo de propuestas (De la Torre-Espinosa, 2021: 823).

De la Torre-Espinosa asume, pues, la pluralidad de formas que puede adoptar la autoficción dramática, ya implícita en una de las primeras teorizaciones sobre ella, la de Vera Toro, a la que más adelante se aludirá. Sin embargo, es muy relevante el énfasis que De la Torre-Espinosa pone en la diversidad de posibilidades de identificación y en la corporalidad del hecho escénico, en tanto que en buena medida su análisis de la autoficción dramática va a enfatizar su capacidad para asimilar el escenario al patio de butacas, es decir, resaltar que el espectador comparte el mundo empírico, *real*, con lo que está sucediendo en escena (De la Torre-Espinosa, 2021: 824) coincida o no el actor con el autor.

Como señalaba Ana Casas, la tensión entre lo ficticio y lo factual es otro de los rasgos de la autoficción que ha provocado fricciones teóricas al aplicarse al teatro. García-Barrientos postula que el teatro es siempre ficción en tanto que implica el desdoblamiento de sus elementos constitutivos: el actor en personaje, el espacio, el tiempo y el público “reales” en otros “representados o ficticios” (García-Barrientos, 2014: 129-130). Esta opinión, sin embargo, desautoriza la necesidad de un juego entre la ficción y la factualidad como elemento necesario para la autoficción, por lo que es lógico que otros investigadores, como el propio Mario de la Torre-Espinosa, se distancien de esa idea:

Partimos del hecho de que considerar que esa información que ha sido revelada sobre el escenario, solo por el mero hecho de producirse ahí, sea convertida automáticamente en ficción es negar los derroteros de la escena contemporánea, donde coexiste un nuevo estatuto de realidad escénica. La dialéctica realidad-ficción es tan acusada que es difícil hablar de una denegación teatral en un modo clásico, sino que se requeriría de un nuevo marco de recepción ambivalente (De la Torre-Espinosa, 2016: 826).

Este “nuevo estatuto de realidad escénica” no sería el del completo reemplazo de la realidad por la ficción, sino el de “un delicado equilibrio entre ficción y mimesis no mediada”, que disuelve la dicotomía entre autor y personaje (De la Torre-Espinosa, 2016: 826). Para comprender este proceso postulamos que la presencia del narrador como



mediador, un demiurgo capaz de introducir lo *real* en lo ficcional, juega un papel relevante.

Así pues, cabe la posibilidad de encontrar autoficciones dramáticas que pongan en juego cuatro elementos, ligeramente distintos de la enumeración de Mario de la Torre-Espinosa: autor, narrador, personaje y actor. Los tres primeros son los clásicos de la autoficción narrativa, y son los que funcionan cuando leemos un texto teatral: la autoficción dramática transducida a escena añadiría, sin suprimir ninguno de los anteriores, al cuarto, el actor. Al igual que en narrativa se diferencia entre narrador y personaje, en nuestra teoría de la autoficción dramática vamos a distinguir entre ellos aun cuando se correspondan con la misma entidad en escena, dado que, como señala Simone Trecca sobre los *mediadores*: “cualquier enunciador teatral es personaje para el espectador, es un él que habla desde las tablas [...] [a]un cuando el autor le otorgue una función dramaturgica jerárquicamente superior a los demás entes de la representación” (Trecca, 2016: 82, n. 7). En lo que sigue, pues, la locución *narrador-personaje* será utilizada para referirnos a estos entes que ejercen ambas funciones simultáneamente y, por ello, se distinguen de los demás personajes por su “función dramaturgica jerárquicamente superior” (Trecca, 2016: 82, n. 7) en tanto que narradores.

Tanto el actor como el autor pertenecen al mismo nivel ontológico que los lectores o espectadores de la obra; el narrador y el personaje serían sus equivalentes en el universo de ficción. Cuando hay una perfecta coincidencia entre todos ellos y el autor es también intérprete presente en escena tendríamos un esquema en forma de círculo de las operaciones de interpretación de la figuración del autor por parte de los espectadores o lectores:

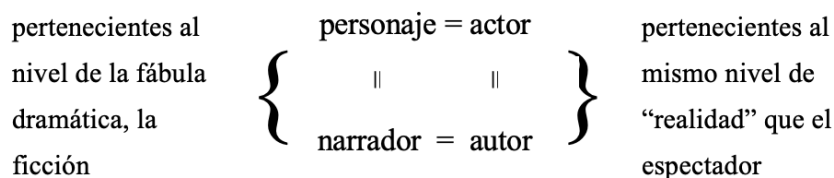


Tabla 1. Fuente: autoría propia.

Sin embargo, tal y como apunta Mario de la Torre-Espinosa, este círculo se puede romper en el eslabón que vincula al autor con el actor, dando lugar, en nuestra teoría, a un esquema lineal: autor = narrador = personaje = actor [distinto al autor del texto]. En este caso sigue siendo posible percibir el texto/espectáculo como una autoficción, y para ello consideramos fundamental entender el papel que juega el narrador en la transmisión de las claves de la figuración del yo autorial.

## 1.2. Narrador generador y didascalias

Si bien el estudio de Abuín *El narrador en el teatro. La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX* (1997) es anterior a la consolidación de la autoficción dramática, sus ideas al respecto resultan en gran medida operativas cuando las aplicamos al análisis de obras en las que se detecta una figuración del autor. Abuín parte de una clasificación de narradores a partir de dos categorías fundamentales: el presentador y el generador. El primero de ellos sería aquel personaje que, ubicado fuera del universo ficticio de la obra, en prólogos o epílogos, delimita los contornos de aquel y establece el consenso entre actores y público para la correcta interpretación de la representación (Abuín, 1997: 26-27).

El generador, por su parte, será el que más atención va a merecer, hasta el punto de fusionarse con la definición que dará de *narración* y *narrador*:

Se hablará en este trabajo de *narración* cuando lo sucedido en escena sea la *representación dramática* del relato sobreentendido de un narrador; y será *narrador* aquel personaje encargado de narrar lo que los espectadores ven que está sucediendo en escena: un personaje cuyo oficio es, sencillamente, contar un relato, con la particularidad de que el *discurso oral de los acontecimientos* [...] es traducido, en un proceso de “transemiotización”, de un código verbal a otro audiovisual. El narrador oficia como maestro de ceremonias del espectáculo: su función es poner en escena una obra de teatro donde los personajes disfrutan del papel de *locutores*, sin ser verdaderamente *enunciadores* de su propio mensaje [...]. El narrador presentará, en definitiva, la enunciación de los personajes como su propia creación, por mínima que sea la naturaleza de sus intervenciones (Abuín, 1997: 29).

Este narrador se situaría en un nivel específico del universo de ficción dramática, desde el que “explica, glosa, parafrasea la obra, interpreta el espectáculo, dirige sobre la escena a los otros personajes” (Abuín, 1997: 29), si bien podemos detectar en él distintos niveles de omnisciencia. Caben, además, al menos dos opciones en su relación con la diégesis, es decir, con el propio argumento narrativo: que participe como un personaje más de él o que se mantenga al margen de la historia (Abuín, 1997: 106).

En todo caso, la aparición de esta figura daña una “ilusión dramática”, “cimentada en una acción ofrecida directamente al público, sin mediación del autor”, en tanto que configura “un tipo especial de dramaturgia que se confiesa como sistema artificial, que se exhibe como producto de una ficción”: “nada sucede ya en escena como si no existiera la figura de un narrador que todo lo controla en su historia” (Abuín, 1997: 29). Así, al tiempo que el narrador rompe con la coherencia propia del ilusionismo teatral, es el garante de la unidad del conjunto (Abuín, 1997: 159), al regir no solo lo que dicen los demás personajes, sino el solapamiento entre el tiempo y el espacio de su narración y lo que se escenifica en escena, la continuidad o discontinuidad entre escenas, las elipsis, adiciones, etc. (Abuín, 1997: 137-138).

Abuín concluye que el empleo del narrador es un recurso distanciador con respecto a la convención naturalista-ilusionista, dado que la impresión del espectador es la “intrusión extrañadora del autor en un universo que, paradójicamente, no le pertenece” (Abuín, 1997: 211), pero que va a regir a partir del momento de esa intrusión, que suele coincidir con el principio de la obra (Abuín, 1997: 153). Es recomendable incidir en esa “intrusión extrañadora del autor” por las implicaciones que este último sustantivo tiene en la autoficción dramática. Abuín empleará en otros momentos el más neutro *creador* a la hora de referirse al narrador generador, en tanto que “el espectador tiene la impresión de estar confrontado a un creador y a su mensaje, que es la representación misma” (Abuín, 1997: 105), creador que, sin embargo, era “empíricamente no identificable en ningún caso, repitámoslo una vez más, con la del autor real” (Abuín, 1997: 105). La idea a finales del siglo XX era, pues, que el narrador generador adquiriría ante el espectador la condición de personaje-creador de la representación, pero que mantenía una diferencia ontológica, al menos a nivel teórico, con la noción de *autor real*. Las autoficciones dramáticas del siglo XXI jugarán, precisamente, con la posibilidad de una identificación empírica entre el narrador generador y el autor real en el marco de propuestas teatrales que desafíen la diferencia entre ficción y realidad, y es por ello que la noción de un narrador-personaje, que se presenta ante los espectadores como *creador* del universo dramático, es tan sugerente a la hora de entender el funcionamiento de los mecanismos de figuración del yo en el teatro.

Todo lo anteriormente señalado respecto al narrador es operativo tanto para el texto como para su representación en escena. Sin embargo, Abuín también se detiene en la relación del narrador con las acotaciones de la obra, en las que se manifiesta la “narratividad del drama” al constituirse en una “*novela en cursiva*” que obliga al lector a adoptar un determinado ángulo o resaltar el simbolismo de algún objeto (Abuín, 1997: 40). De esta forma “la presencia de un mediador (narrador) abre mayores posibilidades de manipulación, por parte del autor, de las operaciones que provocan la intelección de una obra” cuando es leída (Abuín, 1997: 40).

Entramos aquí de lleno en la disquisición de la *voz* de las acotaciones. García-Barrientos defiende que, dada la supuesta inmediación del género dramático, las acotaciones son “enunciación sin sujeto”, discurso “objetivo e impersonal” (García-Barrientos, 2009: 1129), distintas a los paratextos, imputables al autor del texto teatral. No obstante, al afrontar las prácticas de escritura dramática contemporánea, García-Barrientos asume que hay acotaciones no genuinas, que él propone denominar *didascalias*. Estas se caracterizarían por lo siguiente: en ellas es necesario que “el sujeto de la enunciación sea el autor”; “que se encuentre[n] dentro de los límites del texto”, es decir, que no se evidencien como un elemento paratextual, aunque en puridad lo sean, y que “tienda[n] a confundirse con la acotación” (García-Barrientos, 2009: 1130). En las didascalias, pues, se pueden dar una serie de rasgos ajenos a las acotaciones que delatan que detrás de ellas hay un sujeto que las enuncia: la existencia de alternativas o ambigüedades en la configuración del universo dramático, el uso de la primera persona

gramatical y la aparición de marcas de subjetividad y estilo literario serían algunos (García-Barrientos, 2009: 1132-33).

Si en la propuesta de García Barrientos sobre las didascalias sustituimos *autor* por *narrador*, podemos completar las ideas de Abuín sobre la influencia del narrador dramático en las acotaciones: cuando en ellas se hace patente la subjetividad del narrador estaríamos ante unas didascalias, de modo que su capacidad mediadora se manifiesta no solo en sus intervenciones como personaje, sino en la misma arquitectura del texto. Esto no significa que todas las didascalias son autoficcionales, de la misma forma que tampoco lo serían los narradores generadores: podemos encontrar ejemplos de ambas estrategias en obras teatrales no autoficcionales. Sin embargo, la didascalia es una posibilidad fértil a la hora de jugar con los requisitos del subgénero autoficcional, dado que permite la confusión entre la subjetividad de la voz que la enuncia y la del autor empírico. La propuesta de Vera Toro sobre las distintas formas en que se podía manifestar la autoficción dramática recogía una que apuntaba al potencial de las acotaciones: la Autoficción II, en la que “el autor no comparte el nombre, sino otros rasgos de su identidad (descritos en las acotaciones) con un personaje interpretado por otro actor” (Toro, 2010: 237). Nuestra propia propuesta aúna la distinción entre acotación y didascalia de García Barrientos con la Autoficción II de Toro, pero asumiendo que se puede dar a la vez que una asimilación nominal entre autor, narrador y personaje, y con el autor como actor. Encontraríamos, pues, autoficciones con narrador-personaje y con acotaciones (que no utilizan las posibilidades de la subjetivación de las acotaciones) y autoficciones con narrador-personaje y con didascalias (que sí las exploran, manifestando también en ellas la presencia del narrador generador homodiegético).

Así pues, el narrador generador y las didascalias son dos estrategias posibles que permiten trasladar, de forma transitiva, los dos elementos de identificación conocidos por los receptores (la coincidencia nominal y la profesión de escritor) entre las cuatro entidades que, en esta propuesta teórica, se ponen en juego en la autoficción dramática: autor del texto, narrador, personaje y actor. Al utilizar entidades que pertenecen al mismo nivel de realidad que los espectadores (el autor del texto y el actor) y otras que pertenecen al nivel de la ficción dramática (el narrador y el personaje), esta identificación supone una conjunción de elementos reales y ficticios que nos sitúan de lleno en el terreno de la autoficción dramática. Veamos ahora cómo funcionan aplicadas a *Los Gondra (trilogía)*, de Borja Ortiz de Gondra.

## 2. YO, BORJA, BOSCO: *LOS GONDRA (TRILOGÍA)*, DE BORJA ORTIZ DE GONDRA

*Los Gondra (trilogía)*, de Borja Ortiz de Gondra, es posiblemente una de las propuestas más interesantes del panorama de la autoficción dramática en español en tanto que ha contribuido a la consolidación del género, tal y como ha señalado para el primero de los textos de la trilogía Mario de la Torre-Espinosa (2019: 564-566). El carácter

autoficcional de algunas de las partes de la trilogía ya ha sido expuesto antes: para la primera obra del tríptico remitimos al recién citado estudio de De la Torre-Espinosa y al de Carole Egger (2019); para la primera y la segunda a los de Alison Guzmán (2021) y Alonso Rey (2021). El propio Ortiz de Gondra califica de autoficción tanto el tríptico teatral como su novela *Nunca serás un verdadero Gondra* en el prólogo a la edición de *Los Gondra* (Ortiz de Gondra, 2021: 9), en el que además de detallar la génesis de los textos explica la decisión de participar como actor en las representaciones de las obras teatrales (Ortiz de Gondra, 2021: 13). Por consiguiente, en las páginas que siguen no se discutirá en profundidad el carácter autoficcional de *Los Gondra (trilogía)*, en tanto que ya está demostrado. Sin embargo, considero oportuno utilizar esta trilogía como ejemplo de la pertinencia de las nociones de narrador generador y didascalía a la hora de comprender la construcción de la figuración del yo autorial y el pacto autoficcional en obras dramáticas, en la medida en que los análisis anteriores sobre el tríptico no utilizan estos conceptos, ni, por razones cronológicas, toman en consideración el conjunto de los tres textos.

Es recomendable, no obstante, partir de unos breves apuntes acerca de la trilogía de Ortiz de Gondra para contextualizarla: escrita y estrenada entre 2016 y 2021 (Ortiz de Gondra, 2021:10-18), explora las consecuencias de las divisiones político-sociales de la sociedad vasca (el carlismo, el franquismo y el terrorismo etarra) en la familia Gondra, si bien el autor detecta cierta especialización en cada una de las partes que la forman: “en la primera, *Los Gondra (una historia vasca)*, había tratado de la historia; en la segunda, *Los otros Gondra (relato vasco)*, del perdón; en la tercera, *Los últimos Gondra (memorias vascas)*, de la memoria” (Ortiz de Gondra, 2021: 17). A su vez podemos ver que en cada una de ellas se presta mayor atención a un plano temporal: el pasado en la primera, el presente en la segunda y el futuro en la última.

### 2.1. El pasado: *Los Gondra (una historia vasca)*

La primera de las obras de la trilogía, *Los Gondra (una historia vasca)*, se compone de dos líneas temporales distintas que organizan su estructura. En los términos que acuña Pilar Jódar para denominar estos dos planos, encontramos, por un lado, un “nivel marco” (2019: 271), que incluye el prólogo, el interludio y el epílogo de la obra y que se sitúa cronológicamente después de mayo de 2015, pero en el pasado del espectador. En él, un personaje llamado Borja lidia con los problemas éticos que supone la escritura de la historia de su familia, marcada por las divisiones y los silencios. Por otro lado, tendríamos un “nivel inserto” (Jódar, 2019: 271), constituido por los tres actos restantes (cuya continuidad rompe el interludio, ubicado entre el primero y el segundo), en los que presenciamos tres hitos en la historia de la familia Arsuaga que provocan la división en dos ramas de cada generación de la familia a raíz de las circunstancias político-sociales: el terrorismo etarra en el acto 1, que transcurre en 1985; la guerra civil y el inicio de la

dictadura en el segundo, que se desarrolla en 1940, y las guerras carlistas y la independencia de Cuba en el último, que se ubica 1898.

El prólogo comienza con una ruptura de la cuarta pared de un personaje que se proclama Borja Ortiz de Gondra y se dirige a los espectadores para contarles los orígenes de la obra que se va a representar:

BORJA.— Buenas noches. Mi nombre es Borja Ortiz de Gondra y soy el autor de la obra que van a ver. Este proyecto, *Los Gondra*, comenzó a gestarse en mi cabeza el 12 de mayo de 2015. Ese día yo cumplía cincuenta años y el teléfono sonó dos veces en mi casa de Nueva York.

La primera llamada es de [nombre del teatro donde se represente la función]. El director, [nombre del director del teatro], quiere leer una obra mía, me pregunta qué estoy haciendo (Ortiz de Gondra, 2021: 25).

Tal y como se indicó, Abuín señalaba que la intrusión del narrador suele coincidir con el inicio de la obra, momento en el que se rompe el ilusionismo mimético y se establece el consenso entre público y narrador. En este caso, para ficcionalizar la intrahistoria de la creación del texto al mencionar un teatro y un director distinto en cada representación (vinculándolo, así, a cada una de ellas) y para acabar con la separación entre ficción y realidad al presentar directamente al narrador-demiurgo del universo dramático como el autor factual del texto. Si los espectadores saben que, como sucedió en la primera representación de la obra en 2017 y en el montaje conjunto de la trilogía en 2021, el actor que interpreta al narrador-personaje Borja es el propio Borja Ortiz de Gondra, la ruptura entre el plano ficticio y el real es completa al producirse la identificación circular entre autor, narrador, personaje y actor. El propio Ortiz de Gondra denomina “narrador” al personaje que le permite estar en escena relatando el pasado al tiempo que añade componentes ficticios: “aunque el cuerpo y algunas de las memorias que se presentaban en cada función sí eran los míos, ese narrador en escena no era exactamente yo, sino [...] una ficción de mí mismo” (Ortiz de Gondra, 2021: 14).

Si este narrador se manifestara únicamente en la interpelación a los espectadores que constituye el prólogo, podríamos estar ante un narrador presentador más que ante un narrador generador, según la terminología de Abuín. No obstante, Ortiz de Gondra decidirá aprovechar la posibilidad, ya postulada por Abuín, de hacer del narrador un personaje del universo dramático, capaz de interactuar con los demás personajes. En el interludio encontramos a Borja con su madre, Natalia, discutiendo acerca de la pertinencia de relatar la historia familiar:

NATALIA.— (*Interrumpiéndolo*). Ya te lo ha dicho tu padre: no tienes derecho a contar nada [...] Deja ya de inventar historias.

BORJA.— ¡Alguien tiene que dar testimonio!

NATALIA.— No en el teatro, como si fuéramos... Las cartas que recibieron tu abuelo y tu hermano eran bien reales.

BORJA.— Pero en la obra se apellidan Arsuaga, no Gondra; las fechas también están cambiadas, no es exactamente nuestra familia (Ortiz de Gondra, 2021: 57).

Si aceptamos, tal y como postulaba Abuín, que al narrador teatral le bastan intervenciones mínimas y sobreentendidos del público para presentar las enunciaciones de los otros personajes como su propia creación, fragmentos como el anterior permiten vincular los dos niveles (marco e inserto) de *Los Gondra*: aunque el narrador-Borja no ha aparecido en el acto 1, captamos que los Bosco y Nuria Arsuaga del acto 1 son el trasunto de los Borja y Natalia del interludio, convertidos en personajes de una ficción ambientada en el pasado (1985) y escrita por el personaje-Borja, que recibe así no solo la identidad nominal sino la condición de escritor<sup>3</sup> como rasgo que le permite a un mismo tiempo ser el narrador-creador del universo dramático y la figuración del autor factual. Esta conversión del pasado en una ficción cuyo autor comparece en otro nivel de la obra priva a esos personajes de la condición de entes independientes del narrador-creador que les da forma. Ocurrirá lo mismo con otros personajes que aparecen en los dos niveles-marco: Ainara, prima de Bosco Arsuaga, será el equivalente a la prima Ainhoa del epílogo y el fantasma de don Íñigo de Gondra en el interludio y el epílogo, se correspondería con el fundador de la saga, Alberto Arsuaga, en el acto 3.

Bosco Arsuaga, pues, se convierte en otra figuración del autor, esta vez siguiendo el esquema lineal a partir de la asunción por parte del espectador de que es un personaje ficticio creado por el narrador-Borja para esconder su identidad con otro nombre: autor [Borja Ortiz de Gondra] = narrador [Borja] = personaje [Bosco Arsuaga] = actor [Marc Bosch en la representación de la trilogía en 2021 (CDN, 2021)]. A la (pseudo)identidad nominal se va a añadir la característica de *imaginador de ficciones* como forma de profundizar en la identificación entre Bosco y el personaje-narrador Borja y en la condición de ficción producto de la imaginación de un personaje-demiurgo de la obra que estamos viendo:

ALBERTO.— Esta escena entre tú y yo no ocurrió nunca.

IGNACIO.— Esta escena es solo la ficción, el juego de espejos que imaginará otro Arsuaga dentro de cien años.

ALBERTO.— Un Arsuaga mentiroso y fabulador que poco sabe realmente de nosotros.

[...]

IGNACIO.— Pero quiere imaginarnos juntos (Ortiz de Gondra, 2021: 96).

La condición de *ficción* producto de la imaginación del narrador generador del espectáculo al que estamos asistiendo no se circunscribe al nivel inserto de *Los Gondra*, sino también al nivel marco. Será evidente, sobre todo, en el epílogo, en el que el narrador Borja enuncia las acciones que llevarán a cabo tanto el personaje de Ainhoa (convirtiéndola, pues, en locutora y no enunciativa de su propio discurso, tal y como

<sup>3</sup> Si bien no todos los narradores generadores tienen que asimilarse a personajes escritores, esta característica, sumada a la identidad nominal, contribuye a desdibujar la frontera entre autor factual de una obra dramática y su narrador generador, lo que refuerza la impresión de autoficción dramática.

indicaba Abuín) como él mismo en tanto que personaje, al tiempo que explicita que el final de la obra es producto de su imaginación:

BORJA.— Tengo una cita con mi prima Ainhoa esta tarde. Sé que ella y mi hermano Juan Manuel se estuvieron viendo antes de que él muriera. No sé qué se dijeron, qué pasó entre ellos después de tantos años de aquella diana. No sé cómo terminará esta historia. Pero he de imaginar un final. Ocurriría en el frontón [...] Ainhoa está borrando una pintada. Yo entro.

*En el frontón, Ainhoa borra una pintada.*

BORJA.— ¿Eres Ainhoa?

AINHOA.— ¿Borja? (Ortiz de Gondra, 2021: 99).

Esta cita nos sirve para comprobar que Borja en tanto que narrador generador vacila a la hora de asegurar su grado de conocimiento de lo sucedido. Podríamos, pues, asumir que se trata de un narrador que duda de su propia omnisciencia (una posibilidad prevista por Abuín), duda que se extiende a las didascalias de la obra, alejándolas así de la condición de acotaciones y vinculándolas con el narrador. Si bien las acotaciones del nivel inserto son impersonales (acotaciones propias en el sentido de García Barrientos) en algunas del nivel marco encontramos dudas acerca de la conciencia de Borja-personaje de la presencia del fantasma de don Íñigo de Gondra, dando pie a la aparición de una subjetividad que podría ser la del propio narrador, como ocurre en la didascalia inicial del epílogo: “*El fantasma de don Íñigo parece seguir exclamando en silencio, aunque esta vez Borja siente la presencia extraña a su lado y quizás llega a oír la enigmática advertencia*” (Ortiz de Gondra, 2021: 99). Sin embargo, aquí falta en ella la identificación evidente entre el narrador, personaje y autor, por lo que cabría dudar del carácter autoficticio de esta didascalia. Será en las siguientes piezas de *Los Gondra (trilogía)* donde Ortiz de Gondra utilice todo el potencial autoficticio de las didascalias.

## 2.2. El presente: *Los otros Gondra (relato vasco)*

La segunda parte del tríptico, *Los otros Gondra (relato vasco)*, explorará la posibilidad del perdón entre las dos ramas de la familia Gondra: Borja y su madre, Natalia, por un lado, y Ainhoa y su hija Edurne, por el otro. El origen de la división es la supuesta participación de Ainhoa en el señalamiento de Juan Manuel, hermano de Borja, como objetivo de ETA el día de su boda, en los años 80 (que se corresponde con la historia recreada, con otros nombres, en el acto 1 de *Los Gondra*). Si en la primera obra del conjunto existían dos niveles enmarcados formalmente en actos y prólogo-interludio-epílogo, respectivamente, en *Los otros Gondra* encontraremos al menos tres planos ontológicamente distintos, cuyo espacio y tiempo difieren, pero que formalmente se presentan como un continuo de escenas sin ninguna jerarquía entre ellas. El más ficticio de estos planos sería las recreaciones de los encuentros entre Juan Manuel y Ainhoa en el frontón de Algorta en los años 80; otro plano lo constituirían las escenas entre Borja, Natalia, Ainhoa y Edurne en diversos espacios de Algorta en 2017, y, el último, las



intervenciones metaficcionales de un personaje-narrador llamado Yo, que sería el regidor último del orden y el desorden del universo ficcional que nos presenta, y que es capaz de romper la cuarta pared y, con ella, la división entre el escenario y el patio de butacas.

*Los otros Gondra* comienza, precisamente, en este nivel metaficcional. La primera intervención del texto, en boca de Yo, es un monólogo en el que el personaje cuenta al público que, en la ceremonia de entrega de un premio literario en su pueblo natal, Algorta, en mayo de 2017, se acercó a él una mujer desconocida para reprocharle lo siguiente: “No tienes derecho. Tú no sabes nada de lo que pasó entonces, ni de lo que andan diciendo ahora que todos han visto la obra de *Los Gondra*. Me has arruinado la vida con eso del teatro. [...] Soy tu prima Ainhoa, la de verdad” (Ortiz de Gondra, 2021: 106). *Los otros Gondra (relato vasco)* se inicia, pues, con un relato alternativo del hecho con el que terminaba *Los Gondra (una historia vasca)*: el primer encuentro entre Borja Ortiz de Gondra y su prima Ainhoa. Sin embargo, esta vez se nos relata por un narrador que comienza la obra y que se asimila al autor en tanto que escritor de *Los Gondra*, como un encuentro con la prima *de verdad*, en lugar del producto de la imaginación del narrador, lo que refuerza la impresión de un relato factual, y no de *teatro* en tanto que sinónimo de ficción. Este encuentro desencadenará una reacción emocional en Yo:

YO.— [...] Volverán los miedos, y la culpa, y las palabras que se dijeron o tal vez no.  
Y comprendo que tendré que pasar del otro lado del espejo.  
Otra vez.  
Escuchar esas voces que me hablan ahí dentro  
muy adentro.  
Otra vez.  
Y volver a mirarme desde fuera.  
Una vez más.  
Porque, ¿quién escribe a quién? (Ortiz de Gondra, 2021: 106).

En la grabación de la representación de la obra en 2019 algunas de las frases de la cita anterior están puestas en boca de otro personaje, que resultará llamarse Borja (Ortiz de Gondra, 2019: s. p.), lo que refuerza la impresión de una escisión en dos del narrador para lograr mirarse desde fuera. El actor que daba cuerpo a Yo era el propio Borja Ortiz de Gondra, por lo que encontramos una reedición de la estrategia autoficcional de *Los Gondra*: por un lado, el modelo circular de identidad autoficcional, en el que el propio Borja Ortiz de Gondra (autor del texto y actor) interpretaba a Yo (narrador y personaje). Por otro, el modelo lineal de identificación transitiva, que coexiste escénicamente con el anterior: autor [Borja Ortiz de Gondra] = narrador [Yo] = personaje [Borja] = actor [Jesús Noguero en 2019 / Joaquín Notario en 2021].

Sin embargo, el uso de dos personajes como estrategia de figuración del yo es más interesante en *Los otros Gondra* que en la obra anterior: en ella Bosco era un personaje del “marco inserto” ficticio que nunca interactuaba con el narrador-Borja. En *Los otros Gondra*, al contrario, Yo y Borja cohabitarán en escenas que permiten escenificar psicomaquias como esta:

YO.— ¿Qué obra puedo hacer si nadie quiere subirse al escenario conmigo?  
BORJA.— Esas dos primeras escenas que has escrito... ¿Qué derecho tienes tú a imaginar un pasado del que no sabes nada?  
YO.— ¿Qué quieres que haga, si no? ¿Callarme definitivamente? [...] Las respuestas tiene que tenerlas mi madre, pero no me las va a decir nunca.  
BORJA.— Porque tú nunca has sabido escuchar lo que es de verdad importante. Y habré de ser yo, no tú, quien ahora escuche esa voz, quien imagine algo que tú nunca has querido oír (Ortiz de Gondra, 2021: 124-125).

Se trata de una posibilidad producto de los poderes omnímodos de un narrador generador que se confunde con el escritor real del texto, un narrador capaz de convocar a su propio alter ego para plantear escénicamente las dudas que le suscita la escritura de un pasado cuyos hechos desconoce. Si el escritor factual, que ante el espectador se presenta como un narrador-creador, Yo, no puede encontrar una respuesta en los hechos, será Borja, él mismo convertido en otro personaje que también es capaz de *imaginar* lo que nunca ha querido oír, quien cree para el espectador distintas versiones del encuentro entre Ainhoa y Juan Manuel en el frontón de Algorta y quien lidie con los reproches de su madre, Natalia. La escena siguiente al monólogo inicial, titulada “Tal vez la primera escena” (Ortiz de Gondra, 2021: 106), es una primera versión del encuentro entre Ainhoa y Juan Manuel en el frontón. A ella le sigue “La conversación que mi madre no me dejaba escribir”, que comienza así:

NATALIA.— Deja de inventar. No pudo ocurrir así.  
BORJA.— Es mi oficio, inventar historias.  
NATALIA.— [...] no inventes lo que no sabes.  
BORJA.— Precisamente porque ninguno queréis decirme qué pasó tengo que imaginarlo. El frontón. La pintada. Qué se dijeron (Ortiz de Gondra, 2021: 110-111).

Borja, así, recibe no solo el nombre del autor sino también la condición de escritor, que se funde con la de narrador generador de las escenas ficticias que se insertan en la obra, dado que esta mínima conversación le convierte en el creador de la escena inmediatamente anterior. Así pues, asistimos a un juego de cajas chinas entre los distintos narradores generadores: por un lado, Borja es un personaje escritor que es también el narrador creador de las escenas ficticias entre Ainhoa y Juan Manuel; por otro, tendríamos a Yo, que es el personaje narrador jerárquicamente superior, capaz de escapar del plano metaficcional que le es propio e interactuar tanto con Borja como con el resto de personajes de la obra, pertenezcan al plano de Borja-Natalia-Ainhoa (Algorta, 2027) o al de las recreaciones ficticias de las conversaciones entre Juan Manuel y Ainhoa (Algorta, años 80):

YO.— (*A Juan Manuel.*) ¿Qué sé yo si hubo reproche o abrazo? ¿Qué derecho tengo entonces a inventar tu dolor y tus palabras; a pergeñar una escena que tal vez nunca ocurrió?

BORJA.— Ocurrirá en el teatro, y con eso basta. Se llama autoficción, tú mismo lo has dicho: eso que nos ayuda a vivir. No estuviste allí. No viste jamás a tu hermano convertido en el fantasma de sí mismo: un hombre vencido de cincuenta y cinco años. Escribe y expía esa culpa (Ortiz de Gondra, 2021: 138-139).

Ante el lector-espectador, pues, queda clara la vinculación entre Yo y Borja Ortiz de Gondra en esta obra abiertamente declarada “autoficción”. Pero además de los personajes, Ortiz de Gondra utilizará las didascalias de una forma mucho más experimental en *Los otros Gondra* que en la obra anterior para ahondar en la condición de narración homodiegética de la pieza. Ya desde el *dramatis personae* inicial, se produce el desdoblamiento en dos personajes de la figuración del autor: “Yo, 53 años” y “Borja, hijo de Natalia, 53 años” (Ortiz de Gondra, 2021: 104). “Yo” es una didascalia en el sentido de García Barrientos en tanto que establece desde el nombre del personaje un punto de vista absolutamente subjetivo a través de la deixis personal. Puesto que en el programa de mano de la puesta en escena de la trilogía en 2021 (CDN, 2021) se indicaba que Borja Ortiz de Gondra interpretaba a Yo, la didascalia podía sobrevivir a la transducción escénica del texto, dado que para los espectadores Borja Ortiz de Gondra interpretaba a Yo, es decir, él mismo.

Además, gran parte de los títulos de las escenas también son didascalias, en tanto que evidencian la presencia de una primera persona a través de deícticos y verbos conjugados en primera, segunda y tercera personas del singular: “La conversación que mi madre no me dejaba escribir” (Ortiz de Gondra, 2021: 110), “Nunca aprendiste y ahora es tarde” (Ortiz de Gondra, 2021: 133), “¿Debo seguir?” (Ortiz de Gondra, 2021: 137). En estas didascalias podemos detectar al narrador generador no solo en la persona gramatical, sino en su expresión de las dudas acerca de la legitimidad de la escritura o los problemas de resistencia familiar que afrontan los personajes que asumen la identidad del autor en las escenas dialogadas. Incluso podríamos postular que el narrador Yo se dirige al personaje Borja o a sí mismo cuando titula una escena “Nunca aprendiste y ahora es tarde”. Otros títulos, como “Tal vez la primera escena” (Ortiz de Gondra, 2021: 106) o “Quizás la última escena que escribas” (Ortiz de Gondra, 2021: 139), introducen la duda acerca de la certidumbre del universo ficcional, cumpliéndose así otra de las características de las didascalias de García Barrientos en tanto que expresión de una subjetividad. Se trata de una estrategia de narración homodiegética propia del texto escrito que puede sobrevivir a la transducción escénica de la obra: según la grabación de la representación el Teatro Español de 2019, estos paratextos se proyectaban en el escenario (Ortiz de Gondra, 2019: s. p.), indicando al espectador el punto de vista desde el que se genera el universo ficcional que ve sobre las tablas.

Sin embargo, las didascalias más significativas con respecto a la presencia explícita de un narrador homodiegético que se funde con un personaje del texto sean aquellas en las que se describen las acciones de Yo, como ocurre al final de la obra:

YO.— [...] En el paquete que recibí estaban las veintiocho cartas. Exactamente el mismo número de funciones que me habían propuesto hacer en [nombre del teatro donde se represente la función].

Hoy estoy aquí, en un escenario. Puede que esta historia de los Gondra sea toda verdad o toda mentira. O una mezcla de testimonio y ficción. Nunca se sabrá. Como yo tampoco llegaré a saber nunca qué pasó en un frontón de Algorta entre mi hermano Juan Manuel y mi prima Ainhoa, si es que alguna vez tuve un hermano y una prima.

Yo solo puedo decir que he sido fiel a las voces que escucho aquí dentro, muy adentro, donde nada miente.

*Yo saco una carta de la carpeta. Enciendo un mechero. Acerco la llama a la carta, que empieza a arder [...]* (Ortiz de Gondra, 2021: 153).

“Yo saco una carta de la carpeta. Enciendo un mechero” es una forma perfectamente gramatical de escribir desde una primera persona que refuerza la fusión entre personaje, narrador y autor (los mismos elementos que en la autoficción narrativa) en la lectura del texto. A diferencia de los otros paratextos didascálicos, la supervivencia de esta didascalia en la representación de la obra dependerá del actor elegido: si es el autor factual de la obra quien saca la carta de la carpeta y enciende el mechero, se cumplirá con el modelo circular de figuración de la identidad autoficcional. Si es otro, se cumpliría con el lineal transitivo, y quien realiza esas acciones no será por tanto el autor, sino el narrador generador homodiegético.

Como vimos en el texto inicial de la trilogía, la ruptura de la cuarta pared por parte del narrador generador en el prólogo servía para vincular el texto con cada una de las representaciones, ahondando en el juego de confusión entre la realidad del espectador y el universo de ficción de la escena como parte del componente autoficcional de la obra. La destrucción de las cartas por parte del autor-narrador-personaje al final de *Los otros Gondra* opera igual, dado que plantea una conexión entre el componente factual de la trama (las cartas) con cada una de sus representaciones, al mismo tiempo que menoscaba la certidumbre de lo narrado-escenificado en escena, “una mezcla de testimonio y ficción”. Que las cartas que se destruyen en escena no pueden ser las reales lo indica no solo la coincidencia inverosímil de que haya el mismo número de cartas que de funciones programadas<sup>4</sup>, sino la propia intrahistoria de la obra, que fue representada en 2019 en el Teatro Español y en 2021 en el Teatro Valle-Inclán del CDN, lo que implicaría la existencia de dos juegos de cartas.

### 2.3. El futuro: *Los últimos Gondra (memorias vascas)*

La última parte de la trilogía, *Los últimos Gondra (memorias vascas)*, heredaré de sus antecesoras el juego con la escisión en dos personajes de la figuración del autor y el uso de didascalías homodiegéticas. No analizaremos en profundidad, por tanto, la coexistencia de Borja-Yo (que reproduce los elementos ya explicados para *Los otros Gondra*, incluido el papel de Ortiz de Gondra como actor en sus representaciones hasta

<sup>4</sup> De hecho, en la representación de 2019 se hablaba de 34 cartas (Ortiz de Gondra, 2019: s. p.).

la fecha), sino el papel que juega el narrador generador en aquello que diferencia a la última pieza del tríptico de sus antecesoras: la confusión entre la realidad y la ficción propia del género autoficcional. En las anteriores entregas, la *realidad* la constituía el pasado familiar de la familia Gondra, pasado cuya veracidad era constantemente puesta en duda por un narrador generador, interpretado por el propio autor, incapaz de lograr la información necesaria para reconstruirlo. En *Los últimos Gondra (memorias vascas)*, al contrario, lo que se intenta reconstruir es el futuro, lo que sucederá tras la muerte de Borja Ortiz de Gondra. Esto plantea un problema de verosimilitud, dado que sitúa en escena a alguien que se identifica con el autor del texto proclamando su propia muerte:

YO.— ¡Yo no estoy muerto! Estoy aquí, presente, (*Al público.*) delante de ustedes. Es complicado de explicar. Yo no soy un actor. Tampoco soy un personaje. Soy una persona real. (*Mostrando un certificado.*) Y sin embargo, en el certificado de defunción dice que fallecí el 12 de mayo. ¿Cómo puede ser?

NATALIA.— En esta función estás muerto. ¡Y no discutas más! (Ortiz de Gondra, 2021: 160).

Yo se presenta como “una persona real”, ajena a la categoría de ficción que implica el concepto “personaje”, y capaz, por tanto, de comunicarse directamente con el público, situado en su mismo plano ontológico. Esta ruptura de la cuarta pared por parte del narrador generador en los momentos iniciales de la obra (tal y como planteaba Abuín que solía operar este tipo de narradores) sirve para lograr la complicidad del público a la hora de aceptar una situación *a priori* imposible dada la divergencia entre el universo de ficción (en el que el autor está muerto) y la realidad de los espectadores (en la que está presente en escena). Los espectadores pueden, sin embargo, aceptar como válida la misma explicación que el narrador generador recibe: que está muerto “en esta función”, un ámbito metafictional, a caballo entre la realidad y la ficción. Se mantiene, pues, el marco metafictional a partir de la ruptura de la cuarta pared, en el que espectadores y narrador generador coexisten y se rompe la frontera entre ficción y realidad, ya presente en el inicio o el final de la primera y segunda partes de la trilogía.

*Los últimos Gondra* se articulará en torno a dos planos: el de los muertos, en el que un coro de “Sombras del ayer” conformado por los antepasados de los Gondra (como Natalia o don Íñigo de Gondra) acompaña a Borja y Yo; y el de los vivos en ese supuesto futuro posterior al 12 de mayo (pero anterior al momento de su representación), en el que las distintas ramas de la familia Gondra discuten en torno a la herencia de Borja. No obstante, son los narradores generadores los que crean ambos planos y los comentan ante los espectadores, de forma que Borja puede pronunciar una frase como “No. No ocurrió así. No ha ocurrido todavía” (Ortiz de Gondra, 2021: 161) o Yo decir “Es que no es realista que Matthew hablara en perfecto castellano” (Ortiz de Gondra, 2021: 162). La inferencia es, pues, que lo que vemos en escena es una ficción imputable a su imaginación. Además, las “Sombras del ayer” recordarán constantemente a Borja y a Yo que lo que está sucediendo en escena es producto de su imaginación, imponiendo al

espectador, pues, la sensación de un narrador generador en los términos de Abuín, cuya confusión es el principio rector del universo ficticio. Al principio de la obra, dirán a Borja que “lo que recuerdas/lo que sueñas/lo que inventas/son todo uno” (Ortiz de Gondra, 2021: 162), idea que se reiterará al final de *Los últimos Gondra*:

*Yo despierto.*

*O quizá solo ingreso a otro sueño del que nunca se despierta.*

*Borja, que soy yo pero no soy yo, me susurra:*

BORJA.— (*A mí.*) Es posible que no haya más memoria que la de las heridas, Borja.

*Y los antepasados susurran también, quizá despidiéndome por fin:*

Sombras del ayer. Y que todo no haya sido más que un mal sueño tuyo en la noche oscura (Ortiz de Gondra, 2021: 231).

Esta última cita nos permite analizar también el uso de las didascalias en *Los últimos Gondra*. Aunque en esta no aparecen los títulos de las escenas en primera persona que vimos en la obra anterior, las posibilidades autoficcionales de las didascalias homodieéticas se utilizan de forma más explícita, al mezclar el narrador didascálico con el personaje: Borja susurra a un personaje, que es Yo, que es a la vez el narrador que aparece en los paratextos (“*A mí*”). Aparece también ese componente de duda acerca de la constitución del universo dramático que García-Barrientos prescribía para estos paratextos, en tanto que el narrador, al igual que el personaje narrador Yo al principio de la obra, plantea la duda de su posible muerte, mezclada con el tópico del dormir y el despertar. Otras didascalias no solo servirán para vincular al tiempo que diferenciar a Borja y Yo, sino para establecer la relación entre estos personajes y el autor factual de la obra ante el lector, como en la que quizá sea la más autoficcional de todas las incluidas en la trilogía: “[...] *de las sombras surgimos el fantasma de Borja y yo que escribo esto*” (Ortiz de Gondra, 2021: 225).

### 3. CONCLUSIONES

Si después de haber examinado el empleo del narrador generador en la trilogía de Ortiz de Gondra recordamos las palabras del propio autor con las que se abría este artículo, en las que vinculaba la autoficción teatral con una renovación de “nuestros modos de narrar sobre un escenario” (Iglesias Simón y Ortiz de Gondra, 2019: 224), podemos entender mejor de qué forma esta figura contribuye a la configuración de esa *narración* escénica. Con respecto a las ideas de Abuín, la innovación del empleo de un narrador en autoficciones dramáticas consiste en vincular explícitamente al autor del texto con el narrador-creador del mundo ficcional representado, lo que permite conectar el universo de ficción que se desarrolla en escena y el universo de *no ficción* de los lectores/espectadores en tanto que supone la indudable “intrusión extrañadora del autor en un universo que [...] no le pertenece” (Abuín, 1997: 211).

Con ello se consigue, al mismo tiempo, cumplir con las dos características postuladas para la constitución de autoficciones: la mezcla de elementos ficticios y factuales y la

figuración del autor en la obra. Como se ha analizado a partir de *Los Gondra (trilogía)*, el narrador generador supone un recurso muy versátil para diversificar las posibilidades de esta figuración, en tanto que además de como personaje-narrador permite que el autor se proyecte en varios personajes y varios actores: bien de forma circular si el autor factual asume también un rol en la representación, bien de forma transitiva si el narrador sirve de puente para transmitir la identidad nominal y la condición de escritor a un actor distinto del autor, bien utilizando estas dos posibilidades simultáneamente. También facilita el establecimiento de niveles metaficcionales que permiten al narrador dirigirse directamente al público, romper con la separación entre la *realidad* y la *ficción* y facilitar pactos inverosímiles con él. Por último, el empleo de un narrador generador facilita la conversión de las didascalias en un refuerzo de la figuración del autor si se utilizan para sugerir ante el lector-espectador (en caso de que sobrevivan a la transducción escénica del texto) una vinculación entre autor factual, enunciador-narrador didascálico y narrador-personaje.

Si bien sería necesario comprobar la validez de esta teoría en un corpus mayor de dramas autoficcionales para calibrar en qué grado aparecen narradores generadores y didascalias autoficcionales, estas nociones sirven para entender los cambios que se producen entre las tres partes de *Los Gondra*: en la primera, *Los Gondra (una historia vasca)*, no aparecen las didascalias autoficcionales, pero sí hay un personaje-narrador, Borja, cuyo nombre e identidad coincide con el autor del texto y que inventa una ficción en la que hay un personaje trasunto suyo, Bosco, con el que no interactúa directamente. En la segunda y la tercera, al contrario, el personaje-narrador Yo crea una escisión de sí mismo mediante otro personaje, Borja, con el que coexiste en el mismo plano, lo que permite un juego con la figuración del yo del autor más patente, e incluso ficcionalizar su propia muerte. Al tiempo, Ortiz de Gondra utilizará las didascalias escritas en primera persona para orientar la recepción del texto y su representación desde el punto de vista del narrador generador jerárquicamente superior y vincularlo consigo mismo ya desde el mismo pronombre didascálico. El uso de un narrador dramático deliberadamente autoficcional permite, pues, explorar múltiples fórmulas de figuración de la identidad del autor en propuestas teatrales que parten de uno de los principios rectores de la autoficción narrativa (la identificación entre autor, narrador y personaje), pero más complejas al añadir la variable del actor y las didascalias.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABUÍN, A. (1997). *El narrador en el teatro. La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- ALONSO REY, M. D. (2021). “Muros y posterrorismo en *Los Gondra* y *Los otros Gondra* de Borja Ortiz de Gondra”. *Altre Modernità. Rivista di Studi Litterari e Culturali*

- 25, 221-234. Disponible en línea: <https://doi.org/10.13130/2035-7680/15554> [18/01/2024].
- BOBES NAVES, M. C. (2006). “El proceso de transducción escénica”. *Dialogía. Revista de Lingüística, Literatura y Cultura* 1, 35-54. Disponible en línea: <https://journals.uio.no/Dialogia/article/view/4039> [18/01/2024].
- CASAS, A. (2018). “De la novela al cine y el teatro: operatividad teórica de la autoficción”. *Revista de Literatura* 80.159, 67-87. Disponible en línea: <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2018.01.003> [18/01/2024].
- CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL (2021). “Programa de mano Trilogía *Los Gondra*”. Disponible en: <https://dramatico.mcu.es/wp-content/uploads/2021/10/Trilogia-de-Los-Gondra-Programa-de-mano.pdf> [18/01/2024].
- IGLESIAS SIMÓN, P. Y ORTIZ DE GONDRA, B. (2019). “Autoficción sobre autoficción, un diálogo ficcionalizado”. En *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018) en homenaje al profesor José Romera Castillo*, G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.), 215-230. Madrid: Visor Libros.
- DE LA TORRE-ESPINOSA, M. (2014). “Rupturas del pacto escénico: narrativa y discurso en el teatro de Angélica Liddell”. *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral* 20, 53-67. Disponible en línea: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/3361> [18/01/2024].
- \_\_\_\_ (2019). “Institucionalización del teatro autoficcional en España: de *Perro muerto en tintorería: los fuertes* a *Los Gondra*.”. En *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018) en homenaje al profesor José Romera Castillo*, G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.), 555-570. Madrid: Visor Libros.
- \_\_\_\_ (2021). “Mecanismos de la autoficción en el teatro sobre el franquismo de ‘los nietos’”. *RILCE. Revista de Filología Hispánica* 37.2, 819-44. Disponible en línea: <https://doi.org/10.15581/008.37.2.819-44> [18/01/2024].
- EGGER, C. (2019). “*Los Gondra (una historia vasca)* o la posibilidad del olvido y el perdón”. En *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018) en homenaje al profesor José Romera Castillo*, G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.), 573-584. Madrid: Visor Libros.
- GARCÍA-BARRIENTOS, J. L. (2009). “Acotación y didascalía: Un deslinde para la dramaturgia actual en español”. En *En buena compañía: Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, J. Álvarez Barrientos et. al. (eds.), 1125-1140. Madrid: CSIC.
- \_\_\_\_ (2014). “Paradojas de la autoficción dramática”. En *El yo fabulado: Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, A. Casas (ed.), 127-146. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.
- GUZMÁN, A. (2021). “La autoficción teatral, la memoria traumática, la autorreferencialidad, y el perdón en *Los Gondra* y *Los otros Gondra* de Borja Ortiz de Gondra”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 46.2, 21-48.



- JÓDAR PEINADO, P. (2019). “Recursos metateatrales al servicio de la autoficción teatral en siete textos del siglo XXI”. En *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018) en homenaje al profesor José Romera Castillo*, G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.), 263-278. Madrid: Visor Libros
- LAÍN CORONA, G. Y SANTIAGO NOGALES, R., eds. (2019). *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018) en homenaje al profesor José Romera Castillo*. Madrid: Visor Libros.
- ORTIZ DE GONDRA, B. (2019). *Los otros Gondra (relato vasco)* [grabación]. Disponible en línea: <https://teatroteca.teatro.es/opac?id=00182840> [18/01/2024].
- \_\_\_\_\_. (2021). *Los Gondra (trilogía)*. Madrid: Punto de Vista.
- TORO, V. (2010). “La auto(r)ficción en el drama”. En *La obsesión del yo: la auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, V. Toro, S. Schlickers y A. Luengo (eds.), 229-50. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.
- TRECCA, S. (2016). “Historia y memoria en las tablas. La función de mediación en algunas técnicas metadramáticas del teatro español último”. *Cuadernos AISPI* 7, 79-94. Disponible en línea: <https://doi.org/10.14672/7.2016.999> [18/01/2024].



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

Fecha de recepción: 21/01/2024

Fecha de aceptación: 10/06/2024



**SIGNOS SONOROS Y TRADICIÓN ESCÉNICA POPULAR.  
VERSOS MUSICALIZADOS DE VALDERRAMA  
(CON SONES DE SABICAS Y NIÑO RICARDO)<sup>1</sup>**

**SONOROUS SIGNS AND POPULAR SCENIC TRADITION:  
MUSICALIZED VERSES BY VALDERRAMA  
(WITH SOUNDS OF SABICAS AND NIÑO RICARDO)**

**Francisco Javier ESCOBAR BORREGO**

Universidad de Sevilla

fescobar@us.es

**Resumen:** El presente artículo ofrece un análisis circunscrito al tratamiento estético de signos sonoros del flamenco y la copla reconocibles en la tradición escénica popular. Desde el comparatismo interdisciplinar y en virtud de la intersección de códigos entre literatura, música y artes performativas, se presta atención a los siguientes objetivos: de una parte, el estudio de la musicalización de unos versos en homenaje a Ramón Montoya bajo la rúbrica de Juan Valderrama, acompañado de la guitarra de Niño Ricardo; de otra, se aportan nuevas perspectivas críticas sobre la imitación de la voz cantada en el fraseo armónico-melódico de Sabicas, compañero de Valderrama y Niño Ricardo en escenarios de relieve, gracias a su memoria literario-musical.

**Palabras clave:** Tradición escénica popular. Literatura, música y artes performativas. Juan Valderrama. Sabicas. Niño Ricardo.

**Abstract:** This article offers an analysis limited to the aesthetic treatment of sonorous signs of flamenco and copla identifiable in the popular performing tradition. From interdisciplinary comparatism and by virtue of the intersection of codes between literature, music and performing arts, attention is paid to the following objectives: on the

---

<sup>1</sup> Este artículo se enmarca en los Proyectos *Presencia del flamenco en Argentina y México (1936-1959): espacios comerciales y del asociacionismo español* (Junta de Andalucía, PY20\_01004) y “*¡Anda Lucía!*”. *Estudio e interpretación de música flamenca compuesta fuera y dentro de España* (Universidad Veracruzana, SIREI DGI 28092202215), así como en la línea epistemológica *Música y poesía* del Grupo *Andalucía Literaria y Crítica: Textos inéditos y relaciones* (HUM-233), (HUM-233), con Ayuda B4 para proyectos puente de la Universidad de Málaga del II Plan Propio de Investigación, Transferencia y Divulgación Científica (*Historia inadvertida de la Literatura Española y su crítica: Fondos documentales, epistolares y mundo editorial*, PPROP-B4-2024-006). Quiero manifestar mi agradecimiento a las siguientes instituciones y responsables de fondos privados: Biblioteca Nacional de México, Ateneo Español de México, Biblioteca Nacional Mariano Moreno de la República Argentina y Centro Andaluz de Documentación del Flamenco —especialmente a Ana M.<sup>a</sup> Tenorio—, además de la familia Castelló y José Antonio Castillo Serrapí. Igualmente, estoy en deuda con Juan Valderrama y Paco de Lucía por nuestras conversaciones a propósito de sus recuerdos centrados en Montoya, Sabicas y Niño Ricardo.

one hand, the study of the musicalization of some verses in homage to Ramón Montoya under the rubric of Juan Valderrama, accompanied by the guitar of Niño Ricardo; on the other hand, new critical perspectives are provided on the imitation of the singing voice in the harmonic-melodic phrasing of Sabicas, companion of Valderrama and Niño Ricardo in prominent scenarios, thanks to his literary-musical memory.

**Keywords:** Popular Scenic Tradition. Literature, Music and Performing Arts. Juan Valderrama. Sabicas. Niño Ricardo.

Si se atiende al estado del arte circunscrito al tratamiento y recepción de los signos sonoros del flamenco en México (1936-1959), una de las perspectivas críticas que requiere especial atención viene dada por el fértil maridaje entre memoria escénica popular y versos musicalizados identificable en el pensamiento de señeros modelos guitarrísticos (Santiago, 2006; Zacarías, 2015; Macías, 2017). A este respecto, la estela de Sabicas, Niño Ricardo, Ramón Montoya o Esteban de Sanlúcar, quienes supieron conjugar a la perfección el sistema modal y la cadencia andaluza con los espacios armónicos tonales mayores y menores en el acompañamiento de las coplas cantadas como hipotextos<sup>2</sup>, tuvo su arraigo en un enclave hispánico de granado abolengo cultural como Ciudad de México, donde no faltaron, en tan compleja codificación fílmica a nivel hipertextual, significativas imágenes fotográficas y sugerentes estampas cinematográficas.

En otros términos, categorías conceptuales como tradición escénico-teatral, en calidad de legado dinámico y en continua renovación mediante mecanismos técnicos procedentes de la oralidad, y cantabilidad del fraseo armónico-melódico instrumental, en un palimpsesto reticular inspirado en versos a menudo con sabor a copla y cine, se hacen imprescindibles para contextualizar, en su justa medida, la recepción de los signos sonoros de paradigmas de la historia cultural del flamenco en América Latina. Incluso estos referentes llegaron a divulgar, en programas radiofónicos y otros cauces de difusión mediática, sus composiciones entre la voz y la palabra. Para ello, relacionaron, al unísono, mediante un complejo polisistema sónico, el modo frigio, ceñido a los acordes de mi M o la M y sin menoscabo de la bimodalidad —como sucede con las estructuras métrico-armónicas de los fandangos de Huelva, granaínas, malagueñas o estilos de Levante (Berlanga, 1998; Fernández, 2012)—, con las posibilidades expresivas tonales del folclore hispanoamericano.

Acaso uno de los ejemplos más representativos venga dado por Sabicas, discípulo de Ramón Montoya y avezado conocedor de los intrincados vericuetos sónicos en la confluencia de códigos de la copla musicalizada y el arrope cordófono. A este maestro

---

<sup>2</sup> En cuanto a las posibilidades creativas de la formalización sistémica modal y sus hibridaciones sónicas: Beyhom (2003) y Bouhadiba (2019). Sobre la armonía flamenca, con énfasis en el modo de mi frigio y sus antecedentes en la protohistoria musical: Valenzuela Lavado (2017).

madrileño consagró, junto a Juan Valderrama y Niño Ricardo, un homenaje poético-musical en Ciudad de México al rebufo de aportaciones como su minera y rondeña de concierto inspiradas en mensajes cantados por Antonio Chacón junto a Montoya. Me refiero a géneros hipertextuales sonoros jalonados por la modalidad gracias a los acordes de la b M frigio / sol # M frigio (tónica) y la M (dominante), así como do # M frigio / re b M frigio (tónica) y re M (dominante), pero adaptados según la *scordatura* de mi (6ª cuerda) = re y sol (3ª cuerda) = fa #. Será sobre todo Paco de Lucía quien, tras las huellas de dicho legado desde Montoya a Sabicas, desarrolle la rondeña en *Cueva del gato* o *Minño Curro*, e incluso en la falseta introductoria de *Canastera* junto a Camarón de la Isla y Ramón de Algeciras. Procedió, a la zaga técnica de Sabicas, mediante mecanismos topicalizados como el empleo del pulgar de la mano derecha al servicio de ligados, tiraillos y *glissandi* que entroncan con el universo sonoro de instrumentos cordófonos afines. El maestro de Algeciras introdujo, en particular, su toque de laúd en la bulería *Almoraima* del disco homónimo o en la también bulería *La tumbona* de *Solo quiero caminar*. Esta línea conceptual al calor de una pluralidad de signos abrió la vereda y trocha, en fin, a la integración tímbrica del laúd en piezas rítmicas, con frecuencia por bulerías en el modo frigio mediante *scordatura*; baste traer a la memoria el diálogo de Rafael Riqueni —excelente recreador de Sabicas, Niño Ricardo y Paco de Lucía— y Juan Carmona en *Agüita clara* de *Mi tiempo*, obra del trianero.

Pues bien, en dicho homenaje en Ciudad de México en el que cobró protagonismo Sabicas junto a Niño Ricardo, se gestó el germen embrionario de unos versos cantados por Valderrama en clave modal frigia, con tendencia al *ostinato* desde estructuras armónico-métricas de seguriya a modo de ofrenda a Montoya. Pero ¿cómo se fraguó el proceso creativo de tales versos musicalizados? ¿Qué claves técnicas y socioculturales se pusieron en juego?

Para tratar de responder estas cuestiones de partida, he focalizado la atención en la historia cultural del flamenco en América Latina, con énfasis en figuras del fuste interpretativo de Valderrama, Sabicas, Niño Ricardo y Montoya, habida cuenta de que dicho proceder puede desbrozar nuevos caminos de investigación de alcance interdisciplinar, intermedial e intertextual en lo que se refiere al estado de la cuestión especializada en flamenco y tradición popular oral. A este respecto, se contemplan dos enclaves esenciales para el tratamiento y recepción del flamenco en Hispanoamérica: Ciudad de México y Buenos Aires. En tales núcleos geográficos, no faltaron actuaciones en espacios escénicos heterogéneos, desde salas de fiesta como El Patio al Teatro Mayo, ni tampoco programas radiofónicos e imágenes de aliento fílmico —según veremos— al hilo del círculo de sociabilidad de Florencio Castelló, acompañado por Sabicas en *El padre Castañuelas*, o el de Cantinflas, al que se encontraba ligado Niño Ricardo.

Y es que el desarrollo de este sendero analítico a propósito del homenaje a Montoya constituye el primer objetivo del presente artículo a partir de una debida contextualización que conjuga el armónico mestizaje de signos literario-musicales y tradición escénica popular al son del trío artístico formado por Valderrama, Niño Ricardo y Sabicas.

Precisamente sobre este último intérprete —o lo que es lo mismo, una de las más importantes figuras guitarrísticas próximas a Valderrama—, surgen, al tiempo, los siguientes interrogantes: ¿en qué medida resultó relevante su creatividad tanto a nivel de acompañamiento como en calidad de solista en diferentes marcos escénicos? ¿Con qué experiencias estético-vivenciales y bagaje técnico contó? Incluso, con la intención de profundizar en su pensamiento compositivo y recursos expresivos, cabe dilucidar cómo consiguió *hacer cantar* su guitarra atendiendo a un ejercicio de mimesis respecto a la voz humana. Con el propósito de aclarar estas incógnitas, me propongo situar, a partir de un segundo objetivo, el encuadre en el *ars* sonora y complejidad signica de Sabicas en espacios performativos. Sobre este particular, centraré la mirada en dicha imitación instrumental bajo el examen de su fraseo armónico-melódico preñado de acento porteño.

Finalmente, en aras de atender estos dos objetivos formulados, en el plano metodológico, tomaré como horizonte científico el comparatismo interdisciplinar y la intermedialidad, prestando atención a la intertextualidad y las relaciones fronterizas entre literatura, música flamenca y artes escénicas en América Latina. Sigo, en este sentido, la estela epistemológica de Bojarska (2021), Encabo y Matía (eds., 2023), así como Gallardo, Escobar y Ruiz (2023). Adentrémonos, en primer lugar, en el homenaje de Valderrama a Montoya.

## **1. HIBRIDACIONES SÍGNICAS Y TRADICIÓN ESCÉNICA POPULAR EN UNOS VERSOS DE VALDERRAMA (CON NOTAS DE SABICAS Y NIÑO RICARDO)**

En 1936, Sabicas viajó a tierras hispanoamericanas integrándose en la compañía de Carmen Amaya, con aclamadas actuaciones hasta 1940 por su factura flamenca y que incluían enclaves geográficos como Ciudad de México y Buenos Aires (Hidalgo, 2010)<sup>3</sup>. Pero sería, sobre todo, en el periplo americano de estas dos figuras del arte jondo entre 1941 y 1947 —con Nueva York de fondo—, y luego de nuevo en 1955, cuando su éxito acabaría siendo una revolución a nivel de industria cultural en lo que a las artes escénicas se refiere. Así, gozó de relevancia la *performance* de ambos en 1942 en el Carnegie Hall, en una producción de Sol Hurok gracias a un selecto repertorio de obras de Granados, Albéniz, Falla y Turina, intercalando piezas de Sabicas y el *Capricho español* de Rimsky-Korsakov, en calidad de hipotextos sonoros. A partir del reticular tejido signico de esta composición, el instrumentista pamplonés realizaría una versión, a modo de reescritura, cuyo intertexto preludiaría *Maestranza* de Manolo Sanlúcar como homenaje a las señas de identidad flamencas en una suerte de *leitmotiv* que funciona como *ritornello*.

En dicho espectáculo de aliento teatral, Sabicas y Carmen Amaya colaboraron, junto a artistas como Lola Montes y Leonor, Antonia, José y Paco Amaya, y Antonio Triana. Este último en particular, antes de que la Guerra civil española truncase su sólida carrera

---

<sup>3</sup> Agradezco el testimonio de Luisa de Triana como informante a la hora de corroborar los datos que desgrano a continuación.

en 1936 —lo que le llevaría a ubicar la residencia entre México y Hollywood—, había participado en el estreno de *El Amor Brujo* el 15 de abril de 1915 en el madrileño Teatro Lara, y más tarde en Barcelona, con decorados de Néstor y el protagonismo de Pastora Imperio —por invitación de Falla— a fin de encarnar al Espectro y a Carmelo. Además, se encontraba integrado en el entorno escénico-artístico de la Argentinita al tiempo que asumió el papel mediador entre Carmen Amaya y Hurok.

Más allá de la etapa en Estados Unidos, resultó de gran importancia para Sabicas, en aras de familiarizarse con los códigos de la tradición popular hispanoamericana, su estancia mexicana en compañía de Carmen Amaya en la que actuaron, con Antonio de Triana, en escenarios como la sala El Patio, en Ciudad de México. Lo hicieron desde el mes de enero hasta abril de 1940 llevando a cabo un repertorio entre el legado poético musicalizado tendente a la expresión de la modalidad armónica frigia y la representación performativa. Y es que su estadía en pagos mexicanos hasta 1955 le permitió a Sabicas trabajar en marcos teatrales en los que llegaría a tocar a dúo con Niño Ricardo en 1949 (Escobar, 2023a). Estamos, en este caso, ante uno de los máximos exponentes no solo de la escuela sevillana del arte flamenco sino también en lo que atañe al desarrollo evolutivo del sistema armónico frigio en mi y la, como reflejan sus composiciones por soleá (*Gaditanas*), serrana (*Serrana juncal*) o seguriya (*Nostalgia flamenca*), con ecos en los versos de Valderrama que me ocupan. El encuentro entre Sabicas y Valderrama, cultivador de los estilos flamencos de sabor porteño como *Oye, china, los lamentos* —en diálogo respecto a la versión cantada de Manuel Vallejo y con recepción en José el de la Tomasa—<sup>4</sup>, *En mi triste rancho, Ya se secó el arbolito o Palomita blanca*, lo relató el instrumentista navarro en el programa *Madrid flamenco* de Onda Madrid el 22 de abril de 1990.

Se trata de un año representativo el de 1949 para la historia cultural del flamenco dado que coincide con el fallecimiento de Montoya y de cantaores cercanos a Sabicas y Niño Ricardo como Mazaco de Coria. Con fortuna bien disímil, Pastora Pavón, amiga de Lorca y modelo para Sabicas por su canon modal jondo —con hibridaciones hacia los espacios tonales mayor y menor—, brillaba por entonces con *Cielito lindo*. Lo hizo al compás de la bulería impregnada de resonancias populares hispanoamericanas desde el sistema tonal mayor y en diálogo sónico-cultural con la memoria folclórica sonora del país azteca. Su piedra angular residía en una canción tradicional mexicana compuesta en 1882 por Quirino Mendoza y Cortés y divulgada, a nivel de hipertextualidad fílmica, en la película *Los tres García* (1946), de Ismael Rodríguez, protagonizada por Pedro Infante. Difundió, en concreto, La Niña de los Peines tales versos con melodía *cantabile* en la gira de corte teatral *España y su cantaora*, en compañía de su marido Pepe Pinto, de cuyo enlace nupcial en la sevillana Basílica de la Macarena fueron padrinos Niño Ricardo y su esposa Dolores.

<sup>4</sup> Con referencia intertextual sonora a la versión de la milonga de Pepa de Oro al aire de Chacón —con el acompañamiento de Montoya— y recepción en La Niña de los Peines.

Junto a ellos hay que mencionar, asimismo, a un recreador musical de versos y fiel seguidor de estos esposos de tronío con los que llegó a convivir desde 1940 en el domicilio del matrimonio en la Alameda de Hércules —en Calatrava, 20—, y que fue amigo personal de Niño Ricardo y Sabicas (Burgos, 2020: 258). Me refiero a Valderrama, refinado armonizador de la modalidad flamenca y los sistemas tonales entre el arte jondo y la copla, quien daba a conocer, en ese año de 1949, temas que se harían populares como *El emigrante* o la primera versión de la farruca en tonalidad menor y de factura coplera *Pobrecita de mi mare*, compuesta por Quintero, León y Quiroga. Entre tanto, lamentaba por seguiriyas la pérdida de Montoya en *Dobla la guitarra*, con conexiones signícas de interés no solo a efectos de su gira mexicana con Niño Ricardo y en la que coincidieron con Sabicas, sino también por tratarse de una prefiguración *in nuce*, en un plano de intertextualidad poético-musical, del *Homenaje a Ramón Montoya* bajo la rúbrica de Angelillo y Esteban de Sanlúcar.

A este respecto, Sabicas fue amigo de Niño Ricardo desde la juventud, encontrándose integrado en el círculo de solera de los Pavón, y, por supuesto, de Valderrama. En este sentido, mantuvieron Sabicas y el cantaor de Torredelcampo una relación profesional, a comienzos de la década de los treinta, en compañía de Luquitas de Marchena y La Niña de la Puebla, con quien el maestro navarro trabó lazos artísticos y personales. Junto a Sabicas grabaría Valderrama, en fin, sus primeros discos de pizarra en 1935-1936 gracias al mecenazgo de Parlophón. Así, en lo que atañe a registros fonográficos entre versos musicalizados y memoria escénica popular, cabe destacar los siguientes:

a) La bulería, en tonalidad menor, *María Macarena*, de marcada narratividad sobre una sugerente historia de mujer y con falseta introductoria de corte similar a la de Esteban de Sanlúcar en su cabal acompañamiento a Antonio Mairena en la bulería acupletada o canción por bulerías *Se llamaba Carmen*, también con protagonista femenina como eje axial.

b) Los fandangos en el acorde de mi, atendiendo a la bimodalidad en las posiciones de do M - fa M - do M - sol M - do M - fa M - mi M, *La mujer que yo quería y Fui bueno y no me arrepiento*, con remate tonal en si M y mi M.

c) Las bulerías al golpe *Mi Carmela* a partir de un relato en verso sobre otra mujer protagonista y en virtud de los acordes la m (tónica), más una fluctuación efímera hacia su homónimo mayor y tenues guiños a su correlato modal, y mi M (dominante); y *Como la samaritana*, al calor de la M (tónica) y si b M (dominante) en el modo frigio, aunque con estilemas de zambra que desembocan en re m.

d) La canción *Las esclavas*, zambra-tangos en la que se enfatiza, por su hibridación con la copla, el aroma árabe-andaluz sugerido en la letra<sup>5</sup>.

e) La guajira *Los negros trabajan mucho*, mensaje étnico-racial remozado de aroma cubano conforme al preceptivo marco tonal mayor.

<sup>5</sup> Para la pervivencia de los signos árabe-andaluces en el flamenco, con énfasis en la música andalusí: Cruces (2003); Chaachoo (2011); Escobar (2019); Ortega y Pardo-Cayuela (2022).



En este contexto presidido por la pluralidad de códigos y el mestizaje sónico compartido por tan relevantes nombres sobresale Montoya, maestro que orientó tanto a Sabicas como a Valderrama y Angelillo en la armonización e hibridación de los sistemas modal frigio y tonales mayor y menor al servicio de los versos cantados. En el caso de Valderrama, lo hizo en Villa Rosa “con bachillerato de cante” —en sus palabras—, además de grabar en 1939 para Columbia un nutrido corpus de archivos fonográficos con recitado y declamación poética a nivel escénico (Murciano, 1994: 86; Burgos, 2020: 198-205). Entre estos documentos sonoros, cabe subrayar los temas que se representaron en el espectáculo teatral *Los hijos del jazminero*, con implementación performativa en Ciudad de México, acompañado de Niño Ricardo (Escobar, 2023a):

- a) La soleá en mi modal, rematada por bulería y fandango, *En la cruz de los caminos*.
- b) *El Cristo de los faroles*, tema polimétrico sobre ritmo cuaternario de tiento-zambra en mi M frigio y alegrías de Cádiz y Córdoba, con compás de amalgama en doce tiempos, en mi M y su homónimo menor.
- c) *La feria de Osuna*, bulería al golpe, de aire acupletado —en una nueva hibridación sónica—, arropada por los acordes de la m (tónica) y mi M (dominante). Se detectan estilemas del villancico del Gloria, aunque con modulación hacia el entorno frigio de la soleá en la M modal (tónica) y si b M (dominante).

Por último, próximo a estas figuras mencionadas brilló Niño Ricardo, experto en la musicalización de versos y unido, desde la Guerra civil española, a Valderrama, con quien trabajó durante diecinueve años. Tan dilatado periplo dio lugar a la creación de atractivas propuestas sónicas en temas escénicos, pero también a vivencias compartidas, incluyendo la operación de garganta del guitarrista por el cirujano Rafael Tapia a instancias de Valderrama, con un afectivo abrazo de Ramón Montoya de paso, una vez que aquel había contado con el alta médica. Esta amarga circunstancia tuvo, sin embargo, implicaciones compositivas de manifiesta complejidad sónica en *Aires gaditanos —variaciones por bulerías—* de Niño Ricardo, atendiendo a las estructuras armónicas en la m (tónica) y mi M (dominante) y al rebufo de la cadencia re m - la m - mi M - la m, como refleja su cierre final. Tampoco faltó alguna recomendación pedagógica y aleccionadora de Montoya al sevillano a propósito de tocar “sencillo, pero limpio” y cierta anécdota con motivo de la cabeza de un guitarrista anónimo que acompañaba a Angelillo (Burgos, 2020: 163-166, 301-302, 335-337, 466-468). Se trataba dicho cantaor, diestro en el dominio de la copla, de un amigo de Valderrama, con vidalitas, milongas y otras modalidades genéricas de ida y vuelta de fondo<sup>6</sup>, hasta el punto de actuar al alimón en programas como el del Teatro San Fernando el 8 de diciembre de 1962, en compañía de Dolores Abril en *Mano a mano*, de Quintero, León y Quiroga.

<sup>6</sup> Sobre el tratamiento de la vidalita y la milonga por Valderrama y Angelillo, con ecos de Pepe Marchena: Bojarska (2021: 101-102, 296-299, 330-348, 362-380, 392). En lo que atañe a la interpretación semiótica de la milonga rioplatense, con implicaciones literario-musicales a efectos de *topos*: Plesch (2009).



Imagen 1. Valderrama y Niño Ricardo con Antonio y Luisa de Triana en El Patio (1949).  
Fuente: Archivo fotográfico de José Antonio Castillo Serrapí. Excepción legal de cita (DP para objetivos de investigación).

Pues bien, coincidiendo Valderrama, Sabicas y Niño Ricardo en Ciudad de México, el 20 de julio de 1949 murió Montoya, maestro en la apertura hacia nuevos lenguajes y signos expresivos tanto en lo que hace a la armonía modal frigia como a la tonal. Le dedicaron los tres, en El Patio, una actuación brindada a su memoria, con cantes y toques de cosecha propia en un medido ensamblaje entre versos musicalizados y falsetas, pero también representativos del guitarrista madrileño. En dicho escenario, el cantaor jiennense, sabedor de la riqueza sónica del homenajeado al haber sido acompañado antaño por él y consciente de que se había mostrado siempre innovador y creativo en lo que a las coplas cantadas se refiere, estuvo trabajando treinta días junto a Niño Ricardo y en ocasiones con la colaboración de Sabicas, aunque sin demasiada motivación tras el fracaso teatral por la difamación política de la que fue objeto (Gamboa, 2013: 58, n. 55).

Polémicas al margen, al hilo de esta experiencia escénica vivida por los tres amigos y ases del flamenco, si se analiza con detenimiento la discografía integral de Valderrama y Niño Ricardo destaca, por sus letras y fraseo armónico-melódico, la seguiriya *Dobla la guitarra*, en la que se identifica un sentido lamento poético-musical por el fallecimiento de Montoya en 1949. Dicho tema de carácter elegíaco, en el que se distingue la estructura armónica la M frigio (tónica) y si b M (dominante) desde su obertura introductoria a través de los rasgueos percutivos de Niño Ricardo en *ostinato* —es decir, como procedía Montoya— y con preeminencia de los intervalos de segunda menor y segunda aumentada más puentes modulatorios hacia los acordes de fa M y re m, volvería a encontrar acogida, a efectos de implicaciones y complicidades conceptuales, gracias a simbólicos versos musicalizados. Y fue así con motivo del óbito de Niño Ricardo en 1972, dado que, en el

disco homenaje “*In memoriam*” Niño Ricardo para Universal Music Spain, se incluyó este tema, con el cambio mínimo en el título a *Dobla a la guitarra*, junto a otros cortes fonográficos al son del instrumentista sevillano y con el mismo mensaje literario de Valderrama. Fueron grabados con anterioridad (*Ole! Flamenco*, Philips, 1957) al calor de *Mi vida es el cante* y *El emigrante*, conformando un ciclo poético-musical a modo de cierre, que en su reedición acabaría desapareciendo:

a) *Caracoles castaños*, cante por caracoles en los acordes de do M (tónica) y sol M (dominante), al trasluz sonoro de la cadencia fa M - do M - sol M - do M, y con breve modulación de sesgo frigio hacia fa M y mi M, en rendido homenaje a las letras de Antonio Chacón, pareja artística de Montoya.

b) *Soy la guitarra de Huelva*, fandango de Huelva desde la bimodalidad por medio de la secuencia tonal mayor la M - mi M y la consiguiente derivación hacia el modo flamenco de mi M (tónica) y fa M (dominante), con la colaboración de Lolita Caballero —Dolores Abril— y Joaquín Escolíes. Su entrada mediante rasgueos percutivos, más allá de las coplas musicalizadas, trae a la memoria *Marisma de Huelva* de Niño Ricardo para proseguir con la imitación del fraseo armónico-melódico del cante. A este respecto, sobresale la evocación de las modalidades de Santa Eulalia, Santa Bárbara y formalizaciones afines desde la tonalidad mayor, con fluctuación hacia el homónimo menor.

c) *Llanto serrano (serrana)*, en hermandad con el canónico acento ricardista en mi M frigio, ya en su introito sobre el *ostinato* de mi M (tónica) y fa M (dominante). Se presta atención a las cadencias la m / do M - sol M - fa M - mi M modal, cobrando relieve variaciones de falsetas de Niño Ricardo procedentes de *Serrana Juncal* y *Seguiriyas en mi*, como eje diferencial respecto a las seguiriyas en la M frigio (tónica) y si b M (dominante); o lo que es lo mismo, una forma expresiva y *cantabile* de concebir la serrana en armonía con el cante, dotándola de marchamo modal flamenco, que tendrá sus resonancias en la escuela sevillana del toque actual, según se demuestra en *Los cabales*, de Rafael Riqueni.

Por decirlo con otras palabras, más allá de la posible autoría de esta letra versionada por Valderrama y Niño Ricardo gracias al compositor Escolíes, todo apunta a que su forja embrionaria —y acaso hasta la interpretación de coplas y estilos de sabor madrileño como los protagonizados por Montoya y Chacón al son de los caracoles— pudo fraguarse en el homenaje literario-musical que le tributaron, en Ciudad de México, Valderrama, Niño Ricardo y Sabicas. La sencillez, brevedad y sin un desarrollo temático-conceptual del texto cantado en *Dobla la guitarra*, que se presenta mediante un ayeo o glosolalia preliminar de aliento melismático microtonal y cuño formular fonométrico, sugiere la hipótesis de que tan afectivo y efectivo mosaico signico se debió de generar a raíz de unos versos repentizados para la ocasión entre Valderrama y Niño Ricardo, como resultaba frecuente en la práctica creativa de ambos artistas —baste aducir el proceso compositivo de *El emigrante*—, en recuerdo de Montoya con motivo del día de su fallecimiento.

Llegado el momento de grabar, Niño Ricardo decidió ejecutar *ad hoc* un considerable número de falsetas y adornos retórico-estilísticos, identificables en las variantes interpretativas de *Nostalgia flamenca*, a la hora de restarle exceso de brevedad signica al corte musical debido a una evidente insuficiencia de versos en los fragmentos melódicos. En este sentido, en maridaje con la pátina montoyista, se reconocen estilemas del toque jerezano de Javier Molina integrados en una difundida falseta de su acompañamiento a los versos cantados de Manuel Torre en *Por los rincones* a partir del *ostinato* —ejecutado mediante el dedo pulgar de la mano derecha— en si b M (dominante) y la M frigio (tónica), con el mismo dibujo métrico desembocando en re m. No falta tampoco el entronque igualmente jerezano con Perico el del Lunar, padre, habida cuenta de la progresión cromática, en calidad de coda y remate, atendiendo a las posiciones de fa M - fa # M - sol M - sol # M - la M modal, con la que se cierra el poliédrico retal signico planteado. A diferencia de Perico, quien se decanta por realizar dicha progresión como broche conclusivo de una de sus características falsetas con el pulgar, Niño Ricardo procedió a través de una concatenación de acordes interpretados por medio del pulgar en el modo frigio y como si de una armonización *cantabile* del cante se tratase. En la letra musicalizada al aire vocal de Valderrama se considera, por lo demás, el vocablo *doblar* como *tocar a muerto* y desde el empleo de la forma verbal *dóblanla* cuando se esperaría *dóblenla*:

Ay, dobla la guitarra, señores,  
dóblanla [*sic*] por Dios,  
porque se ha muerto  
ay, Ramón Montoya,  
mare, qué dolor (Valderrama, 1957, s. p.).



Imagen 2. Fotografías de Ramón Montoya por los hermanos Martinotto (Grenoble, septiembre de 1936. Archivo Zayas). Fuente: Centro Andaluz de Documentación del Flamenco (Donación: Ángel Álvarez Caballero). Excepción legal de cita (DP para objetivos de investigación).

En esta senda compositiva de hibridaciones sónicas sobresale, andando el tiempo, *Gloria a Ramón Montoya. Soleá y malagueña* (1959) del propio Valderrama, con el recitado de cuño escénico-performativo de Antonio Molina Manchón, en una obra discográfica en la que le acompañaron los ricardistas Ramón de Algeciras y José M.<sup>a</sup> Pardo. Se advierte la prevalencia del modo flamenco de mi, en concordia con la secuencia fa M (dominante) y mi M frigio (tónica) para la soleá y la bimodalidad en la estructura armónico-melódica del canto de la malagueña. Entra en diálogo intertextual, a su vez, respecto a *Juerga en el cielo* del poeta granadino Manuel Benítez Carrasco, composición redactada con motivo del óbito de Montoya. Tales versos fueron del agrado de Valderrama, quien llegaría a coincidir con Benítez Carrasco en Buenos Aires, a buen seguro por esta práctica literario-musical de corona poética consagrada al maestro de la sonanta que él mismo llevó a gala, o sea, en la estela de *Dobla la guitarra y Gloria a Ramón Montoya*. Con estos versos declamados (“Cuando don Ramón Montoya / se fue, porque lo llamaron / para una fiesta en la gloria, / temblaron, tristes y solas, / sin que nadie las tocara / las guitarras españolas”), Benítez Carrasco<sup>7</sup>, al decir de Valderrama, ponía verdaderamente en pie al público de los teatros de América Latina, sobre todo en la capital porteña (Burgos, 2020: 460).

A propósito de tales relaciones cómplices entre poetas y músicos sensibles a rendidos homenajes a Montoya, en una entrevista concedida en 2022, el guitarrista flamenco y arquitecto argentino Agustín Hellín, ex alumno de Pepe Monreal —próximo a Angelillo y Valderrama—, subrayaba cómo Benítez Carrasco participaba, junto a Esteban de Sanlúcar, en un programa de televisión alentado por su hermano, el también tocaor Antonio de Sanlúcar. Fue continuado por el hijo de este, “un exitoso empresario afincado aquí, dueño de una fábrica de calzado, ‘Calzados Delgado’, de destacada presencia en la actividad cultural de la colectividad andaluza en Buenos Aires y hasta auspició un programa de T. V. dedicado al flamenco en los años sesenta”, según me ha transmitido Sergio E. Sartorio en calidad de informante:

Hubo en Argentina un programa de televisión de media hora de duración, en el año 1960, en Canal 13, que era auspiciado y producido por el hermano de Esteban de Sanlúcar, que tenía una fábrica de zapatos de hombre llamado “Sistema Delgado” (“el del 1/2 punto”), un programa que pude seguir por lo menos un año, los jueves, creo, ubicado a las 21 h., horario central, donde además de Esteban como figura, circularon casi todos los artistas de la época, incluidos Pepe Alonso en guitarra, Benítez Carrasco, recitador, Verdiales, guitarrista, Rafael de Triana, cantaor, y Mario de la Vega, bailaor. En esa época fue algo inaudito.

Por tanto, el homenaje fraguado en Ciudad de México por Valderrama y Niño Ricardo, con la distinguida colaboración de Sabicas —acaso el más experimentado recreador del legado montoyista en la conjunción sónica del modo frigio y los sistemas

<sup>7</sup> En cuanto a este poeta y declamador estoy preparando un estudio a partir de su legado documental en una *Antología* fonográfica —junto a Emilio Gallardo y por la que cito *Juerga en el cielo*— circunscrita a flamenco y exilio.

tonales mayor y menor—, daría paso a evocaciones interartísticas entre el verso y la música consagradas al guitarrista madrileño por parte de importantes figuras que recorrieron Ciudad de México, Buenos Aires y otros enclaves geográficos representativos de América Latina. En tan poliédrico marco contextual y de plurales relaciones intertextuales cabe situar, en efecto, el *Homenaje a Ramón Montoya* de Esteban de Sanlúcar con la voz de Angelillo en una armonización de cante y declamación poética como *actio* performativa. Lo hicieron —en correspondencia sígnica respecto a *Gloria a Ramón Montoya. Soleá y malagueña* de Valderrama— por soleá en mi M frigio, con remate de malagueña al trasluz de la bimodalidad (do M - fa M - do M - sol M - do M - fa M - mi M modal). Se distinguen, asimismo, elogios y alabanzas encomiásticas al imaginario sonoro del *laudandus* y su guitarra Leona, incluso a nivel técnico mediante arpegios y trémolos en sucesivos movimientos melódicos con analogía interpretativa por parte de Esteban de Sanlúcar (Escobar, 2023b). Sobresale, en particular, el recitado declamado como *performance* en el que se enfatiza “Desde España a Argentina”, reflejo de la hermandad entre ambos enclaves culturales testigos de la huella de este modelo para la historia del flamenco. Es más, cabe subrayar la relación profesional de Esteban de Sanlúcar (Escobar, 2023b) no solo con Benítez Carrasco y Angelillo, sino también con Valderrama. Esta circunstancia debió de propiciar las confluencias creativas al hilo de la modalidad genérica del homenaje a Montoya en la hibridación del modo de mi frigio en la soleá y la bimodalidad de la malagueña. En palabras del instrumentista sanluqueño, evocando a Valderrama en primer lugar:

¿De las figuras que acompañé? Acompañé a todos: a Valderrama, a Antonio Mairena, a Caracol, al Sevillano, a Canalejas y a todas las figuras que había allá y a otras que no se dedicaban al teatro como Paco Mazaco, José Rebollo, el Niño Gloria, Manuel Vallejo, en fin, todas las figuras que allí había. (Sartorio, 1996; 5).

Considero, en definitiva, que el *Homenaje a Ramón Montoya* de Angelillo y Esteban de Sanlúcar es deudor, tanto en el plano intertextual como en lo que a correspondencias genérico-sonoras se refiere, de dicha aportación poético-musical de Valderrama junto a las guitarras de Niño Ricardo y Sabicas. El instrumentista navarro, si bien no acabaría grabando a nivel fonográfico, fue testigo de excepción de ese emotivo homenaje, entre la música y los versos cantados, al maestro madrileño. Profundicemos, en el siguiente apartado, en la praxis teatral y riqueza sígnica de su obra.

## 2. PRÁCTICA ESCÉNICA Y COMPLEJIDAD SÍGNICA: SABICAS EN ESPACIOS PERFORMATIVOS (CON NOTAS SOBRE CINE Y PROGRAMAS RADIOFÓNICOS)

Más allá de su colaboración ocasional en el homenaje literario-musical a Montoya junto a Valderrama y Niño Ricardo, hay que poner de relieve, en el período entre finales de los años treinta y hasta los cincuenta, otras relevantes actuaciones de Sabicas en Ciudad

de México y Buenos Aires no atendidas en el estado de la cuestión. De hecho, revisten sumo interés habida cuenta de que en tales actos performativos llegaría a deslumbrar por su virtuoso ensamblaje técnico entre el modo flamenco y los signos de cuño tonal con cuidada *ars* sonora de fondo; así, una vez más, en El Patio —donde se fraguó el homenaje a Montoya— en ocasión de su espectáculo, como se anunciaba en la prensa (por ejemplo, en la sección *Ecos de El Patio*), con Celia Peña. Cosechó esta bailarina extremada popularidad en las décadas de los cuarenta y cincuenta en feliz coincidencia con la estadia de Sabicas entre 1940 y 1955, aunque con viajes intermitentes del instrumentista en esos años, sobre todo a Estados Unidos.

Pero, como sucedió en Ciudad de México, tampoco faltaron los éxitos de Sabicas en Buenos Aires desde prácticamente su llegada a la capital argentina, en concreto, con motivo de una *performance*, en el Teatro Mayo, de la Gran Compañía de Arte lírico andaluz Alcoriza, con estreno el 3 de junio de 1938. De hecho, brilló el *mag* de la *guitarra*, como se anunciaba a nivel publicitario, junto a Niño de Utrera y Pena hijo; es decir, los cantaores-actores con los que trabajó el instrumentista, junto a Florencio Castelló —exiliado en México y con dilatado recorrido en pagos teatrales bonaerenses—, en la obra dramática *El padre Castañuelas* (Sánchez, 2015). Lo hizo, en fin, Sabicas en dicho Teatro porteño a partir de una interiorización de los versos cantados y declarada performatividad como arte sonoro a propósito de la comedia lírica andaluza en tres actos *Mi jaca*, de Ramón Perelló y José R. Fernández, con ilustraciones musicales de Juan Mostazo.

Se hace evidente, en suma, el reconocimiento que recibieron Sabicas y Castelló ya fuese en entornos escénico-culturales de Ciudad de México y Buenos Aires entre música y literatura dramática en las décadas referidas, en los que no faltaron notas de flamenco y copla en las hibridaciones de signos a propósito del modo frigio y los sistemas tonales mayor y menor, o bien en locuciones radiofónicas. Lo refleja, en efecto, una fotografía de Sabicas con dedicatoria paratextual de Juan Cano Maresco, autor de *Por los caminos de España* y director de la audición radiofónica *Andalucía habla* para Radio Argentina, al referido actor y cantaor Castelló. Tal dedicatoria, sin datación, se encuentra acompañada de la firma autógrafa del letrista y comediógrafo Antonio Quintero, aplaudido por Valderrama y Angelillo en lo que a práctica teatral popular se refiere.





Imagen 3. Sabicas en *Andalucía habla* para Radio Argentina, con dedicatoria de Juan Cano Maresco a Castelló y firma de Antonio Quintero. Fuente: Archivo de la familia Castelló. Excepción legal de cita (DP para objetivos de investigación).

En este reticular contexto interdisciplinar huelga insistir, por tanto, en la fama y nombradía de Castelló, intérprete, junto a Sabicas, Niño de Utrera y Pena hijo, de *El padre Castañuelas* a partir de 1936; o lo que es lo mismo, una prefiguración dramática de la película musical *El padre Coplillas* de Ramón Comas, con Valderrama, en 1969. No cabe olvidar tampoco otros singulares títulos en los que, en los años cuarenta, se hermanaba la capital andaluza con la cultura cinematográfica azteca. Lo dejan ver, en calidad de hipertextos filmicos, *Dos mexicanos en Sevilla* y *El verdugo de Sevilla*, ambas obras de 1942, si bien también colaboró Castelló en el hito surrealista *El ángel exterminador* de Luis Buñuel, con estreno en Ciudad de México el 22 de septiembre de 1962. A *El padre Castañuelas* y su avezada práctica teatral ha aludido Sabicas, sin mencionar a Castelló, pero sí a Niño de Utrera y Pena hijo. Se colige de un testimonio suyo en el que descuella la evocación de Carmen Amaya y su éxito coreográfico en Buenos Aires, donde arribó el guitarrista tras su exilio en 1936:



Me marché de España en el 36. Llegamos a Buenos Aires. Yo iba con una compañía donde iba cantando el Niño de Utrera, El Pena hijo..., llevábamos una compañía de actores; hacían obras de teatro. Representábamos una obra que se llamaba *El padre Castañuela[s]*, y gustó mucho en Buenos Aires, mucho, mucho. Ya estaba Carmen [Amaya] allí, en Buenos Aires, y tenía formado un escándalo, ¡un escándalo! ¡Fue por cuatro semanas y estuvo nueve meses!, a teatro lleno. Se vendían entradas con mes y medio, con dos meses de antelación, y fue un escándalo. Y ya después nos juntamos, empezamos a recorrer América... Porque solamente en Estados Unidos estuvimos cinco años. Fuimos en el 40 y estuvimos hasta el 45. Y estuvimos juntos como siete u ocho años (Gamboa, 2013: 35).

Más allá de la elipsis narrativa de Sabicas en su relato testimonial debido a la omisión de Castelló, lo cierto es que, como sucedió con *El padre Castañuelas* y su resonancia en Buenos Aires y Ciudad de México, el actor-cantaor, con letras de fandangos al paso mediante la bimodalidad do M - fa M - do M - sol M - do M - fa M - mi M frigio, estuvo relacionado con afamadas figuras del cine en entornos de sociabilidad cultural en los que tuvieron lugar obras dramáticas, espectáculos de variedades y películas. Entre tales nombres, se alza, en un lugar preeminente, el actor-cantante Pedro Infante, quien participó como protagonista en el filme *Los tres García* (1946) de Ismael Rodríguez, con *Cielito lindo*, de sabor tonal mayor, como una de las músicas que acabaría dejando huella en el imaginario de Pastora Pavón; y Mario Moreno Cantinflas, nombre esencial en la época de oro del cine latinoamericano y hermanado con figuras del círculo de sociabilidad de Castelló, Sabicas, Niño Ricardo y Valderrama como Dolores Abril. En este sentido, películas del aliento de la comedia *El padrecito* (1964) de Miguel M. Delgado entra en diálogo intertextual con *El padre Coplillas*, de Valderrama y *El padre Castañuelas*, de Castelló, con quien Cantinflas coincidió en producciones de los años cuarenta como *Ni sangre ni arena* (1941) de Alejandro Galindo, con fandangos de por medio conforme a la bimodalidad y junto a Niño del Brillante al aire guitarrístico de Francisco Millet y Manuel Guerra. Ello viene a explicar, en definitiva, el rico núcleo de artistas que armonizaban el flamenco y la copla —entre el modo frigio, la bimodalidad y las formalizaciones tonales mayores y menores— con variadas disciplinas escénicas de complejo entramado signico como el cine. Lo evidencia una fotografía de Niño Ricardo, enviada desde Valencia, aunque sin datación, en el entorno de sociabilidad cultural de Cantinflas.



Imagen 4. Niño Ricardo en el círculo cultural de Cantinflas. Fuente: Archivo fotográfico de José Antonio Castillo Serrapí. Excepción legal de cita (DP para objetivos de investigación).

En resumidas cuentas, Sabicas se erige como un artista exiliado que fue protagonista, en compañía de actores-cantaos como Castelló —como también hiciera Niño Ricardo con Cantinflas—, en las experimentaciones de signos híbridos entre la tradición modal flamenca y la pátina tonal, incluyendo la bimodalidad, implementadas en espacios performativos de Ciudad de México y Buenos Aires. Destacó, además, como un virtuoso representante del canon clásico-flamenco —a la estela de Montoya— en América Latina, teniendo muy presentes la técnica del fraseo armónico-melódico del flamenco y los versos de la copla como ensamblaje signico. A sus notas guitarrísticas me voy a referir a continuación, a modo de coda o *cadenza* de este estudio, a la luz de un mestizaje expresivo remozado de sabor bonaerense en la *Milonga argentina*; eso sí, tampoco dejó al margen las reminiscencias arábigo-andaluzas en zambras y danzas afines, ni el sistema modal frigio que desgranó en una pieza jalonada sobre variados tejidos sonoros y texturas tímbricas: *Tango argentino por bulerías*.

### 3. MEMORIA PERFORMATIVA E IMITACIÓN DE LA VOZ CANTADA EN SABICAS (CON TONALIDAD BONAERENSE)

Como Montoya, Niño Ricardo, Esteban de Sanlúcar, Molina o Manolo de Huelva, Sabicas fue un experimentado conocedor de las modalidades genéricas, estilos y registros sonoros de los versos musicalizados del cante, incluyendo su puesta en escena como arte teatral. Tal proceder, que denota una manifiesta capacidad de mimesis signica respecto a

la letra interpretada y su memorización, explica la *Imitación de Cepero y Angelillo*. Constituye una traducción mimética del fraseo *cantabile* de la voz de estos intérpretes gracias a la naturaleza bimodal de la malagueña y los estilos averdialaos o abandolaos en mi M frigio (tónica) y fa M (dominante). No faltan, asimismo, ecos técnico-conceptuales de Montoya a través de trémolos y arpegios imbricados en la cadencia andaluza (la m - sol M - fa M - mi M modal) con cierre conclusivo en si M (dominante) y mi m (tónica); es decir, atesorando Sabicas en la memoria musical, respaldado por sus cualidades mnemotécnicas, el mensaje literario de estos paradigmas tan valorados por él en el plano vocal. De hecho, al igual que les sucedía a sus admirados Montoya, para el canon clásico-flamenco, y Manolo de Huelva, a efectos del toque gitano —según afirmaba el maestro pamplonés en entrevistas—, la guitarra, por su naturaleza polifónica, resultaba ser creadora y recreadora en lo que a cantabilidad y práctica escénica se refiere, al margen del esperable acompañamiento de la letra interpretada entre el espacio modal frigio y los sistemas armónicos tonales.

En el caso concreto de Sabicas, demostró ser un experimentado conocedor de las modalidades genéricas del cante como arte sonoro, en la confluencia del modo flamenco en mi, la bimodalidad y las hibridaciones tonales mayor y menor, más allá del timbre textural guitarrístico. Fue así hasta el punto de imitarlas con su voz, pese a no poseer la debida técnica, con el objeto de transmitírselas a los cantaores. Sabicas, en particular, solía ubicar su enfoque en los estilos de los hermanos Pastora y Tomás Pavón, con predominio del modo flamenco, aunque con modulaciones hacia los sistemas armónicos tonales, que había asimilado en su etapa artística entre Sevilla —junto a Niño Ricardo— y Madrid, y que todavía recordaba en archivos fonográficos reproducidos en un magnetofón. Conviene recordar el testimonio de Gabriel Moreno como informante, evocando su estancia en Nueva York en compañía de Sabicas. En tales circunstancias y coyuntura, Moreno adquirió los necesarios signos sonoros, como sólidos mimbres, al hilo de letras cantadas de soleares, cañas y seguriyas en los acordes de mi M frigio (tónica) —fa M (dominante) o la M frigio (tónica)— si b M (dominante), que habrían de dar sus frutos en el disco *Cantes de Pastora y Tomás Pavón* (1972) para Hispavox: “Todos los días me enseñaba. [...] Y Sabicas me decía que tenía que escuchar esos cantes [soleá y seguriya] en boca de gente que me gustase. Él me puso la caña, que yo la hacía mal, las cosas de Pastora y Tomás... Porque Sabicas cantaba muy bien, sin facultades, pero sabiendo lo que hacía” (Gamboa, 2013: 245-246).

Por lo demás, su amplio conocimiento de los códigos polisistémicos del cante, de la práctica escénica popular y del *ars* sonora no impidió a Sabicas adentrarse en otros universos que atañen a la cantabilidad y los mestizajes híbridos. Sucede con las resonancias de zambra y formalizaciones creativas concretadas en danzas árabes gracias a musemas y coremas definidos, ya en su primera etapa; esto es, tras la estela cultural del Alhambrismo de Francisco Tárrega en *Capricho árabe*, género articulado en la *scordatura* en re, que fue cultivado, con derivaciones hacia motivos temáticos de aliento armónico frigio, por Esteban de Sanlúcar (*Castillo de Xauén*) y Niño Ricardo (*Gitanería*

*arabesca*) hasta cristalizar en el desarrollo modal flamenco en tono de re. Baste traer a colación los tangos de Paco de Lucía *Solo quiero caminar*, en homenaje intertextual a la letra cantada de La Niña de los Peines, o *Me regalé*, con diferente versión interpretativa y reescritura en *Flamenco*, de Carlos Saura. Lo comprobamos en la *Danza árabe* de Sabicas, con un bajo a modo de nota pedal como pilar armónico-rítmico de sabor modal y varios guiños intertextuales al universo de Manuel de Falla en la línea sonora de sus danzas de *El amor brujo*, con broche al calor del sistema tonal mayor; por tanto, en un camino de hibridaciones sígnicas y co-presencia que compartirá con el violinista Rafael de la Unión atendiendo al fraseo armónico-melódico de la voz cantada con apuntes hacia la cadencia andaluza y cierre tonal menor.

Junto a esta pieza, por su naturaleza genérica y características retórico-estilísticas, cobra relieve *Danza mora*, en diferentes versiones compositivo-interpretativas, con arranque en virtud del efecto tambora, que volverá a repetirse en un maridaje de signos percutivos. Se distingue, asimismo, el predominio de mecanismos técnicos topicalizados como el martillo doble y el trémolo entre resonancias armónicas de sesgo arábigo-andaluz en diálogo conceptual con una pátina tonal menor e incluso con oscilación efímera hacia su homónimo mayor. Asistimos, en suma, a una modalidad genérica presidida por empastes tímbrico-texturales que Sabicas continuará desgranando, más adelante, en una suerte de *collage*, con artistas del rock como Joe Becker. Lo hizo, en suma, en la convergencia de danza árabe y zambra impregnada de matices armónicos frigios en polisistemas híbridos.

Pues bien, este mestizaje musical, en el que confluyen el modo flamenco, los aires arábigo-andaluces y los entornos armónicos tonal menor y mayor como si de una imitación de la voz cantada se tratase, se reconoce, especialmente, a la luz de su apropiación creativa de la cultura porteña, en cuyo paisaje sonoro o sonosfera se llegó a encontrar inmerso, como en el caso de Ciudad de México. Fue posible por el hecho de que Sabicas había abandonado España con destino hacia la capital bonaerense en 1936, como he señalado, a raíz de la representación de la obra de corte escénico *El padre Castañuelas* junto a Castelló, El Niño de Utrera y El Pena hijo, coincidiendo allí con Carmen Amaya en el teatro Maravilla y decantándose por el exilio. De hecho, se percató de las amargas circunstancias trágicas acaecidas durante la Guerra civil española y la posterior posguerra, no solo para el cultivo del arte y la práctica dramática sino en lo que concierne a la vida de los seres humanos.

Conflictos bélicos al margen, lo cierto es que tal hibridación de polisistemas entre el modo flamenco y el aire sonoro bonaerense se demuestra en el por entonces Niño Sabicas en *Tango argentino por bulerías* (Parlophon B 26.649) y *Milonga argentina* (Parlophon B 26.741). Sobresale, en primer lugar, *Tango argentino por bulerías*, a la zaga de las bulerías por soleá en la M frigio (tónica) y si b M (dominante), con soniquete tradicional rítmico desde Montoya, Manolo de Huelva o Currito de la Jeroma. Lo evidencian sus microfalsetas y adornos de pulgar y alzapúa, entrando en diálogo con el extremado refinamiento que otros guitarristas del exilio iban adquiriendo en la práctica escénico-

performativa a la hora de integrar estilemas del tango argentino en el toque flamenco; así, Esteban de Sanlúcar, alentado por variaciones sobre las letras musicalizadas al son de los tangos populares de Carlos Gardel (Escobar, 2023b)<sup>8</sup>. El cierre de Sabicas se orienta, en lo referente a la modulación de tempo y acentuación rítmica, hacia la bulería al golpe en la m (tónica) y mi M (dominante) al trasluz de la cadencia tonal menor re m - la m - mi M - la m, a imitación de la voz cantada, desde Manolo de Huelva a Niño Ricardo y Melchor de Marchena. En dicho contexto armónico-métrico, el fraseo melódico está remozado de signos sonoros híbridos que denotan una emotividad expresiva de sabor tanguero, aunque desde un andamiaje retórico-estilístico que trae a la memoria el cuplé o canción por bulería.

En lo que atañe a la *Milonga argentina* en los acordes de la m (tónica) y mi M (dominante) a partir del sistema tonal menor, cabe subrayar el fraseo del cante de la milonga y aire amalgamado de farruca, es decir, de una manera similar a la practicada, entre otros paradigmas en la historiografía de la guitarra flamenca, por Esteban de Sanlúcar en su *happening* junto a Antonio Gades (Escobar, 2023b). Tanto es así que se detectan puntos de encuentro respecto a otras canónicas composiciones suyas del fuste creativo de *Punta y tacón*, integrada en el disco *Flamenco puro* de 1961, a través de técnicas topicalizadas en el flamenco como acompasados rasgueados percutivos, trémolos, alzapúas y escalas en forma de picados.

A estas dos incursiones del Niño Sabicas en el folclore porteño de raigambre tonal menor, pero con posibilidad de hibridación conforme al toque modal frigio, hay que sumar, entre las décadas de los cincuenta y sesenta —en concreto entre 1957 y 1968—, las aportaciones del experimentado maestro Sabicas a la luz de polisistemas sonoros más complejos. Me refiero a su *Milonga flamenca* en el acorde de la m como tónica (Elektra EKL-121, 1957) y mi M (dominante) en virtud de un *cantabile leitmotiv* que funciona a manera de *ritornello*, junto a su hermano Diego Castellón y en sintonía signica con dúos como los formados por Esteban de Sanlúcar y Nelson Olivera (Escobar, 2023b). Esta fórmula sugerida en *Milonga flamenca*, preñada de estilemas de farruca mediante variaciones temáticas y *ritornelli*, la acabaría explorando, igualmente en los acordes de la m y la M, desde el concepto de tres voces en *Inspiración de Sabicas* (Columbia WS 320 / WL 171, 1960 / Hispavox HX 000-03, 1961). No falta el contrapunto tonal mayor respecto a la milonga, también de métrica rítmica cuaternaria, en la colombiana de *Mosaico flamenco* (ABC S 614, 1968): la m / la M (tónica) y mi M (dominante), atendiendo a las cadencias melódicas re m / re M - la m / la M - mi M - la m / la M.

Sobre este particular, no conviene olvidar la inmersión cultural de Sabicas, en virtud de un proceso de aflamencamiento alentado por modulaciones hacia el sistema armónico frigio, en modalidades genéricas, motivos, rasgos retórico-estilísticos y registros estéticos procedentes de otras manifestaciones interartísticas del folclore hispánico y músicas

<sup>8</sup> En lo que concierne a la proyección del universo sonoro de Gardel en géneros y estilos musicales: Collier (1988).

heterogéneas, más allá de la cantabilidad del arte sonoro porteño. Se pone de manifiesto en varias piezas:

a) *Aires del norte*, con *scordatura* en re M y de notoria expresividad *cantabile*.

b) *Pasoble flamenco*, articulado en el modo flamenco en virtud del acorde de mi M frigio sobre la cadencia andaluza (la m - sol M - fa M - mi M), aunque con apuntes a la bimodalidad del fandango como arquetipo para virar hacia la arquitectura rítmica del pasodoble. Se encuentra, en síntesis, en entronque con una arraigada tradición de signos sonoros híbridos cultivada por virtuosos iconos de la guitarra flamenca del exilio de la talla de Esteban de Sanlúcar (Escobar 2023b).

c) *Campanilleros*, de sabor tonal menor gracias a la estructura armónica de los acordes de la m (tónica) y mi M (dominante) al hilo de la cadencia re m - la m - mi M - la m. Estas posiciones se desarrollan a través de mecanismos técnicos topicalizados en el imaginario flamenco como el trémolo o las microescalas de los dedos índice y medio de la mano derecha, con toques de arpeggios, imitando estilemas del fraseo melódico de la voz cantada. Estamos, por ende, ante una recreación expresiva en hermandad con el más acendrado legado desde Manuel Torre, en *A la puerta de un rico avariento* junto a Miguel Borrull —en una ambigüedad armónica de la letra entre el sistema tonal menor y el modo frigio—, hasta La Niña de la Puebla, amiga de Sabicas, y su conocido tema *En los pueblos de mi Andalucía*, al compás de Luis Yance. Prevalece, en este sentido, el aroma tonal menor, aunque se reconocen huellas de bimodalidad en la integración de acordes como sol M y do M. Del mismo modo, se detecta cierta oscilación hacia el entorno modal frigio, alentada por una voluntad de aflamencamiento, debido, en fin, a las posiciones de fa M y mi M frigio.

#### 4. CONCLUSIONES

A la vista de los datos expuestos en el presente análisis, se hace evidente la relevancia del maridaje de música y versos en la confluencia sónica del modo frigio con la armonía arábigo-andaluza y los sistemas tonales mayor y menor a efectos de práctica performativa entre flamenco y copla durante los años treinta y sesenta del siglo XX. Tal línea de indagación me ha permitido aportar renovadas perspectivas críticas, más allá del estado de la cuestión, tomando como eje axial el modo flamenco y sus hibridaciones armónicas como polisistemas. Para ello, he atendido dos objetivos conforme a la estructura bipartita propuesta en el pórtico introductorio. El primero se ha centrado en el homenaje poético-musical consagrado a Montoya desde el sistema modal de la seguiriya en los acordes de la M frigio (tónica) y si b M (dominante), a raíz de su fallecimiento, con versos musicalizados de Valderrama, acompañado de Sabicas y Niño Ricardo, en Ciudad de México. El instrumentista sevillano llegaría a grabarlo con el cantaor de Torredelcampo a nivel fonográfico ya en 1957 y hasta con repercusiones sónicas de relieve en el disco póstumo —*In memoriam* Niño Ricardo— ofrendado por guitarristas ricardianos tras su óbito en 1972. Tal panegírico elegíaco se encuentra en correspondencia intertextual e

interartística con testimonios literario-musicales similares protagonizados por figuras en el exilio como Benítez Carrasco, Angelillo y Esteban de Sanlúcar. De hecho, estaban acostumbrados, al igual que Valderrama, Sabicas y Niño Ricardo, al cultivo de hibridaciones entre música y poesía que conjugaban el modo en mi frigio con la bimodalidad de géneros como la malagueña cantada.

El segundo objetivo ha tenido su encuadre en la notoriedad de Sabicas como instrumentista en espacios performativo-teatrales de Ciudad de México y Buenos Aires. En estos marcos, acabó demostrando su habilidad para la práctica escénica y *ars* sonora entre el desarrollo evolutivo del sistema modal flamenco, las reminiscencias arábigo-andaluzas y los contextos tonales mayor y menor. De hecho, tales dotes de Sabicas arrojan luz sobre su virtuosa expresión del fraseo armónico-melódico de Angelillo y Cepero —tomando como partitura sonora el cante— en la posición de mi M frigio. En este sentido, sobresale su inclinación por el sistema bimodal, en aras de la cantabilidad poético-musical, preñado de un manifiesto acento porteño de pátina tonal menor. Procedió, en definitiva, al son de milongas y tangos bonaerenses, desde sus discos de pizarra como Niño Sabicas —en los que no faltaron los ecos signicos de la bulería por soleá en la M frigio al calor del más refinado acento flamenco— a sus granadas grabaciones de madurez, o lo que es lo mismo, en calidad del ya reconocido maestro Sabicas.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DISCOGRÁFICAS

- BERLANGA, M. Á. (1998). *Los fandangos del Sur: Conceptualización, estructuras sonoras, contextos culturales*. Granada: Biblioteca Universitaria.
- BEYHOM, A. (2003). *Systématique modale. Musique, musicologie et arts de la scène*. Paris: Sorbonne Université.
- BOJARSKA, P. (2021). *Vidalita flamenca, el cante nacido de una canción del folclore rioplatense*. Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia.
- BOUHADIBA, F., ed. (2019). *La modalité au prisme de la modernité: créativité musicale et cheminements culturels entre apports, hybridations et mutations identitaires*. Tunisie: Éditions Sotumédias.
- BURGOS, A. (2020). *Juanito Valderrama: “Mi España querida”*. Madrid: La Esfera de los Libros.
- CHAACHOO, A. (2011). *La música andalusí. Al-Alá: Historia, conceptos y teoría musical*. Córdoba: Almuzara.
- COLLIER, S. (1988). *Carlos Gardel: Su vida, su música, su época*. Buenos Aires: Plaza & Janés.
- CRUCES, C. (2003). *El flamenco y la música andalusí: Argumentos para un encuentro*. Barcelona: Carena.

- ENCABO, E. Y MATÍA, I., eds. (2023). *América como horizonte: Intercambios, diálogos y mestizajes de la escena popular española*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- ESCOBAR, F. J. (2019). “Contar la música de un Pájaro negro: realidad y ficción en un poema en prosa de Félix Grande”. *ILCEA* 35, 1-22.
- \_\_\_\_ (2023a). “Tradición escénica popular y versos musicalizados con sabor a copla y cine: Pervivencia de la guitarra flamenca en Ciudad de México”. En *América como horizonte: Intercambios, diálogos y mestizajes de la escena popular española*, E. Encabo e I. Matía (eds.), 139-158. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- \_\_\_\_ (2023b). “Volver a las fuentes: *ars sonora* y creatividad literaria en el contexto escénico-teatral de Buenos Aires (con datos inéditos de Esteban de Sanlúcar, Concha Piquer, Angelillo y Paco de Lucía)”. En *Flamenco en América Latina. Hibridaciones culturales, tradiciones escénico-performativas y sociabilidad*, E. J. Gallardo, F. J. Escobar y F. C. Ruiz (eds.), 121-150. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert Verlag.
- FERNÁNDEZ, L. (2011). “La bimodalidad en las formas del fandango y en los cantes de Levante: origen y evolución”. *Revista de Investigación sobre Flamenco “La Madrugá”* 5, 37-53.
- GALLARDO, E. J.; ESCOBAR, F. J. Y RUIZ, F. C., eds. (2023). *Flamenco en América Latina. Hibridaciones culturales, tradiciones escénico-performativas y sociabilidad*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert Verlag.
- GAMBOA, J. M. (2013). *La correspondencia de Sabicas, nuestro tío en América. Su obra toque por toque*. Madrid: Ediciones El Flamenco Vive.
- HIDALGO, F. (2010). *Carmen Amaya*. Barcelona: Carena.
- MACÍAS, G. (2017). *Perspectivas sonoras del Flamenco en la Ciudad de México. Un ejercicio de desorientalización*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- MURCIANO, A. (1994). “*Mi vida y el cante*” (*Memorias flamencas de Juanito Valderrama*). Jaén: Diputación de Jaén.
- ORTEGA, J. F. Y PARDO-CAYUELA, A. (2022). “El flamenco en los escritos de Rafael Mitjana”. *Revista de Investigación sobre Flamenco “La Madrugá”* 19, 71-86.
- PLESCH, M. (2009). “The *topos* of the Guitar in Late Nineteenth and Early Twentieth-Century Argentina”. *The Musical Quarterly* 92.3-4, 242-278.
- SÁNCHEZ, E. (2015). “Florencio Castelló: Un cómico andaluz en el exilio”. En *Apuntes de cine*, V. Guarinos (ed.), 211-222. Madrid: Delta.
- SANTIAGO, M.<sup>a</sup> V. DE (2006). *La danza española como espectáculo cosmopolita. Ciudad de México 1939-1949*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- SARTORIO, S. E. (1996). *En torno a Esteban*. Buenos Aires: s. e. (texto inédito).
- VALDERRAMA, J. (1957). *Ole! Flamenco* [álbum]. Philips.



VALENZUELA, S. (2017). *Armonía modal, modo de mi y flamenco*. Tesis Doctoral dirigida por M. Á. Berlanga: Universidad de Granada.

ZACARÍAS, M. (2015). *“Aguascalientes, su duende”*. *Estudio, registro y análisis de la danza española*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / Escuela Nacional de Danza “Nellie y Gloria Campobello”.



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

El firmante del artículo se responsabiliza de las licencias de uso de las imágenes incluidas.

Fecha de recepción: 17/01/2024

Fecha de aceptación: 30/08/2024



# ANÁLISIS DE LA CREACIÓN ACTORAL DESDE LA PERSPECTIVA SEMIÓTICA. UN ESTADO DE LA CUESTIÓN

## ANALYSIS OF ACTING CREATION FROM A SEMIOTIC PERSPECTIVE: A STATE OF THE QUESTION

**Martín B. FONS SASTRE**  
Universidad Loyola Andalucía  
mbfons@uloyola.es

**Resumen:** El presente artículo se centra en el estudio de la actuación, del proceso de creación actoral, desde la perspectiva semiótica. Se pretende discutir y analizar las aportaciones que ha desarrollado esta perspectiva científica para la comprensión del trabajo artístico que lleva a cabo el actor como ser comunicativo y expresivo. El análisis abarca desde las primeras investigaciones llevadas a cabo por los estudiosos del Círculo Lingüístico de Praga, donde la comprensión estructuralista de la creación actoral es de gran interés, hasta la teoría teatral posterior que plantea la actuación como un texto parcial dentro del *texto espectacular* creado a partir de un cuerpo en acción conformado por signos expresivos verbales y no verbales que el receptor-público debe descodificar.

**Palabras clave:** Actuación. Semiótica. Texto espectacular. Artes escénicas. Creatividad.

**Abstract:** This article focuses on the study of acting, the process of acting creation, from a semiotic perspective. The aim is to discuss and analyse the contributions that this scientific perspective has developed for the understanding of the artistic work carried out by the actor as a communicative and expressive being. The analysis ranges from the first research carried out by the scholars of the Linguistic Circle of Prague, where the structuralist understanding of the actor's creation is of great interest, to the later theatrical theory that posits acting as a partial text within the *performance text* created from a body in action made up of verbal and non-verbal expressive signs that the receiver-audience must decode.

**Keywords:** Acting. Semiotic. Performance text. Performing arts. Creativity.

## 1. INTRODUCCIÓN

A la hora de plantear el análisis de la actuación y del proceso de creación actoral por parte de las diferentes perspectivas metodológicas que nos han aportado las ciencias, siempre nos hemos encontrado con dificultades para estudiar el juego interpretativo. Aun

así, diversas perspectivas científicas han intentado llevar a cabo este reto aportando interesantes conceptualizaciones.

Si partimos de la comprensión del arte del actor como un ser vivo en situación de representación que comunica y significa a partir de las acciones que realiza ante el espectador, la perspectiva metodológica desarrollada por la semiótica teatral nos invita a poder estudiar profundamente este nivel de comunicación y significación de la dramaturgia actoral. Ahora bien, no debemos olvidar que los signos expresivos que emite el actor son consecuencia directa de los procesos de enculturación que ha llevado a cabo en su formación y de las señales orgánicas, estímulos psicofísicos, que produce su cuerpo-mente en acción. Ello nos obliga a pensar en una visión interdisciplinar para abordar globalmente el hecho actoral, combinando diferentes perspectivas: como ser comunicativo y expresivo desde los parámetros semióticos, como ser social y cultural desde los enfoques antropológicos o socio-antropológicos y como ser vivo desde los estudios neurocientíficos y cognitivos (Fons, 2023). Aunque, si reducimos el campo de estudio y nos centramos en el actor como comunicador dentro del complejo acto interpretativo, debemos abordarlo desde los planteamientos semióticos.

Nos preguntamos apriorísticamente si la investigación semiótica ha proporcionado una teorización sólida sobre la actuación y, si es así, qué ha aportado al estudio de la creación actoral la semiología. A estas preguntas de por sí complejas, intentaremos dar respuesta a partir de los estudios realizados por diferentes estudiosos de esta disciplina.

Patrice Pavis en su *Diccionario de la performance y el teatro contemporáneo* (2016) en la entrada sobre semiología hizo el siguiente comentario al empezar dicho apartado: “Es una obviedad decir que la semiología prácticamente ha desaparecido de los radares de la investigación teatral, y que ya no se cita como disciplina piloto de las ciencias humanas” (Pavis, 2016: 310). Pero, en párrafos posteriores, el teatrólogo francés matiza dicha afirmación: “La semiología, pues, no está ni pronta a desaparecer ni preparada para hacerlo” (Pavis, 2016: 316). Las palabras de Pavis son un ejemplo de las visiones críticas que han tenido los propios estudiosos de esta metodología respecto a las limitaciones y la parcialidad de la semiótica aplicada al hecho escénico. Perspectivas críticas que conviven con la estructuración analítica rigurosa que supuso para los Estudios Teatrales el enfoque semiótico (Saura Clares, 2021: 41-49).

El presente artículo se centra en el estudio crítico de las diferentes aportaciones que ha llevado a cabo la teoría semiótica para elaborar una conceptualización sobre la creación actoral desde su nivel comunicativo, significativo y, en consecuencia, expresivo. Para ello, partimos de los primeros trabajos realizados por los estudiosos del Círculo Lingüístico de Praga, donde el análisis del actor es de gran interés a partir de los florecientes parámetros estructuralistas (Trapero, 1989), para pasar a las investigaciones sobre el pensamiento semiótico teatral desarrolladas en décadas posteriores y así reflexionar sobre qué aportaciones significativas han proporcionado al estudio de la creación actoral.

## 2. PRIMERAS TENTATIVAS PARA EL ANÁLISIS ESTRUCTURAL DEL TRABAJO DEL ACTOR

La creación actoral se transformará en uno de los componentes de la nómina espectacular de mayor interés en los albores de la investigación semiótica. Los estudiosos vinculados al Círculo Lingüístico de Praga, en especial Otakar Zich, Jan Mukarovsky, Jindrich Honzl y Jiri Veltrusky, verán el trabajo del intérprete como eje esencial del hecho escénico planteando las primeras tentativas de búsqueda analítica del fenómeno desde la instrumentalización que empezaba aportar la perspectiva científica emergente. Otakar Zich, tal y como destacan Jarmila Jandova y Emil Volek (2013: 27-36) en la traducción al castellano de las aportaciones teatrales de los estudiosos de Praga, será el primero en proponer un pensamiento conceptual riguroso respecto al hecho teatral y sus componentes.

Otakar Zich en su monumental *Estetika dramatického umení (Estética del arte dramático)* de 1931 desarrolla su teoría *sintética y analítica* del teatro donde estudiará la relación existente entre actor y personaje desde una aproximación más bien fenomenológica que no puramente estructural, concibiendo el hecho teatral como fenómeno de producción donde primará el trabajo del actor. Zich (2013: 47-53) afirmará que todos los componentes de la obra dramática sirven al actor y a su arte, llegando a declarar que una obra se considera dramática sólo si cumple esta función. Así, la esencia de la obra dramática estará en el actor y en la relación que establecerá con el espacio escénico, tal y como expresaran desde la escena en los años treinta directores-pedagogos rusos como Konstantin Stanislavski o Vsevolod Meyerhold.

Por lo que se refiere a la construcción del personaje, Zich distinguirá entre la creación del personaje por parte del actor con su técnica y su noción opuesta, la imagen percibida por los espectadores que identifican el personaje creado por el actor con el personaje del drama. El esquema de formación del personaje y su percepción es resumido por dicho autor de la siguiente manera:

| Artista             | Material            | Obra           | Imagen              |
|---------------------|---------------------|----------------|---------------------|
| Actor               | El propio actor     | Figura actoral | Personaje dramático |
| Conjunto de actores | Los propios actores | coactuación    | Acción dramática    |

Tabla 1. Esquema sobre la actuación según Zich (1931: 32)

Este esquema plantea dos cuestiones fundamentales para el estudio y la comprensión del trabajo interpretativo: la principal misión del actor es la encarnación de un personaje; y el espectador es el productor de sentido de la representación escénica y decodificador de los signos que ejecuta el intérprete.

La creación del actor, por lo tanto, es binaria, ya que crea un ser fisiológico y psicológico, y ternaria en cuanto a sus modos de presentación: dinámica (habla, comportamiento en escena), estática (aspecto, vestuario y maquillaje) e intelectual que

supone el proceso de deducción basado, sobre todo, en los enunciados de los personajes. Esta triple enunciación aplicada al estudio del actor se planteará, en estudios posteriores realizados por Erika Fischer-Lichte (1999) o Patrice Pavis (2000). Vemos, pues, cómo en el trabajo de Zich hay una mayor inclinación hacia lo que sería la práctica teatral y el trabajo del actor como elemento de dramaticidad, que lleva consigo su trabajo en la construcción del personaje y el espacio que éste ocupa.

Como destacan Jandová y Volek (2013: 33) el binomio *figura actoral* y personaje podría ser el mismo, correspondiendo ambos conceptos con los de *signans* y *signatum* vistos desde la perspectiva del espectador. Zich concreta que el arte actoral presenta al artista creador como objeto y sujeto de su propia obra y la *figura actoral* sería el actor ya formado: “La figura es lo que hace el actor, el personaje es lo que ve y oye el público” (Zich, 2013: 55). Además, Zich plantea una posible estructuración de índole fenomenológica sobre el trabajo creador del actor, donde habría un primer nivel de estadio preparatorio, en el cual a partir del texto dramático nacerían estados corporales y psíquicos por parte del intérprete; un segundo nivel en el cual se produciría la creación de la *figura actoral*, que supondría una transformación corporal por parte del intérprete; un tercer nivel de realización de la *figura actoral* en coactuación con los demás actores; un cuarto nivel, donde se fijaría la *figura actoral* en una tarea de concreción de la partitura interpretativa; y, finalmente, la realización definitiva de dicha partitura interpretativa en el último nivel. De todo ello, se desprende que, para Zich (2013: 63-69), la actuación debe interrelacionar armónicamente los estados psíquicos imaginarios del intérprete con sus actos corporales para alcanzar los matices de su interpretación y representar el personaje ante el espectador.

A partir de estas tesis iniciales, Jan Mukarovsky (1973: 342-349) nos presentará en 1931 el primer intento de estudio del actor a partir de los supuestos estructuralistas traducido al castellano como: “Un ensayo de análisis estructural del arte actoral (Chaplin en *Las luces de la ciudad*)” (Mukarovsky, 2013: 83-88). En ese conocido artículo, el autor checo realiza una aproximación al estudio de la interpretación del actor Charles Chaplin en la película *City Lights* de 1931, una interpretación estereotipada y muda a partir de su conocido personaje de Charlot.

El primer punto destacable, aunque parezca obvio, es el componente humano del trabajo del actor. A diferencia de otras artes, la interpretación actoral va unida a la psicología del intérprete y, además, la obra se produce en el mismo momento de la representación. A partir de esta constatación, Mukarovsky destacará como aspecto primordial para el estudio del actor: su *estructura parcial* enmarcada en la estructura global de la obra. Además, el análisis se completará a partir del establecimiento de tres relaciones diferentes: el actor con el espacio escénico; el actor con el texto dramático; y el actor con los otros actores.

Respecto a la estructura interna del actor, en este caso Charles Chaplin, el autor checo señalará diversos componentes para su análisis: la mímica, el gesto, las actitudes y el

movimiento del cuerpo del actor en el espacio escénico. No tendrá en cuenta para el análisis los componentes vocales por ser una actuación muda.

En los diferentes estilos interpretativos hay un componente que puede prevalecer sobre los demás, lo que Mukarovsky va a llamar referido al hecho teatral en general, aunque también lo aplique posteriormente al cine, una *dominante*, redundando en la idea de la jerarquía de los componentes del arte del actor y la jerarquía entre los personajes de la representación escénica. Posteriormente, hará una clasificación aproximativa de las tipologías gestuales en gestos-signo y gestos-expresión, esbozando la primera clasificación gestual respecto a la actuación que, en estudios posteriores, se enriquecerá sustancialmente gracias a los estudios kinésicos inmersos en el análisis de la comunicación no verbal, como los de Ray Birdwhistell (1979). El gesto-signo tiene una validez supraindividual, por tanto, codificable, como en el caso de las ceremonias. El gesto-expresión, por el contrario, representará la expresividad directa e individual del artista. Ambas tipologías de gestos se encuentran en una relación dinámica de interferencia simultánea o sucesiva.

De las palabras de Mukarovsky (1973: 342-349) se desprende una aplicación de su concepto de *obra de arte como estructura* en la actuación, no tanto sobre el gesto teatral cuanto sobre el fenómeno del actor. También hay que destacar la formulación del concepto de *gesto social*, de manera que la construcción social del personaje tendrá su correlato en la práctica escénica dentro de la teoría del *gestus*, propugnada por el dramaturgo y director de escena Bertolt Brecht, donde se destacaba esa importancia de la dimensión social de la gestualidad para la construcción del personaje. Finalmente, cabe señalar la importancia del concepto de la *máscara* en sus múltiples acepciones, que en este caso definiría un prototipo o un personaje estereotipado con rasgos repetitivos tanto de indumentaria como de gesticulación que lo definen y lo singularizan.

En años posteriores, los estudiosos Petr Bogatyrev (2013: 105-116), Jindrich Honzl (2013a: 147-162) y Jiri Veltrusky abordaran el trabajo actoral desde la perspectiva de los signos del entramado teatral a partir de su movilidad y resignificación sobre la escena.

Jiri Veltrusky (2013: 136-146), por su parte, indagará en sus primeros estudios sobre la relación del actor con el objeto teatral y sobre el trabajo dedicado a la acción como fundamento del drama (Garvin, 1964: 83-91), idea compartida con Honzl. Pero Veltrusky (1978: 553-606), además de dichas conceptualizaciones, establecerá una serie de características analizables del hecho interpretativo:

1. La actuación es un arte que se realiza a partir de dos variables: el espacio y el tiempo. Si en artes como la escultura o pintura se prioriza el espacio y en otras, como la música, el tiempo, el arte interpretativo precisa de las dos para su desarrollo, tal y como desarrollará posteriormente Tadeusz Kowzan.
2. Los seres humanos y antropomórficos con sus acciones y comportamientos son los significados (*signatum*) de la interpretación, que son representados por

significantes (*signans*) de la misma naturaleza, es decir, seres humanos mediante acciones y comportamientos.

3. El material del actor es el en sí mismo a través de su cuerpo, con sus propiedades y habilidades. Igualmente, el rapsoda, el cantante o el bailarín también tendrán esta característica y, por tanto, serían comparables al actor.
4. La interpretación es generalmente una representación o acto colectivo. El trabajo individual propio entra en contacto y se configura estableciendo una relación con los demás actores.
5. El público ejerce un papel importante sobre el trabajo del actor, participando en el acto interpretativo que se muestra ante su audiencia, pudiendo estimular positiva o negativamente, según su agrado o desagrado de la obra que ven.

Según lo expuesto, la acción visible que realiza el actor sobre el escenario está articulada por una serie de significantes que nos remiten a la acción representada, invisible, perteneciente al significado, tal y como se definía en los estudios fundacionales de Ferdinand de Saussure o Charles Peirce.

Veltrusky (1984: 393-441) establecerá dos listas de significantes: los constantes y los variables. La primera estará conformada por la constitución física y las características individuales del actor (voz, rostro, maquillaje, máscara, cabeza y cuerpo) y en la segunda, destaquen los músculos variables, movimiento de los ojos, movimientos de cabeza, gestos, posturas, posiciones corporales, movimientos en el espacio y sonidos no lingüísticos producidos por el actor.

La voz como elemento importante de la interpretación escénica también será foco de interés para Veltrusky (1989: 33-48) a partir del estudio de las cualidades sonoras del texto y contraponiéndolas a la actuación del actor. Deudor de los trabajos desarrollados por Mukarovsky, Veltrusky definirá las cualidades del sonido relacionándola con el drama, independientemente de que sea dicho en alto o no: fonemas y sílabas, entonación, intensidad, timbre o matiz de la voz, *tempo* y pausas. Todas ellas constituirán las cualidades rítmicas del texto situándolo entre la prosa y el verso.

Las variaciones se producirán por la entonación, la intensidad y el timbre, al igual que la voz del actor se conectará con otros componentes de su arte como el gesto. El autor checo opinará que la interpretación vocal del actor no sólo se determina por la estructura sonora del texto y su posterior interpretación escénica, sino que hay que tener en cuenta otros factores como son *la acción* y *la caracterización*, dos aspectos fundamentales a la hora de entender el trabajo del actor, que los teórico-prácticos del teatro del siglo XX, desde Konstatin Stanislavski a Eugenio Barba, remarcarán en todos sus trabajos, pero no así por los posteriores estudios semióticos que se preocuparán más por la significación de los signos y códigos que se desprenden de la acción, que por la acción en sí como vehículo básico para la creación del actor.

Jiri Veltrusky (1978: 553-606) planteará, pues, que el trabajo del actor y su comportamiento en escena constituyen un modo de *semiotización* o *semiosis*, es decir,



que el actor durante su interpretación siempre significa. Además, también describirá una serie de factores que diferencian la actuación del comportamiento cotidiano y, que, desde su óptica, la definen. Dichos factores serían los siguientes:

1. Las convenciones actorales. Para ello destaca las diferentes codificaciones signíicas de estilos interpretativos tanto orientales (Kabuki, Kathakali, Nô) como occidentales (la *commedia dell'arte*) o la intencionalidad semiótica y el control del tiempo, donde el cuerpo del actor coordina sus movimientos dentro del *tempo*-ritmo de la representación escénica.
2. La ruptura y construcción del comportamiento del actor. El cuerpo del actor se transforma, destruye sus conductas para construir el cuerpo nuevo, artificial e imaginario del personaje. El ejemplo que Veltrusky considera más claro es el del mimo.
3. Claridad y consistencia del gesto y la acción. Cualidades primordiales para que la actuación sea perceptible y, en consecuencia, comprensible para el espectador, pudiendo destacarse secuencias de comportamiento para el estudio del intérprete.

En los años 40, pasado el periodo clásico de estructuralismo praguense, Jindrich Honzl escribirá dos estudios relacionados con la actuación: “Definición de la mímica” (Honzl, 2013b: 183-188) y “La inspiración actoral” (Honzl, 2013c:189-200). En ellos, propondrá nuevas investigaciones desde una visión que tendrá en cuenta las aportaciones fisiológicas y psicológicas del momento, no tanto las estructuralistas. Respecto a los movimientos mímicos, estudiará la mimesis espontánea de los movimientos naturales a partir de los *síntomas* y no de los signos representados. Respecto a la inspiración del actor, el autor checo aportará una visión crítica al Sistema Stanislavski desde las tesis de Darwin (Honzl, 2013c: 189-200), destacando la memoria muscular versus la memoria emocional resaltada por el maestro ruso en su primera época. Esa defensa de la activación fisiológica emocional por parte del actor tendrá su importancia en décadas posteriores a partir de las tesis neodarwinistas de Paul Ekman (2004) desde la teoría de las emociones básicas y el *feedback* fisiológico facial como inductor emocional.

Para concluir este punto, consideramos que los argumentos expuestos para un posible estudio de la actuación desde el punto de vista estructuralista formulado por los investigadores relacionados con el Círculo Lingüístico de Praga nos invitan a destacar una serie de observaciones globales a partir de sus aportaciones:

1. Sobre la escena, el actor siempre significa, no puede no significar. Es un productor de signos organizados con una potencialidad connotativa. Dichos signos tienen una función significativa y comunicativa.
2. El instrumento material del actor para su expresión es su propio cuerpo enmarcado en las variables de espacio-tiempo que produce acciones significantes visibles que nos remiten a significados.

3. La actuación tiene como misión la encarnación del personaje y, por tanto, la creación de un cuerpo ficticio a partir del cuerpo real. Ello se llevará cabo a partir de una *inspiración motora* (Honzl, 2013: 192-193) y una concreción física.
4. El actor no sólo trabaja individualmente, sino que su trabajo se completa mediante el estudio de su esfera relacional (los demás actores, el texto y el espacio).
5. La relación con el espectador es primordial, pues el público afectará al trabajo del actor teatral con respuestas de diferente índole a lo que ve y oye sobre el escenario, por el contrario, el actor intentará establecer una relación con el espectador usando todo su material expresivo articulado dentro de determinados códigos y a partir de diferentes estrategias comunicativas.

### 3. LA CREACIÓN ACTORAL COMO TEXTO

Si los trabajos del Círculo Lingüístico de Praga se pueden considerar como el nacimiento del análisis del trabajo actoral desde la perspectiva semiótica, su renacimiento se sitúa en la publicación del conocido trabajo de Tadeusz Kowzan (1997: 121-153) sobre el signo teatral. El estudio de dicho autor ha dado lugar a dos líneas de investigación:

1. El actor como parte de la teoría del signo y configurado por diferentes códigos, aspecto desarrollado por la semiótica clásica. Hablaríamos de los *signos actorales* o *del actor*.
2. El actor como textualidad parcial dentro del denominado *texto espectacular*, de manera que se estudiará su discurso, tanto gestual como vocal, integrado en la complejidad sígnica del entramado escénico. La actuación *como texto*.

La primera idea del actor como signo plantea las dos funciones del signo estético expuestas años antes por Mukarovsky: la autónoma, en la que el objeto estético funciona en tanto que significación, y la comunicativa. Así, Tadeusz Kowzan propondrá una división de los sistemas sígnicos escénicos mediante una estructuración fundamental para la delimitación de las unidades mínimas teatrales. Partiendo de la división saussureana del signo como dualidad formada por significante y significado, Kowzan piensa que todos los signos son artificiales ya que, en una representación escénica todo puede convertirse en signo (Kowzan, 1997: 121-153), proponiendo un sistema de catalogación atendiendo a los criterios de emisión (dentro / fuera del actor) y percepción sensorial. De este modo establecerá los conocidos trece códigos operantes en escena, que en el caso de los perteneciente al intérprete destaca los siguientes: los referentes al texto pronunciado (signos lingüísticos, paralingüísticos, ruidos y música); los referentes a la expresión corporal (signos mímicos, gestuales y de movimiento) y los referentes al aspecto externo del actor (máscara, peinado y vestuario).

Uno de los objetivos que han defendido los estudios de semiótica teatral posteriores a Kowzan ha sido la elaboración de modelos para el análisis del espectáculo siguiendo

pautas textuales y modelos lingüísticos (López-Antuñano, 2021: 307-316). El espectáculo teatral se ha concebido como *texto complejo*, compuesto de subtextos o textos parciales, de diversa materia expresiva y regulados por una pluralidad de códigos heterogéneos. Se habla, en este sentido, de *texto espectacular* o *performance text*. Aunque dicho término también circulará en otros ámbitos no estrictamente semióticos, como en las aproximaciones desde parámetros antropológicos. Es el caso de los estudios realizados por el director de escena y antropólogo Richard Schechner (2008) desde la perspectiva de los *performances studies*.

Marco De Marinis (1978: 66-100; 1982; 1988) oponía la idea de *texto espectacular* al *texto dramático*, cuyo objetivo era la definición del espectáculo teatral en términos de texto para elaborar un modelo para el análisis de sus estructuras formales. Una noción tomada de la lingüística que propone un análisis textual del espectáculo teatral en el cual el objeto central no es el signo sino el *texto espectacular*, considerándolo como un tejido o una trama espesa y compleja de elementos expresivos, heterogéneos y multidimensionales.

Ante tal concepción, el proceso de creación actoral forma parte de su entramado, de manera que el trabajo del actor también es analizado *como texto*, tal y como señalaba De Marinis y, posteriormente, Anne Ubersfeld (1997: 37-39).

A pesar de que la noción del actor *como texto* nos llevara a creer que puede ser analizado en función de su estructura paradigmática y su funcionamiento sintáctico, autores como la propia Ubersfeld (1997) comentan que la representación debería ser analizada como *totalidad textual* destacando tres niveles:

1. Nivel discursivo: considerando el discurso del actor propiciado por su gestualidad y su verbalización.
2. Nivel narrativo: que nos permite aislar unidades signícas sobre el plano diacrónico, organizándose en relatos.
3. Nivel sémico: la organización de los elementos de sentido a partir de cada signo.

De dicha clasificación se desprende la importancia dentro del texto espectacular de la función del actor como *sujeto de la enunciación* de dicho texto.

El actor es un ser humano cuya práctica cumple la función de *hacer signo*, ser productor de sus propios signos, ya se originen por voluntad propia o por la de otro, como, por ejemplo, el director de escena. Dichos signos son transmitidos a través de canales ópticos y acústicos cuya fuente de significación es la presencia corporal del actor. El cuerpo humano, entendido como cuerpo y voz o con el término *verbo-cuerpo* definido por Patrice Pavis (1994: 105-130), es un material que pertenece a la naturaleza y al orden simbólico de una cultura.

El investigador José Luis Valenzuela, por su parte, destaca cómo en el trabajo del actor se presentan dos tipos de problemas: los dinámico-causales y los semiótico-estéticos. Mientras los primeros remitirían a problemáticas internas, los segundos se

referirían a las cuestiones externas de la actuación, es decir, a la producción de sentido como consecuencia del acto de expresar: “exteriorizar una idea y un sentimiento por medio de una reacción corporal inconsciente pero controlada que tendrá carácter manifiesto para el interlocutor” (Valenzuela, 1993: 16).

Para dicho autor, querer expresar supondría permitir que la conducta escénica del intérprete *produzca sentido* para el público. Las condiciones de producción de ese sentido constituirían el eje del *problema externo* de la actuación, del cual se habría preocupado someramente el campo semiótico, pero no del *problema interno*.

La *textualidad* del espectáculo, según Valenzuela (1993: 16), correspondería a la interacción entre la *objetividad escénica*, o mundo de relaciones y cosas más o menos tangibles recubiertas por la ficción escénica, y el *sujeto escénico*, sujeto ficticio habitante de la ficción-real o la realidad ficcional de la actuación, dando lugar al entrelazamiento de las acciones escénicas que, al obedecer a ciertas reglas de combinación, ofrecerían a la visión del espectador una estructura significativa y, por lo tanto, productora de sentido. En ella el actor sería el ejecutante de las acciones sobre la relación instalada entre el sujeto y la objetividad escénica desplegados sobre un eje temporal. A estas dos variables haría que incorporar una tercera: el *entorno real*, constituido por la corporalidad (visual, sonora, táctil) que sirve de soporte a los comportamientos escénicos. Esta concepción de *textualidad* se resumiría en el siguiente esquema:

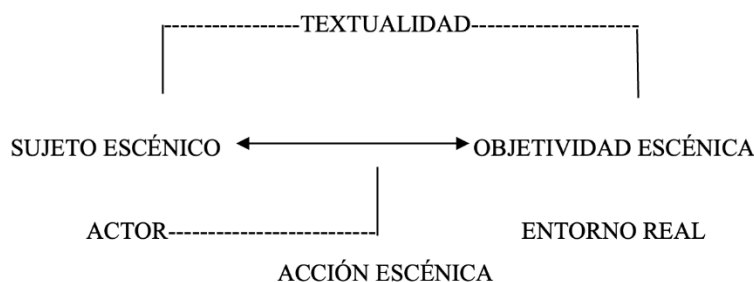


Tabla 2. Esquema del actor según Valenzuela (1993: 16)

Esta visión de textualidad tiene relación con la concepción del *performance text* desarrollada por el director de escena Richard Schechner, indisociable de la representación escénica:

El texto performativo es ese proceso global hecho de una red de comunicaciones que constituye un acto espectacular. En ciertas culturas, en Bali o Japón, por ejemplo, la noción de texto performativo es muy clara. El drama Nô, no existe como un conjunto de palabras que más tarde serán interpretadas por actores, sino como un conjunto de palabras profundamente mezcladas con la música, con los gestos, con la danza, con los diferentes modos del juego teatral, con el vestuario [...]. Los textos performativos [...] son más redes de comportamiento que comunicaciones verbales (Feral, 2004: 109).

Para investigadoras como Josette Feral el *texto performativo* se englobaría en la noción de *texto espectacular* que incluiría además el texto, ya que: “todos los textos llevados a la escena surgen del texto espectacular sin entrar por eso en la categoría de textos performativos” (Feral, 2004: 111). Según sus palabras, el *texto espectacular* sería igual al *texto* sumado al *texto performativo*.

Franco Ruffini (1978; 1981: 139-160), por su parte, realiza otra clasificación sobre la dialéctica que se establece entre texto / escena, distinguiendo: el texto del texto, la escena del texto, el texto de la escena y la escena de la escena. Obviamente, el *texto espectacular* abarca los cuatro niveles propuestos. El trabajo del actor marcaría una línea transversal a dicho planteamiento, ya que tendría en cuenta cada uno de los apartados que Ruffini establece.

Si el actor forma parte del *texto espectacular* posee, como bien nos indica José Luís Valenzuela, una *textualidad* y, en consecuencia, una gramática que informa de sus acciones y los encauza en un discurso actoral como enunciación. Podemos decir que el actor se aliena en un *código* que regula su intercambio comunicativo con el espectador.

Desde la perspectiva del actor, su *textualidad* aparece como una *codificación de su comportamiento* desarrollado desde su corporalidad (cuerpo-verbo) y desde su presencia-presente, por consiguiente, la noción de texto parcial nos conduce a hablar del *cuerpo como texto* para la construcción de la realidad ficticia del espectáculo.

### 3.1. El cuerpo como texto

En nuestro contexto es de poca importancia la cuestión de cómo el actor llega a constituir la forma concreta de su personaje (creado solamente como significado). [...] En cualquier caso no nos dedicaremos a las diversas fases y posibilidades del proceso interpretativo de trabajo. En el punto central de nuestro interés se encuentran más bien las condiciones generales, con las que el actor efectúa generalmente el proceso de la constitución de signos y texto en el teatro dramático (Fischer-Lichte, 1999: 536).

Estas palabras de Erika Fischer-Lichte nos sirven como muestra de la aparente escasa importancia que la semiótica ha concedido al proceso creativo que efectúa el actor para construir su personaje. Desde esta óptica, el actor sólo interesará como comunicador de significados y su cuerpo se presentará como un texto preparado para ser leído durante la representación escénica. Es decir, una *lectura externa* del mismo.

Aun así, hay autores como Anne Ubersfeld que intentarán explicar semióticamente el trabajo del actor. En un primer momento:

El actor busca un referente físico a los rasgos distintivos del conjunto-personaje de su texto, está obligado a buscar en el mundo de su experiencia W0 los elementos que le van a permitir construirse como *elemento de un mundo imaginario* W1; estos elementos pueden remitirlos a la realidad de su apariencia concreta, al mundo de sus conocimientos, de su experiencia cultural W0', al mundo particular de su experiencia teatral W0". [...] Nos cuidamos de abordar el problema de la formación del comediante o los procedimientos a través de los cuales el comediante pone en juego su sistema de signos.

No nos colocamos sobre el terreno genético y no abordamos el problema de los medios intelectuales, imaginarios y físicos mediante los cuales un comediante se prepara para cumplir su tarea (Ubersfeld, 1997: 185).

De este modo, el actor escogerá los elementos fundamentales y modificará los rasgos distintivos del personaje que va a crear, seleccionando qué rasgos mostrará y cuáles no, construyendo el cuerpo ficticio del personaje. Ello supone hacerse “otro” en función del modelo a construir y de las referencias escogidas e imponer un conjunto de signos que aflorarán en su cuerpo, así como, trabajar en la relación de ese cuerpo con el discurso.

Por tanto, la actuación se presenta en una especie de dialéctica o diálogo entre el *cuerpo real* y el *cuerpo imaginario* del personaje que el actor incorpora y dibuja con la ayuda de éste. Los rangos distintivos antes mencionados vendrían dados por el sujeto (el actor) como *rasgos individuales*, y toda una serie de determinaciones según las formas teatrales, es decir, los *papeles codificados*, ya que todo trabajo actoral es dependiente de un código de lectura, de un código estilístico.

A partir de lo expuesto, podemos diferenciar una serie de fases en su proceso de significación: la relación interpersonal con los demás actores como fuente de creación de significantes y transformación de los significados creados por el actor en solitario; la inclusión dentro de un contexto cultural determinado; y la relación con el espectador.

Todos estos factores, que no difieren mucho de otras aproximaciones anteriormente citadas al referirnos a las aportaciones del Círculo Lingüístico de Praga, construirán y definirán el personaje como texto del cuerpo del actor. Para la constitución de dicho *texto*, Fischer-Lichte (1999: 534-547) precisará tres categorías: el rol en el texto literario del drama, la naturaleza individual del actor y las convenciones dominantes en el arte dramático de la época, es decir, del código dramático vigente como norma. A partir de estas premisas podemos precisar que las funciones del actor serán:

1. Construir un conjunto de rasgos distintivos que corresponda a los del conjunto textual, con todas las manipulaciones efectuadas por él y el director. Es decir, construir el cuerpo ficticio del personaje a partir del cuerpo real del actor.
2. Asumir el discurso que el texto indica bajo el nombre del personaje.
3. Mostrar las acciones de las que es sujeto el personaje según el texto. Teniendo en cuenta las codificaciones de las formas teatrales y el contexto cultural donde se enmarca la acción. Dichas acciones serán, desde el punto de vista semiótico, ricas en connotaciones o, como las define el investigador Darío Turrini (2001: 165-191), acciones de alto potencial semántico.

Según lo expuesto, podemos hablar del *código actoral* a partir de la codificación del comportamiento escénico, es decir, la presentación de una serie de elementos significantes (mímicos, gestuales, lingüísticos, paralingüísticos o proxémicos) identificados mediante unos criterios o reglas que tienen en cuenta la recepción de dicha

actuación. Dichos significantes serán los componentes de las secuencias de comportamiento, dando lugar al discurso verbal-gestual.

Dichos códigos regulan la combinación de los elementos constituyentes del *texto de la creación actoral*, distinguiendo dentro de ellos dos tipos de signos: signos preestablecidos o actuaciones codificadas que responden a alfabetos concretos, como por ejemplo formas de actuación oriental o, en el caso occidental, la pantomima, el mimo corporal o la danza clásica; y signos no preestablecidos, que crean la secuencia signica a partir de la identificación de unidades significantes, la selección sucesiva y la posterior combinación entre sí de los mismos para componer el discurso gestual-verbal.

En consecuencia, concretamos que el texto de la creación actoral debe contener los siguientes niveles:

1. El alfabeto de los signos disponibles (preestablecidos o no) para la construcción de futuros encadenamientos. Podríamos denominarlo un *nivel fonético*.
2. La recomposición de dichos signos sometidos a una lógica o conjunto de reglas generales y específicas que determinaría un *código actoral*. La conformación del código provee un alfabeto y una sintaxis que prohíbe o prescribe determinadas combinaciones. A partir del código o códigos se construyen las secuencias de comportamiento. Hablaríamos en este caso de un *nivel de sintaxis*.
3. La interacción de los comportamientos escénicos con el espectador dando lugar a la emisión de significados, es decir, a un *nivel semántico*.

Esta conducta del actor *in-forma* al espectador. Su cuerpo, como cuerpo legible, se presenta como *in-formador*, es decir, *puesto-en-forma*, advirtiéndole que esta información no equivale únicamente para transmitir significados. Sólo tendrá un valor semántico cuando el código que regula el comportamiento escénico sea puesto en correspondencia con el código semántico que provee la cultura en que se ofrece el espectáculo, en ese momento se establecerá la comprensión del mensaje por parte del espectador. Las conductas informadas serán codificadas y, por lo tanto, conformadas por sistemas significantes combinados de modo tal que puedan desprenderse de sus significados y adquirir significaciones nuevas en nuevos contextos.

### 3.2. La enunciación actoral

Durante la interpretación, el actor se presenta como un enunciador del discurso escénico, entendiendo como tal el conjunto de mensajes organizados, verbales y no verbales, no diferenciado sustancialmente de otros enunciadores de discursos como un presentador de televisión, un periodista de informativos o un político. Las diferencias con estas otras profesiones empiezan en el uso que hace de sus medios expresivos, así como también el ser un *doble emisor*, pues tenemos un emisor real (el actor) y un emisor ficcional (el personaje).

Una de las principales características del discurso del actor, según Anne Ubersfeld (1997: 191-237), es que no muestra un solo aspecto, sino siempre dos a la vez, por ejemplo, las palabras del discurso irán acompañadas de la entonación melódica de las frases enunciadas, con claras asociaciones entre gesto-palabra, gesto-dicción, mímica-voz o voz-ocupación del espacio. El discurso producido nos daría una cuádruple función del intérprete: el narrador que relata una fábula, el actor como expositor de las condiciones de enunciación imaginaria, el remitente a un discurso de ficción y el ejecutante de la acción escénica.

El discurso del intérprete tendrá, pues, dos ramificaciones claras como son la elocución verbal y la gestualidad, con las que transmitirá el denominado *texto de la creación actoral*, compuesto por la partitura de acciones que precisa tanto de los componentes vocales como de los kinésicos. A continuación, vamos a profundizar en estas dos vertientes del trabajo actoral desde los parámetros que nos aporta la semiología.

La primera será *la palabra verbal emitida por el actor*. En este caso el primer significante es la voz del comediante, teniendo en cuenta el aparato vocal-fonador que está compuesto por el aparato respiratorio, la laringe y las cavidades de resonancia (el aparato resonador). Su adecuada utilización proporcionará los *rasgos físicos vocales* o parámetros acústicos tanto de la voz hablada como cantada: frecuencia, altura, intensidad, volumen o el timbre o color. A ellos debemos unir los recursos de la expresión vocal hablada: la entonación o tono; la dinámica expresiva a partir de intensidades y acentos; el ritmo con velocidades y pausas; y los timbres normales o característicos.

Patrice Pavis (2000: 144-149) introducirá en estos componentes los *factores subjetivos de la voz*, los más difíciles de aprehender y los más determinantes para el estudio de la voz del actor que se concentrarán en: la traición de los sentimientos, la proyección del *yo* y el *grano* de la voz. El primer factor se relacionaría directamente con la parte emocional que colorea las palabras, el segundo es la proyección de la voz sobre el otro y el tercero se refiere a la corporalidad de la voz, su materialidad.

A partir de estos factores, hablaríamos de las posibles *caracterizaciones de la voz*: una caracterización que se produce desde la modulación respiratoria, la impostación, la dicción y los posibles acentos o la expresión a partir de la combinación de los registros, velocidades, intensidades, timbres o pausas. Todo ello se pone en práctica en el discurso hablado, en el cual podemos diferenciar varios niveles: un primer *nivel de pronunciación fonética*, indispensable para una correcta pronunciación de la palabra por parte del actor, al cual se le podrá aplicar alguna particularidad fonética del personaje o que las didascalías puedan imponer; un *nivel sintáctico*, con gran importancia del fraseo; y un *nivel semántico* o de búsqueda del sentido de la frase, siguiendo el modelo propuesto por Anne Ubersfeld (1997: 212-224).

En los dos últimos niveles es donde aparecen los *modos de dicción* teniendo en cuenta el acento de una determinada palabra dentro de la frase, los portadores de sentido, los cambios rítmicos, las pausas, las velocidades y las entonaciones.



La combinación de todos estos componentes prosódicos reflejará determinadas emociones, correspondientes a determinadas actitudes o estados de ánimo como esquema del reflejo de la emoción. La entonación, la intensidad, el ritmo, el *tempo* o el volumen pueden variar y así matizar el significado de las palabras. Estos componentes de la entonación reflejarán y sugerirán actitudes, estados de ánimo e intenciones asociadas al discurso gestual y a un movimiento en el espacio. Para que el lenguaje mantenga sus cualidades plásticas, musicales e interpretativas necesitamos introducir el gesto en las palabras, o, si se prefiere, la *acción* en la palabra. La palabra nace del cuerpo y ejecuta una micro-danza durante su emisión y entonación. La lengua se basa en acciones corporales como, por ejemplo, la pronunciación de determinadas consonantes que exige una energía pulsional. Analizar la palabra verbal también supone examinar la relación entre voz y cuerpo, por ello, el trabajo de la palabra en la interpretación actoral precisa de la *acción* como característica imprescindible, tal y como experimentaron desde la práctica escénica directores como Stanislavski, Grotowski o Barba.

A todo ello, habría que sumar otros factores determinantes en el discurso verbal del actor como son: la situación en la cual se encuentra el intérprete, los condicionantes de índole psicológica a la hora de pronunciar las frases, la forma teatral donde está inmersa su interpretación y los factores culturales.

La segunda ramificación corresponde al *discurso de la gestualidad*<sup>1</sup>. Podemos observar cómo los diferentes estudios semióticos constatan la dificultad de ligar los gestos aislados en un discurso continuado a las reglas legibles en un *texto gestual*. Patrice Pavis considerará que es preciso colocar unas bases teóricas para una posible semiología del gesto a partir de las tesis de Paul Bouissac (1973), constatando que “el discurso sobre los gestos sólo puede ser científico en la medida en que demuestre la imposibilidad de basar en él mismo la ciencia de estos” (Pavis, 1994: 168). Si bien resulta imposible a los estudiosos de la gestualidad descomponer el conjunto de gestos en unidades o en figuras recurrentes, podemos establecer algunos rasgos generales sobre los códigos gestuales.

El gesto, según Pavis, tiene tres funciones significantes: la icónica, la indicial o deíctica y la simbólica. Si al gesto le unimos la palabra puede ser una puntualización o ilustración de la palabra, un pleonismo o una redundancia, aunque el gesto también puede ser el desarrollo de un no-dicho de la palabra, como también señala Uberfeld (1997: 202-204). Pero el gesto no sólo sirve para acompañar o enfatizar una frase: tiene un discurso propio. En ciertas formas de teatro este discurso está plenamente organizado, como sería el caso del mimo y la pantomima, y es paralelo al discurso hablado, como en formas orientales como el Kathakali o la danza Odissi indias.

En consecuencia, la gestualidad del actor sobre la escena nos mostrará las siguientes perspectivas: el personaje como individuo con sus particularidades físicas y psíquicas; el

<sup>1</sup> En el estudio de la gestualidad incluimos tanto actores textuales, que trabajan la interpretación de un texto con la voz y el cuerpo, como gestuales, carentes de palabra verbal, como es el caso de los mimos. Este estudio del discurso del actor sería aplicable al actor-cantante, aunque con variantes, sobre todo en el discurso vocal.

personaje social, relacionado los estereotipos sociales y con el *gestus* brechtiano; las pasiones y su repercusión en el comportamiento físico; y la acción ejecutada en el espacio-tiempo imaginario.

Para ello, los gestos, lo gestual o la gestualidad juntamente con la mímica se unifican en las posturas, conformando diversas actitudes y creando una cadena *posturo-mimo-gestual*, que en palabras de Pavis (2000: 81): “reúne el conjunto de los datos físicos antes de establecer su vínculo con la actividad verbal”. Sobre ella actuarán los diferentes factores ya comentados anteriormente para el discurso hablado, como son el ritmo, el *tempo*, las pausas, la intensidad, la tensión o la duración, que modificarán o moldearán la gestualidad. Durante la enunciación del texto emitido, el mensaje pasará imperceptiblemente del cuerpo a la actitud, dando lugar a *la corporalidad del texto*.

Como hemos podido constatar, las aproximaciones semiológicas al discurso de la gestualidad y la palabra verbal se encuentran totalmente interrelacionadas a la hora de afrontar la interpretación por parte del actor y conformar el *texto de la creación actoral*. Por esta razón, es compleja su aproximación analítica a través de la atomización o segmentación en unidades de significación (Darrault-Harris, 1994: 85-92). Para Anne Ubersfeld (1997: 235): “el trabajo del comediante es una totalidad, no por adición o acumulación, sino por estructuración textual”. Esa presencia total es la que se manifiesta ante el espectador. Aun teniendo en cuenta dicha observación, el estudio de los componentes y las funciones del discurso verbal-gestual que realiza el actor nos permite un análisis preciso de sus componentes para conformar finalmente ese todo homogéneo.

### 3.3. La construcción de la textualidad del personaje

Si planteamos *a priori* que el objetivo del actor ha sido durante siglos la encarnación de un personaje<sup>2</sup>, el actor/personaje ha constituido el binomio clásico de la interpretación. Sin embargo, en este binomio debemos distinguir el personaje literario-dramático del personaje escénico. El primero se encuentra en las páginas de un libro, es un conjunto sémico con una construcción textual; el segundo pertenece al ámbito de la representación y es el producto de la interpretación por parte del actor (Oliva Bernal, 2004). Obviamente, esos dos personajes se interrelacionan en el personaje dramático, que se materializará desde el personaje-actor:

---

<sup>2</sup> El trabajo del actor está en determinadas prácticas escénicas actuales menos vinculado con la construcción de lo que podríamos llamar tradicionalmente un personaje. En su reconocido libro sobre el personaje dramático, Robert Abirached (1994) relata la historia y crisis del personaje dramático desde tiempos aristotélicos llegando a los años setenta del siglo XX, augurando el fin del personaje y la superación de este por parte del actor de la dramaturgia contemporánea en conexión con las prácticas de lo real y lo performativo en la creación escénica actual. Este giro performativo también será destacado por otros estudiosos como Erika Fischer-Lichte (2017), que separará el actor-signo del actor-*performer*.

La tercera acepción de “personaje dramático” es por el contrario la única específicamente teatral, aunque no siempre se ha aceptado como tal por los interrogantes que plantea, pero cuya independencia de las anteriores resulta incuestionable; se trata del personaje-actor. Es éste el sentido propiamente teatral, pues es el único que en cualquier caso aparece finalmente sobre el escenario (Oliva Bernal, 2004: 27).

En consecuencia, el personaje dramático estará inacabado si no se produce el paso necesario de subirlo a un escenario. El actor se apoderará del personaje literario-dramático convirtiéndolo en espectáculo para devolverle, una vez acabada la representación, a su condición anterior hasta la siguiente representación o a la espera de que otro actor venga a despertarlo de su letargo. El personaje escénico es el resultado del material preexistente y, en mayor medida, de la contribución que la entidad actoral le proporciona.

Llegados a este punto, hemos de señalar un aspecto primordial respecto al estudio del actor como constructor del personaje: si el personaje textual es una construcción literaria e imaginaria, por tanto, ficcional y el personaje escénico es una creación del actor, el estudio del actor respecto al personaje sólo se puede realizar desde la perspectiva del personaje escénico, aunque, obviamente, el primero pueda ser el soporte y la base de la creación artística del actor. Así, interesará el estudio del proceso de encarnación del personaje que efectúa el actor y los mecanismos que emplea para ello, aspectos que remiten directamente a las distintas escuelas interpretativas.

A partir de lo dicho, el personaje dramático desde los parámetros semióticos se presenta como una noción compleja, pues comportará los siguientes componentes: un conjunto escénico dotado de un semantismo y de una sintaxis; formará parte de un sistema actancial<sup>3</sup>; será encarnado por un actor con unos rasgos distintivos; y será un proceso y un texto con rasgos individualizados en el interior del texto teatral.

El trabajo del actor tendrá en cuenta estas determinaciones complejas del personaje y las pondrá en relación con las suyas propias e individuales dentro del marco escénico. La *individualización* es para muchos semióticos el paso donde el actor puede mostrarse, el personaje pasa al segundo plano y lo que se exhibe es el *yo* del comediante<sup>4</sup>.

Durante la fase de encarnación del personaje en los ensayos, el actor asumirá el discurso del personaje textual y mostrará sus acciones, pero el personaje escénico también se irá construyendo por la relación interpersonal con los demás personajes / actores y también por las marcaciones que impone la dirección, a veces totalmente diferentes a las composiciones imaginarias que se había hecho el actor en un primer momento. Si estos dos factores modifican el proceso de construcción del personaje, también dentro de la

<sup>3</sup> Desde la semiología contemporánea, podemos decir que el actante es una categoría abstracta que participa de la sintaxis del drama. El personaje se convierte así en un lugar de confluencia de funciones, según autoras como Anne Ubersfeld (1989). Respecto a su relación con el trabajo del actor, el funcionamiento actancial es uno de los campos de la práctica escénica donde la estructura profunda del texto y de la representación coinciden o deberían coincidir.

<sup>4</sup> Hay casos donde el *yo* del actor no deja vivir en él al *yo* imaginario del personaje, dando lugar a los denominados *actores personalistas*, que siempre hacen el mismo personaje, utilizando rasgos propios codificados que se emplean para cualquier personaje dramático.

representación escénica podemos encontrar otro agente que condiciona la interpretación: el espectador o público, ya que su actitud también puede afectar a la actuación.

Insistiendo en estos aspectos y desde el ámbito de la práctica, el conocido director de escena inglés Peter Brook (2001) apuntará que el actor tiene tres responsabilidades: las de su círculo interior, respecto a sus impulsos interiores y su búsqueda personal; las de su círculo exterior, respecto a la relación con los demás actores; y, finalmente, un tercer círculo que es su relación con el público. El intérprete deberá trabajar sobre ellos para buscar la armonía de estas tres responsabilidades.

Para José Luis Valenzuela (1993: 117-128) en su visión analítica de la actuación destaca la relación que se establece en la actuación entre el cuerpo propio del intérprete y la *palabra del otro*. Como hemos comentado al principio de este apartado el cuerpo del actor se transforma durante la representación en el *cuerpo imaginario* del personaje que es el que significará para el espectador. Es decir, que desde la perspectiva semiótica es el espectador quien da significado al trabajo del actor, una visión externa del proceso interpretativo. Hay que destacar que en el proceso de creación escénica se habla del montaje del director sobre el trabajo del actor, resaltando la figura del director como el verdadero creador del significado de la obra que se presenta ante el espectador, a partir de la selección y combinación de las aportaciones que dan los actores a la escena durante su trabajo de ensayos y representación posterior.

Aunque esta idea pueda ser aceptada, desde los supuestos semióticos podemos establecer que el *texto del cuerpo del actor* se resignifica creando el *texto del cuerpo del personaje* mediante la utilización de sistemas significantes que se codifican en un proceso de identificación y selección de los elementos que quiere mostrar y la posibilidad de modificar los rasgos distintivos teniendo en cuenta la relación con los otros conjuntos escénicos de la totalidad de los signos de la representación. Todo ello da lugar a secuencias de comportamiento que adquieren una dimensión semántica ante el espectador que lee y descodifica las *in-formaciones* que recibe por parte del intérprete.

#### 4. CONCLUSIONES

De lo estudiado en este artículo, se desprende que la investigación semiótica sí tuvo y tiene muy en cuenta la interpretación escénica y el análisis del trabajo actoral. El interés por indagar en lo que el actor hace surge en los primeros estudios aplicados a los fenómenos artísticos desde los planteamientos semióticos y estructuralistas del Círculo Lingüístico de Praga, que se centrarán en el nivel de significación y comunicación del intérprete, presentándolo como un productor de signos cuyo cuerpo debe ser *leído* por el receptor-espectador. Para ello, buscarán las características esenciales que configuran su lenguaje artístico y las dimensiones verbales y no verbales de su discurso escénico.

El estudio de la interpretación actoral posterior a las aportaciones de los investigadores checos se basará en el análisis de sus signos expresivos dentro de la concepción de la puesta en escena como texto autónomo, como *texto espectacular*,

planteando el trabajo del actor a partir de modelos de base lingüística que buscan la fragmentación del *continuum* de su actuación para encontrar los fonemas de la actuación unidos al nivel narrativo y semántico de la obra representada.

Aunque en todos estos planteamientos semióticos se intentará descifrar el resultado de la interpretación, el proceso y el contexto en el que se enmarca serán tratados únicamente desde el nivel comunicativo y receptivo, lo que no permitirá adentrarse en otros terrenos como son las señales psicofísicas que emite el intérprete. Áreas de estudio que serán abordadas por otras vertientes, como las ciencias cognitivas y las neurociencias (Fons, 2023).

En consecuencia, podemos destacar que la perspectiva semiótica tiene asignaturas pendientes respecto al estudio del actor: el funcionamiento orgánico de la actuación; el análisis de la técnica interpretativa; las técnicas de composición dramática adoptadas por los intérpretes; los procesos de interrelación del actor con los otros actores y el entorno intraescénico y extraescénico; o la influencia psicofísica del espectador sobre la actuación del comediante. Pero, podemos afirmar que, aunque el enfoque semiótico nos pueda proporcionar una óptica *parcial* del fenómeno actoral como cuerpo-mente en acción, sí nos analiza profundamente su nivel comunicativo y significativo. No podemos olvidar que el actor es, ante todo, un comunicador.

Por ello, debemos reconocer los aciertos de los planteamientos desarrollados por la semiología: el conocimiento y estudio de los componentes que actúan en el discurso del actor (gestos, voz, *tempo*-ritmo); la preocupación por la puesta en escena como entidad autónoma y analizable; o la significación del trabajo interpretativo y su comunicación posterior ante el espectador.

Ahora bien, cierto es que, para un conocimiento global del arte de la interpretación debemos abogar por la interdisciplinariedad e interconectar diferentes perspectivas científicas. Pavis destacaba al respecto:

Para *salvarse*, la semiología deberá prolongarse (que es lo contrario de sobrevivir) en esas disciplinas nuevas o viejas que durante mucho tiempo ha descuidado. E inversamente, esas disciplinas posestructuralistas tendrían mucha necesidad de la coherencia de la semiología. [...] La tarea y el futuro de la semiología son pues, imaginar un lugar de intercambio, un punto de conexión por el que transiten todas estas teorías y estas hipótesis (Pavis, 2016: 317).

El camino probablemente esté en la búsqueda de la interacción entre los signos expresivos que emite el intérprete y las señales orgánicas que crea. Ello nos conecta con la perspectiva emergente de la *semiótica cognitiva* (Brandt, 2020; Paolucci, 2021) que unifica los planteamientos del estructuralismo con las nuevas aportaciones que llegan de las ciencias cognitivas y las neurociencias (Romera Castillo, 2023: 40-45). Un camino lleno de posibilidades que está dando sus primeros pasos y provocará, seguramente en un futuro próximo, resultados muy satisfactorios para el estudio y la comprensión de la actuación.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABIRACHED, R. (1994). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (ADE).
- BIRDWHISTELL, R. L. (1979). *El lenguaje de la expresión corporal*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BOGATYREV, P. (2013). “Los signos del teatro (1938)”. En *Teoría teatral de la Escuela de Praga: de la fenomenología a la semiótica performativa*, J. Jandová y E. Volek (ed.), 105-116. Madrid: Fundamentos [Monografías RESAD] / Universidad Nacional de Colombia.
- BOUISSAC, P. (1973). *Le mesure des gestes. Prolégomènes à la sémiotique gestuelle*. The Hague: Mouton.
- BRANDT, P. A. (2020). *Cognitive Semiotics. Signs, Mind and Meaning*. London: Bloomsbury.
- BROOK, P. (2001). *Más allá del espacio vacío. Escritos sobre teatro, cine, ópera (1947-1987)*. Barcelona: Alba Editorial [Artes Escénicas].
- DARRAULT-HARRIS, I. (1994). “Contribution à l’analyse sémiotique de la gestualité mimique”. En *Le corps en jeu*, O. Aslan (ed.), 85-92. Paris: CNRS Éditions.
- DE MARINIS, M. (1978). “Lo spettacolo come testo (I)”. *Versus. Quaderni di studi semiotici* 21, 66-100.
- \_\_\_\_\_. (1982). *Semiótica del teatro. L’analisi testuale dello spettacolo*. Milano: Bompiani.
- \_\_\_\_\_. (1988). *Capire il teatro*. Firenze: Casa Usher.
- EKMAN, P. (2004). *¿Qué dice ese gesto? Descubre las emociones ocultas tras las expresiones faciales*. Barcelona: RBA / Integral.
- FÉRAL, J. (2004). *Teatro. Teoría y práctica: Más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna [col. Teatrología].
- FISCHER-LICHTE, E. (1999). *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco / Libros [col. Perspectivas].
- \_\_\_\_\_. (2017). *Estética de lo performativo*. Madrid: Adaba Editores.
- FONS, M. B. (2023). *Actuación y neurociencias. Nuevas perspectivas para el estudio del proceso de creación actoral*. Berlín: Peter Lang.
- GARVIN, P. L. (ed.) (1964). *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*. Washington: Georgetown University.
- HONZL, J. (2013a). “La movilidad del signo teatral (1940)”. En *Teoría teatral de la Escuela de Praga: de la fenomenología a la semiótica performativa*, J. Jandová y E. Volek (ed.), 147-162. Madrid: Fundamentos [Monografías RESAD] / Universidad Nacional de Colombia.
- \_\_\_\_\_. (2013b). “Definición de la mímica (1946)”. En *Teoría teatral de la Escuela de Praga: de la fenomenología a la semiótica performativa*, J. Jandová y E. Volek

- (ed.), 183-188. Madrid: Fundamentos [Monografías RESAD] / Universidad Nacional de Colombia.
- \_\_\_\_ (2013c). “La inspiración actoral (1947)”. En *Teoría teatral de la Escuela de Praga: de la fenomenología a la semiótica performativa*, J. Jandová y E. Volek (ed.), 189-200. Madrid: Fundamentos [Monografías RESAD] / Universidad Nacional de Colombia.
- JANDOVÁ, J. Y VOLEK, E., eds. (2013). *Teoría teatral de la Escuela de Praga: de la fenomenología a la semiótica performativa*. Madrid: Fundamentos [Monografías RESAD] / Universidad Nacional de Colombia.
- KOWZAN, T. (1997). “El signo en el teatro”. En *Teoría del teatro*, M. C. Bobes Naves (comp.), 121-153. Madrid: Arco / Libros.
- LÓPEZ-ANTUÑANO, J. G. (2021). “El signo escénico”. En *El análisis de la escenificación*, J. Martínez Valderas y J. G. López-Antuñano, 307-320, Madrid: Fundamentos [Manuales RESAD].
- MUKAROVSKY, J. (1973). *Il significato dell'estetica*. Torino: Einaudi.
- \_\_\_\_ (2013). “Un ensayo de análisis estructural del arte actoral (Chaplin en *La ciudad de las luces*) (1931)”. En *Teoría teatral de la Escuela de Praga: de la fenomenología a la semiótica performativa*, J. Jandová y E. Volek (ed.), 83-88. Madrid: Fundamentos [Monografías RESAD] / Universidad Nacional de Colombia.
- OLIVA BERNAL, C. (2004). *La verdad del personaje teatral*. Murcia: Universidad de Murcia / Escuela Superior de Arte Dramático.
- PAOLUCCI, C. (2021). *Cognitive Semiotics. Integrating Signs, Minds, Meanings and Cognition*. Cham: Springer.
- PAVIS, P. (1994). *El teatro y su recepción: Semiología, cruce de culturas y postmodernismo*. La Habana: UNEAC [col. Criterios].
- \_\_\_\_ (1998). *Teatro contemporáneo: Imágenes y voces*. Chile: Universidad Arcis / LOM Ediciones.
- \_\_\_\_ (2000). *El análisis de los espectáculos: Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós Comunicación [núm. 121].
- \_\_\_\_ (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México: Paso de Gato.
- ROMERA CASTILLO, J. (2023). “Líneas teatrales de investigación en el SELITEN@T: teatro y ciencia (+ficción)”. En *Teatro, ciencias y ciencia ficción en las dos primeras décadas del siglo XXI (Actas del XXXI Seminario Internacional del SELITEN@T)*, J. Romera Castillo (ed.), 7-54. Madrid: Verbum.
- RUFFINI, F. (1978). *Semiotica del testo. L'esempio teatro*. Roma: Bulzoni.
- \_\_\_\_ (1981). “Spettacolo comunicante / spettacolo significante: l'in-comunicazione spettacolare”. En *La semiotica e il doppio teatrale*, G. Ferroni (ed.), 139-160. Napoli: Liguori Editore.

- SAURA CLARES, A. (2021). “Marco teórico, metodologías y enfoques críticos sobre el estudio del teatro”. En *El análisis de la escenificación*, J. Martínez Valderas y J. G. López-Antuñano, 41-66, Madrid: Fundamentos [Manuales RESAD].
- SCHECHNER, R. (2002). *Performance Studies. An Introduction*. New York: Routledge.
- TURRINI, D. (2001). “Il vascello d’acciaio. Appunti per una semiotica dell’attore teatrale”. *Culture Teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo* 4, 165-191. Disponible en línea: [https://cultureteatrali.it/archivio/images/pdf/ct4\\_2.pdf](https://cultureteatrali.it/archivio/images/pdf/ct4_2.pdf) [20/01/2024].
- TRAPERO, P. (1989). *Introducción a la semiótica teatral*. Palma de Mallorca: Prensa Universitaria [Documentación Filología].
- UBERSFELD, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra [col. Signo e Imagen, 18].
- \_\_\_\_ (1997). *La escuela del espectador*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Teoría y Práctica del Teatro [núm. 12].
- VALENZUELA, J. L. (1993). *De Barba a Stanislavski. Apuntes para un entrenamiento del actor*. Argentina: Editorial Universidad Nacional de San Luis.
- VELTRUSKY, J. (1978). “Contribution to the Semiotics of Acting”. En *Sound, Sign and Meaning*, L. Matejka (ed.), 553-606. Ann Arbor: Michigan Slavic Contribution.
- \_\_\_\_ (1984). “Acting and Behavior: A Study in the Signans”. En *Semiotics of Drama and Theatre*. H. Schmid; A. Kesteren (ed.), 393-441. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- \_\_\_\_ (1989). “Cualidades sonoras del texto y la actuación del actor”. *GESTOS. Teoría y práctica del Teatro Hispano* 8, 33-48.
- \_\_\_\_ (2013). “El hombre y el objeto en el teatro (1940)”. En *Teoría teatral de la Escuela de Praga: de la fenomenología a la semiótica performativa*, J. Jandová y E. Volek (ed.), 136-146. Madrid: Fundamentos [Monografías RESAD] / Universidad Nacional de Colombia.
- ZICH, O. (2013). “Estética del arte dramático (1931)”. En *Teoría teatral de la Escuela de Praga: de la fenomenología a la semiótica performativa*, J. Jandová y E. Volek (ed.), 45-73. Madrid: Fundamentos [Monografías RESAD] / Universidad Nacional de Colombia.



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

Fecha de recepción: 22/01/2024

Fecha de aceptación: 23/05/2024



**EL DISCURSO DE LAS SERIES DE TV DE LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA  
Y LA PICARESCA COMO GÉNERO TRANSVERSAL.  
*EL PÍCARO* (FERNÁN GÓMEZ, 1974) Y *JUNCAL* (DE ARMIÑÁN, 1989)**

DISCOURSE IN SPANISH TV SERIES DURING THE TRANSITION PERIOD  
AND THE PICARESQUE AS A CROSS-CUTTING GENRE:  
*EL PÍCARO* (FERNÁN GÓMEZ, 1974) AND *JUNCAL* (DE ARMIÑÁN, 1989)

**Julia-Sabina GUTIÉRREZ**

Universidad de Alcalá  
juliasabina.gutierre@uah.es

**Resumen:** En este artículo se analizan dos series que alcanzaron su máxima audiencia en el último tercio del siglo veinte en la Radiotelevisión pública española RTVE y que recuperaban las tradiciones literarias y teatrales del Siglo de Oro: *El pícaro* y *Juncal*, dos obras con interacciones entre la literatura, el teatro y la TV. En este caso, nos interesa observar cómo el discurso teatral y literario se integra en el discurso televisivo. En lo que respecta al análisis de *El pícaro* y *Juncal* nos hemos centrado especialmente en el aspecto lingüístico, con sus variedades de discurso monologado, dialogado, etc. No obstante, nos hemos extendido al área translingüística, que es la zona del discurso de las series televisivas en las que el lenguaje verbal se completa con la imagen para expresar la gestualidad, las expresiones faciales, la postura corporal, los elementos proxémicos, kinésicos y lograr de esa forma el ensamblaje de los materiales.

**Palabras clave:** Discurso. Televisión. Series. *El pícaro*. *Juncal*.

**Abstract:** This article analyzes two TV series that achieved their peak viewership in the last third of the 20<sup>th</sup> Century on RTVE, the Spanish public broadcaster, which drew from the literary and theatrical traditions of the Golden Age: *El pícaro* and *Juncal*. These two series involve interactions between literature, theater, and TV. It will be argued that the theatrical and literary discourse is integrated in the television discourse. Regarding the analysis of *El pícaro* and *Juncal*, attention will be paid to the linguistic aspects, including various forms of discourse such as monologues, dialogues, etc. The article will also address the translinguistic area, where verbal language is complemented in TV series by images to express gestural, facial expressions, body posture, proxemic, kinesic elements, and therefore achieve the integration of materials.

**Keywords:** Discourse. Television. TV Series. *El pícaro*. *Juncal*.

## 1. INTRODUCCIÓN

El género picaresco es una forma de narrativa popular en la literatura y el teatro españoles desde el siglo XVI que también ha tenido una presencia importante en la televisión española desde la década de los cincuenta, especialmente en las series de televisión. Partiendo del proyecto frustrado de *Los pícaros*, de Juan Estelrich, del cual se pudo rodar únicamente *Se vende un tranvía* (1959) con guion de los magistrales Luis García Berlanga y Rafael Azcona hasta *La casa de papel* (Alex Pina, 2017), la televisión española ha utilizado las picardías y astucias de supervivencia de la gente corriente para salpimentar sus narraciones. *Las pícaras* (1983), *Truhanes* (1993), *Los ladrones van a la oficina* (1993)... son narraciones de antihéroes, marginados, vagabundos, ladrones que se rebelaban contra la autoridad y las normas sociales. El tono irónico y satírico suele ser visto como una crítica hacia la sociedad y sus instituciones. Además, sus protagonistas son personajes perspicaces que pueden superar los obstáculos del mundo en el que viven gracias a su inteligencia. Mucho se podría decir de su popularidad en tiempos en los que el mundo andaba revuelto, donde no se sabía si el provenir era claro u oscuro. Nos referimos a la época de la transición española, momento en el que el ente público se preguntaba qué lugar había para la cultura en la TV. Dos series alcanzaron su máxima audiencia en el último tercio del siglo XX y que recuperaban las tradiciones literarias y teatrales del Siglo de Oro: *El pícaro* y *Juncal*, dos series con interacciones y coalecencias entre la literatura, el teatro y la TV. Nos interesa en este caso observar cómo el discurso teatral y literario se integra en el discurso televisivo. Debemos tener en cuenta que ambas creaciones son series televisivas, es decir, narraciones que integran las propiedades de la televisión tanto como producto industrial como objeto de discurso cultural, incluida la interacción de la audiencia, integrándose en los conceptos teorizados por John T. Caldwell, en 1993, bajo el término *televisuality*:

The concept of televisuality designates a system of business conditions, styles, ideologies, cultural values, modes of production, programming and audience practices that make up television as a medium within a specific historical and geographical context (Caldwell, 1993: 26).

Lo que nos interesa de estas dos series es de qué manera el discurso literario y teatral se enraíza en la creación televisiva de aquellos años. Para contextualizar nuestro trabajo, se citan, en primer lugar, los diversos discursos elaborados desde las perspectivas lingüística, filosófica y científica, para a continuación exponer las teorías sobre el discurso de la crítica formalista de Victor Sklovski, Roman Jakobson, Iuri Tynianov, Boris Eikhenbaum y Mijaíl Bajtín. Se atiende igualmente a la ética discursiva de Jürgen Habermas, Otto Apel y a la semiología de Christian Metz, Umberto Eco, Roland Barthes, etc. Con las tesis de algunos de estos investigadores se inicia nuestra indagación sobre el discurso televisivo y su aplicación a la televisión española. En lo que respecta al análisis de *El pícaro* y *Juncal* nos hemos centrado especialmente en el aspecto lingüístico, con

sus variedades de discurso monologado, dialogado, etc. (Harris, 1963). No obstante, nos hemos extendido al área translingüística, que es la zona del discurso de las series televisivas en las que el lenguaje verbal se completa con la imagen para expresar la gestualidad, las expresiones faciales, la postura corporal, los elementos proxémicos, kinésicos y lograr de esa forma el ensamblaje de los materiales como explicaría William O. Hendricks (1976: 65), que, por ejemplo, distingue entre sintaxis textual, hipersintaxis, Texgrammatik, translingüística, etc. Igualmente, Axel Olrik se refiere a los modos de descripción de los personajes que distingue la crítica, en particular entre el contar”, recurso de la narrativa, y el “interpretar”, que convendría al teatro y al audiovisual. En todos los casos “el principio general de cada atributo de una persona u objeto se debe expresar por medio de acciones; de otra forma no es nada” (1909: 137), que remite a la teoría aristotélica y clasicista y que retoman Greimas (2002) y otros semiólogos.

## 2. SEMIÓTICA DEL CINE Y LA TELEVISIÓN: REFLEXIONES SOBRE EL DISCURSO AUDIOVISUAL EN LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA

Los formalistas rusos atendieron al análisis del discurso, y algunos se preocuparon muy tempranamente por el fenómeno filmico, como Victor Sklovski (1965: 76-97), Roman Jakobson (1965: 98-108), Iuri Tynianov (1973: 118) y Boris Eikhenbaum (1973: 30), que se adelanta a Popper y afirma: “Preferimos establecer principios concretos y atenernos a ellos en la medida en que puedan ser aplicados a una materia determinada”. En el tratamiento de este asunto, junto a la lingüística, destacan otras disciplinas-como la filosofía, la sociología y la psicología cognitiva, con las aportaciones de Richard Hudson (1982), Willian Labov (1984), Teun van Dijk (1985), etc. Paul Ricoeur (1975) al estudiar en la Retórica los diversos recursos y procedimientos, argumenta que solo en el discurso adquieren su auténtico valor; por su parte, Hanna Arendt (1999) argumenta que este modo de elocución es nuestro principal instrumento de comunicación. Como un instrumento y un medio de comunicación ha sido considerado por Mijaíl Bajtín en su concepción del dialogismo y del discurso (Bajtín, 1989). En un sentido análogo se manifiestan John Gumperz y Dell Hymes (1964) desde el campo de la sociología, la etnografía y la teoría de la comunicación, de especial importancia para nuestro trabajo (Gumperz y Hymes, 1964), y los citados Richard Hudson (1982) y Willian Labov (1984), desde la sociolingüística y la teoría de la comunicación. Helena Calsamiglia y Amparo Tusón (1999: 19 y ss.) exponen las diversas disciplinas desde las que ha sido abordado el estudio del discurso, entre ellas la *Etnografía de la comunicación*, y T. A. van Dijk (1999: 25), señala, entre otros enfoques, los de la etnografía, la semiótica, la gramática discursiva y los estudios de la comunicación. Jürgen Habermas, cuya obra “muy probablemente constituya el esfuerzo más original y coherente de elaborar una filosofía a la altura del espíritu postmetafísico que caracteriza nuestro tiempo” (Velasco, 2013: 20-21), elabora, junto Karl-Otto Apel una ética del discurso, siguiendo la tradición kantiana.

Del discurso televisivo pueden subrayarse, entre otros, los trabajos de Giovanni Bechelloni (1990), Gustavo Bueno (2000), Umberto Eco (1972 y 1977), Walter (1990), Román Gubern (1997), Gerald Imbert (2003), Armand Mattelart (1997), *Christian Metz* (1972 y 1973), Manuel Palacio (1992, 2001), Santos Zunzunegui (1989), y los volúmenes colectivos *Literatura y Cine* (Parra Ramos, ed. 2003); *Televisión y literatura en la España de la transición (1973-1982)* (Ansón *et al.*, eds., 2010) y *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX* (Romera Castillo, ed., 2002). Algunas de estas investigaciones nos servirán de referentes teóricos en nuestro trabajo.

Muchos de estos autores ponen en relación el discurso filmico y el televisivo. Así, Marcello Walter Bueno, en *Necrológica por la civilización de las imágenes*, observa que Eisenstein anuncia ya la llegada de la televisión, y después de referirse a la obra de André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?* un título del que no considera una casualidad que fuese glosado por Martin Heidegger, afirma: “Se ha dicho que el realismo ontológico de Bazin anticipa el *cinéma-verite*: esto quiere decir, una vez más, que este anticipa el reportaje televisivo y el *docu-drama*” (Walter, 1990: 165).

Christian Metz (1973), después de analizar las diferencias entre estos dos lenguajes, subraya las múltiples analogías, ya que ambos comparten “una imagen obtenida mecánicamente, múltiple, móvil y combinada con tres tipos de elementos sonoros (música, palabras, ruidos) y menciones escritas” (Zunzunegui, 1989: 197). Sin entrar en todo el aparato crítico de este reconocido semiólogo, podemos concluir con Román Gubern (1997: 142) que “para Metz, el cine y la televisión constituyen dos versiones, tecnológica y socialmente distintas, de un mismo lenguaje”. Atendiendo a esta distinción, argumenta el profesor Gubern que la televisión:

organiza su representación de tales acontecimientos de un modo intencional, y eventualmente manipulador, mediante la conmutación a diferentes emplazamientos de cámara y en diferentes momentos (lo que permite las inclusiones o exclusiones selectivas de episodios), mediante los cambios de objetivos y de encuadres y mediante el comentario de acompañamiento, que interpreta los hechos mostrados y orienta su lectura (Gubern, 1997: 143).

Con Christian Metz debaten sobre estas cuestiones Umberto Eco, Barthes, Garroni, Pasolini en la *Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro*, cuyo primer festival se organiza en el 1965. Un año antes publica Christian Metz, *El cine: ¿lengua o lenguaje?*, que no solo inaugura el discurso sobre el audiovisual, sino que incluso puede considerarse el inicio de la semiótica del cine. En *Los elementos semiológicos del film* se lamenta del marco estrecho en el que se había encuadrado el lenguaje filmico y propone un universo más amplio que abarque toda la teoría de la comunicación e información:

Implicítamente siempre nos hemos referido a la gramática normativa de lenguas particulares (las lenguas madres de los teóricos del cine), mientras que el fenómeno lingüístico y gramatical es infinitamente más vasto y se refiere a las grandes figuras fundamentales de la transmisión de toda información. Solo la lingüística general y la

semiología general (disciplinas no normativas, simplemente analíticas) pueden proporcionar al estudio del lenguaje cinematográfico “modelos” metodológicos apropiados (Metz, 1969: 134-135).

En este artículo es acusada la influencia de Roland Barthes, que abordará en trabajos posteriores como *El significante imaginario*. Las ideas de Metz sobre el relato fílmico son aplicables al televisivo, y la revista *Cahiers du cinéma*, en la que él colabora y que fundaron André Bazin, Joseph-Marie Lo Duca y Jacques Doniol-Valcroce en el año 1951, hasta el número 48 fue titulada *Revue de cinéma et du télé-cinéma*. François Jost, entre las imágenes que distingue Christian Metz, menciona “las imágenes en secuencia (cine, dibujo animado, tira cómica, televisión, fotonovela, fresco)” (Jost, 2015: 35).

En los años setenta y ochenta la sociedad española estaba sobrellevando una transición de la dictadura a la democracia. La evolución de la televisión pública en aquellos años es un terreno fértil en preguntas e investigaciones que abarcan cuestiones relativas a la programación, la censura, la industria y el impacto de la televisión en la sociedad. Se han llevado a cabo importantes estudios sobre la historia de la televisión en España, como los de Manuel Palacio, *Una historia de la televisión en España. Arqueología y vanguardia* (Palacio, 1992), *Historia de la televisión en España* (Palacio, 2019) e *Histoire sociale de la télévision en Espagne* (Palacio, 2019), *Historia de la televisión en España* de Josep Maria Baget Herms (Baget Herms, 1993), *La televisión en España (1956-2006): Política, consumo y cultura televisiva* de José Carlos Rueda Laffond y María del Mar Chicharro Merayo, *La ficción en la pequeña pantalla* (2010), de Patricia Diego, *La cultura de las series* de Concepción Cascajosa (2016). En *Historia de la televisión en España*, Manuel Palacio (2019) ya revisaba los espacios dramáticos en televisión, especialmente los de los años sesenta del pasado siglo, entre los que ocuparon un lugar preferente *Estudio 1* y *Primera fila*. Según la encuesta realizada por Televisión Española en 1964, *Primera fila* mereció una gran recepción, junto a los programas culturales *Tengo un libro en las manos* y *La familia por dentro*. Dos años más tarde, en la *Encuesta Nacional de Radio y Televisión* que organiza el Instituto de Opinión Pública, ocupa uno de los primeros puestos el famoso *Estudio 1*. Al igual que sucede en otros países de nuestro entorno, revistas especializadas en cine como *Film Ideal*, *Primer Plano* y *Fotogramas*, conceden espacios a los dramáticos televisivos. Sin embargo, en los años setenta, los espacios citados como *Estudio 1* y *Novela* entran en clara decadencia, aunque en 1974 empieza a lograr un gran predicamento la serie televisiva *El pícaro*, producida por Fernando Moreno y dirigida por Fernando Fernán Gómez donde se adaptan distintas obras literarias con la intención de crear esta ficción serial, y más tarde *Juncal* que bebería de la tradición literaria para crear una serie sobre la actualidad.

### 3. EL PÍCARO Y EL DIÁLOGO INTERTEXTUAL

La serie le fue encargada a Fernán Gómez por televisión, después del éxito obtenido con *Juan soldado* (Fernán Gómez, 1973) un año antes. Fernando Fernán Gómez era un

autor polifacético que provenía del teatro, la radio, la televisión, el cine, adaptaba sus discursos a cada medio y conocía tanto sus características como las limitaciones. Este sería el ejemplo de las adaptaciones de *El viaje a ninguna parte* y *El mar y el tiempo* que él mismo creó, adaptó e interpretó tanto en radio, como en cine y TV (Gutiérrez, 2021). La serie, como indica la misma sinopsis que aparece en la página web de RTVE, narra

[...] las peripecias de Lucas Trapaza, un pícaro que sabe recurrir a todo tipo de ocurrencias para sobrevivir trabajando lo menos posible y al que acompaña en sus peripecias el joven Alonso de Baeza. Los guiones se inspiran en los textos de grandes autores del Siglo de Oro de la Literatura española, como son Miguel de Cervantes, Francisco de Quevedo, Mateo Alemán, Vicente Espinel, Salas Barbadillo y el autor de Estebanillo González, además del francés Alain-René Lesage<sup>1</sup>.

Los guiones fueron escritos por Fernán Gómez, Emma Cohen y Pedro Beltrán. Fernán Gómez continuó su incursión en el género picaresco en sus *Historias de la picaresca* (1989), donde investigó y escribió sobre este género y sus manifestaciones literarias desde las sátiras menipeas y las comedias de Aristófanes (Mastromarco, 2004) hasta la época más reciente. Explora las creaciones cómicas griegas y romanas y las de la Edad Media, desmontando el mito de esta época, como hace Mijaíl Bajtín (1995), que venía siendo considerada esencialmente autoritaria, cerrada y clerical. Sigue con la revisión de la picaresca española y europea del siglo XVI al XVIII, la dramaturgia satírica inglesa, las obras de los grandes genios Cervantes, Shakespeare, Moliere, Chaucer, hasta los autores y textos de su propia época, que, al igual que los anteriores, representó de forma magistral

Inicialmente, la serie estructuraba su trama en seis episodios de una hora de duración, pero luego pasó a tener 13 episodios de media hora cada uno. Aunque más tarde, cuando fue repuesta, se emitió en seis capítulos de una hora (Cardona, 2010: 273) y, finalmente, RTVE, la ha incorporado a su plataforma de visionado online en el formato de capítulos de alrededor de los treinta minutos.

Cada episodio de *El pícaro* lleva un título correspondiente: 1. “Lucas desea un traje y un amo y encuentra las dos cosas”; 2. “En el que se narran los dolores y pesadumbres que le vinieron a Lucas durante las fiestas y alegrías de un carnaval”; 3. “En el que Lucas Trapaza conoce a un mozo barbero que esquila a un pobre y a un rico”; 4. “En el que se relata la llegada de los dos pícaros al patio de Monipodio y la acogida que tuvieron”; 5. “De cómo Lucas Trapaza conoció a Isabel la Toledana y a su amiga Manuela”; 6. “En el que Lucas persigue una fortuna y también le persiguen a él”; 7. “De los sucesos que presencié Lucas una agitada noche en casa de un doctor”; 8. “Influencia de la Luna en las partidas de naipes”; 9. “Lucas encuentra a dos viejas amigas que hacen una trapisonda y huyen de Pedraza”; 10. “De cómo todos los caminos no van a Roma pero sí los allana el dinero”; 11. “De cómo la vanidad es mala compañía para andar por caminos y posadas”; 12. “Engaño que Lucas hizo a un mercader y el engaño que resultó de este engaño”; 13. “En el que todo llega a su final si es que algo tiene final en la vida”.

<sup>1</sup> Véase: <https://www.rtve.es/play/videos/el-picaro/> [09/04/2024].

Fernán Gómez atiende especialmente al vector espacial que es el que determina las funciones de todos los demás elementos del relato fílmico y dramático, conocedor de “que el hecho teatral no puede definirse sólo por el actor o por el texto, sino fundamentalmente por el ámbito escénico”, como sostienen Breyer (1968: 12) y otros investigadores:

Si la primera característica del texto dramático consiste en la utilización de personajes figurados por seres humanos, la segunda, indisolublemente ligada a la primera, consiste en la existencia de un espacio en donde estos seres vivos están presentes. [...] La tarea del semiólogo (y la del “dramaturgo”) en el dominio del teatro consiste en encontrar, en el interior del texto, los elementos espacializados o espacializables que van a poder asegurar la mediación texto-representación (Übersfeld, 1989: 108 y 118).

Conocedor de todos estos aspectos, como buen dramaturgo y teórico teatral, Fernán Gómez sitúa el primer capítulo en Italia, el tercero en Baviera, una gran parte del cuarto y el quinto en Sevilla, el séptimo en Madrid, partes del noveno en Pedraza, el décimo en Cáceres y las acciones principales del duodécimo y del décimo tercero en Madrid. Se trata, por lo tanto, de ubicar la acción en diversos escenarios, como suele suceder en los relatos picarescos, y, por lo tanto, el personaje está constantemente caminando.

Los pícaros, al igual que los cómicos de la legua —una modalidad pícaro de la *commedia dell'arte* italiana— llevan una vida itinerante, un viaje que además de otorgar el carácter mítico que Josep Campbell (1991) le atribuye al viaje, resuena en distintas de sus obras, siendo la más personal *El viaje a ninguna parte* (Fernán Gómez, 1986), donde narra de manera ficcionalizada los recuerdos de una familia de comediantes. José Deleito (1988: 257) analiza la vida de este nomadismo teatral, la bohemia farandulera de estos *astrofos farsantes*, que ya había historiado Agustín de Rojas Villandrando en *El viaje entretenido* (1603). Fernán Gómez nos relata en *El viaje a ninguna parte* ese nomadismo teatral y la valoración negativa de los cómicos ambulantes:

Siempre se ha dicho de los cómicos que robábamos la lana de los colchones, que tirábamos por la ventana y salíamos por la puerta como si fuéramos al café, para marcharnos sin pagar, que robábamos huevos, gallinas... No me extraña. Pero eso debían de hacerlo los que recorrieran distancias más largas. Nosotros no podíamos, porque andábamos siempre dentro de muy pocas leguas. Igual que conoce ahora la gente a los que salen en la televisión, igual nos conocían a nosotros en aquellos pueblos (Fernán Gómez, 2002: 238).

Este carácter nómada se encarna en *El pícaro* de Fernán Gómez en la serie televisiva y en algunos de estos lugares establece un diálogo intertextual con otras grandes obras, como sucede en el episodio cuarto “En el que se relata la llegada de los dos pícaros al patio de Monipodio”, una referencia explícita a *Rinconete y Cortadillo* de Miguel de Cervantes. Esta novela, considerada no picaresca en sentido estricto sino de asunto picaresco, está incluida por Cervantes en las *Novelas ejemplares* (1613); sin embargo, debía de haber una versión anterior, ya que es mencionada en el *Quijote* de 1605:

El cura se lo agradeció y, abriéndolos luego, vio que al principio de lo escrito decía: *Novela de Rinconete y Cortadillo*, por donde entendió ser alguna novela y coligió que, pues la del *Curioso impertinente* había sido buena, que también lo sería aquella, pues podría ser fuesen todas de un mismo autor; y, así, la guardó, con prosupuesto de leerla cuando tuviese comodidad (Cervantes, 2004: 485).

Se establece igualmente una relación de intertextualidad en relación con el personaje de Lucas Trapaza, que aparece en la novela picaresca *Aventuras del Bachiller Trapaza* (1637), de Castillo Solórzano. El autor subraya el fondo ético de estas *Aventuras*, en su dedicatoria a don Juan Sanz de Latrás, conde de Atarés, señalando que su intención es reformar vicios, como hicieron con sus fábulas los antiguos (Castillo Solórzano, 1986).

En el discurso extradiégetico inicial de *El pícaro* Fernán Gómez, antes de comenzar el primer episodio, se refiere a los elementos básicos que los investigadores Fernando Lázaro (1972) y Fernando Cabo (1992) atribuyen al género picaresco, como el viaje, el servicio a los amos, la condición social, la vestimenta... y se atiene rigurosamente a la quinta acepción de pícaro del *DLE*: “Personaje de baja condición, astuto, ingenioso y de mal vivir, protagonista de un género literario surgido en España en el siglo XVI”.

En esta especie de prólogo, el autor en un primer plano y en un registro discursivo profesoral se extiende sobre la picaresca no solo como género literario sino como forma de vida de una clase social en la historia de España. Confiesa que su plan es solamente exponer unos hechos y no valorarlos, siguiendo el principio bíblico del no juzguéis y no seréis juzgados. Compara, sin embargo, el mapa del Imperio con el mapa de la picaresca, y no se atreve a afirmar si la picaresca fue la causa de la decadencia o la decadencia la causa de la picaresca. Siguiendo una estructura literaria preceptiva, el presentador va detallando los elementos característicos del género, tales como el servicio a los amos, la movilidad geográfica y social, y el vestuario. Este proceso se desarrolla dentro de la narrativa misma, mientras el presentador va cambiando de traje, hasta que el profesor vestido impecablemente va transformándose en un auténtico pícaro. Sigue en este sentido la sentencia de Tristán en *El perro del hortelano* de Lope de Vega: “Toda es vana arquitectura / porque dijo un sabio un día / que a los sastres se debía / la mitad de la hermosura” (Vega, 1998:6). Se trata de seguir el decoro en el discurso dramático, como recomienda Gil Vicente en la *Tragicomedia de Don Duardos*: “*Debes hablar como vistes, o vestir como respondes*” (Vicente, 1843: 207; la cursiva es nuestra).

Con la indumentaria ya de pícaro empieza la acción dramática declarando su origen y lugar de nacimiento: “Nací en Galicia” (*El pícaro*, cap. 1)<sup>2</sup>. Este discurso autobiográfico, según los estudiosos de la picaresca, es la característica fundamental del género. Así lo manifiesta Francisco Rico (1976: 36) cuando habla del punto de vista de la novela picaresca —“La novela se presentaba, así, sometida a un punto de vista: el del Lázaro adulto que protagonizó el caso”—; Fernando Cabo Aseguinolaza (2001:23) al insertar la novela picaresca dentro de “los modelos de la historia literaria”; Pablo Jauralde

<sup>2</sup> Todas las citas de esta serie están transcritas de la grabación; para facilitar su identificación, a lo largo del artículo se indica solo título abreviado y capítulo entre paréntesis.



Pou (2003), al comparar las formas discursivas de *El Lazarillo* y *El Buscón*, y lo confirma el protagonista del *Guzmán*: “Esto también es diferente de lo que aquí he de tratar y pide un entero libro. De mi vida trato en este; no sé si podré...” (Aleman, 1979: 151).

Patrice Pavis define este discurso monologado como aquel en el que el personaje se dirige a sí mismo y se distingue del discurso dialogado:

por la ausencia de intercambio verbal y por la mayor longitud de un parlamento que puede ser desgajado del contexto conflictual y dialógico. El contexto sigue siendo el mismo del principio al fin, y los cambios de dirección semántica (propios del diálogo) quedan limitados a un mínimo, a fin de garantizar la unidad del sujeto de la enunciación (Pavis, 1998: 297).

No suscribimos la tesis de Szondi (1985: 87) en la que argumenta que el monólogo puede ser expresión del agotamiento de las relaciones intersubjetivas. El discurso monologal posee una gran potencialidad de información y constituye uno de los principales recursos para la caracterización de los personajes o “figuras”, como los denomina Kurt Spang:

Monólogo y soliloquio tienen una posibilidades informativas y expresivas indudables, porque son una de las pocas formas dramáticas de transmitir al público los estados anímicos de las figuras. Tanto las tribulaciones y conflictos como las reflexiones secretas de una figura o sus alegrías se exteriorizan eficazmente con esta modalidad de lenguaje dramático. En el fondo sustituye las posibilidades de que dispone el narrador omnisciente para la evocación de los sentimientos y preocupaciones de las figuras (Spang, 1991: 285).

Esta modalidad enunciativa se combina con el discurso dialogado, como el que establece con los pícaros de la cocina y con otros personajes. Este tipo de diálogo es distinto del novelístico:

El narrador no desaparece nunca del discurso narrativo: antes o después del diálogo de los personajes, cuando no en forma de apostillas [...] La articulación de los turnos en el diálogo dramático es más rigurosa y está más formalizada que en el discurso narrativo por exigencia del tiempo presente en que discurren siempre y por la falta de una tercera persona que los organice desde afuera (Bobes, 1987: 137).

En el tiempo presente se desarrollan, en efecto, los diálogos con *El Gran Duque*, con el *Caballero en la venta de Manuela*, con *Doña Andrea, la vieja remendona*, con *Doctor Sagredo* y *Doña Mergelina*, su esposa, con *Andrés el Mesonero*, *Leonor la Prostituta*, *El Hermano Lego*, *Polonia la centenaria*, etc. En estos diálogos muestran los personajes la historia que constituye la acción dramática, mientras que en los monólogos se presenta esa historia de forma recitada o contada. Una venta como la de Manuela nos describe Vélez Guevara en el tranco V de *El diablo cojuelo* (1641), a la que llegan unos cómicos bohemios expresándose con un discurso que imita el de la representación.

En el último episodio, “En el que todo llega a su final si es que algo tiene final en la vida”, en medio de la tormenta, el pícaro es acogido por el hermano. Le pregunta a Lucas qué le ha sucedido y este le contesta que le ha sucedido de todo. Empieza a relatarle sus últimas aventuras, para luego visionarlas en directo en escenarios madrileños como Cuchilleros, la Plazuela de la Encarnación, y termina con la conclusión de que “deja la picaresca porque el oficio se ha generalizado y tanta gente lo practica, que ya no se puede vivir de él” (*El pícaro*, cap. 11).

El autor de esta serie no abandonó la picaresca: la había cultivado ya en la película *Los gallos de la madrugada* (1971), dirigida por José Luis Sáenz de Heredia, en la que el papel de afilador es el de un pícaro viajero. Lo desarrolla luego en *El pícaro. Aventuras y desventuras de Lucas Maraña* y en sus adaptaciones teatral y filmica de *El Lazarillo de Tormes*, protagonizada por Rafael Álvarez “El Brujo”.

En el contexto de las condiciones sociales y económicas, Fernán Gómez, sin embargo, se niega a igualar la época del desarrollo de la picaresca con la corrupción de hoy, y a identificar al Lazarillo y a otros pícaros con los financieros y políticos actuales: “Sería una injusticia, porque nuestros simpáticos pícaros de los siglos XVI y XVII nunca llegaron a tanto” (Fernán Gómez, 2000: 148).

#### 4. JUNCAL Y LO LITERARIO Y DRAMÁTICO SOBRE LA PUESTA EN ESCENA

*Juncal*, creada y dirigida por Jaime de Armiñán, siguió el modelo de un capítulo de sus *Cuentos imposibles* (1984). El personaje ya aparece en el guion elaborado para *La becerrada* (1963) de José María Forqué, en la que Fernán Gómez interpretaba al diestro. Al *Juncal real*, un torero de Málaga, lo conoció Jaime de Armiñán bastantes años después de elaborar el guion para Forqué y dirigir la serie televisiva. Sus ayudantes de dirección fueron Eduardo y Álvaro de Armiñán y la fotografía corrió a cargo de Teo Escamilla. La música que acompaña los títulos de crédito —“Juncal es el primero / Juncal, el caballero / ante el cual todos los hombres / nos quitamos el sombrero...”— es una canción de Vainica Doble, dúo musical integrado por Carmen Santonja y Gloria van Aerssen, que ya habían compuesto varias canciones y una sintonía para la serie televisiva *Fábulas*, de Jaime de Armiñán. *Juncal* fue rodada en 1988 y emitida por TVE1 en 1989.

La serie se articula en siete episodios: 1. “Teresa se entera de que el viejo matador se entiende con una de las chicas de su negocio, y lo pone en la calle tras 20 años de convivencia”; 2. “Juncal trata de subsistir en Sevilla y se ve obligado a dormir en la calle. ‘Búfalo’, tal vez el único amigo que le queda, lo acoge en su casa”; 3. “Juncal se entera de que su hijo va a torear en la Maestranza de Sevilla y está decidido a ir a verlo”; 4. “Juncal se ha instalado en un hotel de lujo en Córdoba tratando de aparentar una posición de la que carece”; 5. “El hijo de Juncal mata un toro en casa de su amigo y protector don Eduardo. A la fiesta posterior acuden varios amigos”; 6. “Julia pide a Juncal que insista en su intento de apartar a Manolo de los ruedos y que le acompañe en sus corridas”; 7.

“El joven Manolo va a tomar la alternativa en la Real Maestranza de Sevilla. Juncal escoge los toros que ha de lidiar su hijo”.

Jaime de Armiñán, al igual que Fernán Gómez en *El pícaro* ensambla estos episodios en secuencias. En las secuencias de novela picaresca, que tampoco siguen la linealidad del teatro, encontramos a criados que abandonan pronto la tutela de sus amos, como Guzmán en el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán o Pablos en el *Buscón* de Francisco de Quevedo, pero el Brujo, considerado heredero de Fernán Gómez y hermano menor de Paco Rabal, será un compañero fiel de su maestro Juncal, en el papel de Búfalo. Siguiendo la estela del Lazarillo que, de pasar a solicitar alimento al ciego, llegará a proporcionárselo él mismo al escudero, en el segundo episodio de *Juncal* proporciona comida y albergue al protagonista. Con los referentes de Tzvetan Todorov en *Poética de la prosa* (1971) y la *Semántica estructural* de Greimas (2002), fundada en definitiva en la sintaxis de Lucien Tesnière (1959), y siguiendo las proposiciones fundamentales Vladimir Propp en la *Morfología del cuento* (1998) el personaje de Búfalo no solo se convierte en ayudante de Juncal, sino que comparte con él la función de sujeto. Si Juncal dice que Búfalo es su mejor amigo, este se lo lleva a su casa cuando se lo encuentra dormido en un portal. Le proporciona comida y albergue, a pesar de que su suegra diga que “el huésped y la pesca a los tres días apesta” (*Juncal*, cap.2)<sup>3</sup>. Junto al diálogo de los contertulios taurinos del Café Español, destaca el discurso enfático y solemne de Juncal pregonando las bondades del Café y rectificando sus opiniones anteriores. También tiene un tono rimbombante la locución del cura, encarnado por Fernán Gómez, cuando compara al joven torero Manolo Álvarez, con su padre José Álvarez, es decir, Juncal. Nos enteraremos de que Búfalo se llama Vicente, atendiendo a las consideraciones sobre el nombre propio del profesor Ángel López García (López García, 1985). Se desvela ya aquí el origen de la trama principal, en la que en otro tiempo el famoso torero, abandonó a su hijo cuando era pequeño, y ahora quiere convertirlo en una *figura*.

En el nivel discursivo se repite la muletilla o frase hecha *tomo nota*, un comodín que en este caso no es un ejemplo de discurso inconexo, sino un ejemplo de sentencia lúdica. La muletilla sirve de conexión con el tercer episodio, que empieza con el cartel que están pegando de la corrida de su hijo Manolo. Recibe ahora la extraña carta firmada por un sujeto llamado Enano y va al burladero del tres donde encuentra un cartón de tabaco y dinero. En la plaza desierta, su discurso es un soliloquio. Ahora Búfalo es el auténtico protector de Juncal: lo acompaña a solicitar una ayuda y ofrece como garantía un reloj y un Cossío, metonimia que no entiende la prestamista y cree que la enciclopedia es un cortijo. Les niega el préstamo, y Búfalo le pone la navaja al cuello, y consiguen el dinero. El limpiabotas lleva a Juncal al jardín de su casa y se encarga de animar la fiesta con cante y baile, que interpretan el Brujo y, en sus papeles correspondientes, Cristina Hoyos y Lola Flores. Búfalo lo acompaña al tren que ha de llevarlo a Córdoba y le advierte que ha de hacer trasbordo en Lora del Río. Allí se encuentra con el clérigo (Fernán Gómez) en traje

<sup>3</sup> Todas las citas de esta serie están transcritas de la grabación; para facilitar su identificación, a lo largo del artículo se indica solo título abreviado y capítulo entre paréntesis.

tar, que en el segundo capítulo había vestido un elegante traje de seglar con corbata. Al principio el cura no lo reconoce, pero rápidamente en esta feliz anagnórisis lo llama Pepito, y el maestro torero se emociona. El discurso adquiere un tono de sinceridad en los hablantes, que obvia toda convencionalidad y apela a la realidad presente o recordada. El cura y el torero suben a un taxi al llegar a la estación de Córdoba, y Juncal solicita al conductor que pare frente a la casa de Manolete. Su discurso es una magnífica simbiosis del lenguaje audiovisual y del lenguaje teatral, en el que Francisco Rabal había demostrado claramente sus dotes de maestro.

En la estación, Juncal consigue que un soldado le suba las dos maletas, haciéndose pasar por coronel. Aunque Francisco Rabal ha realizado papeles serios, se ha asociado en muchas de sus representaciones con la figura del marginado, el sablista y el canalla. Esta es la función de Hyppolite en *Belle de jour* (1967) de Luis Buñuel y más claramente en *Truhanes* (1983) de Miguel Hermoso, que en 1993 se emitió como serie televisiva por Telecinco. Tampoco interviene por primera vez en representaciones de ambientes taurinos con *Juncal*. Ya había actuado en estos escenarios en *Currito de la Cruz* (1949) de Luis Lucia, con un guion inspirado en la novela y película de Alejandro Pérez Lugín (1921), que había sugerido la película del mismo título dirigida en 1965 por Rafael Gil. De las adaptaciones de esta novela, la de Luis Lucia es la que presenta más similitudes con *Juncal*, ya que en ella el viejo matador Manolo Carmona apadrina al joven torero, como lo intenta José Álvarez con su hijo Manolo.

Ver torear a su hijo en la Plaza de Ventas de Madrid es el objetivo que persigue Juncal en el cuarto episodio. Instalado en un hotel de lujo, conoce a una “mujer de bandera” (*Juncal*, cap.4), como le comunica a Búfalo por teléfono. Es nieta del ama de llaves de Rilke y, aunque es antitaurina termina manteniendo una buena relación con torero. Se encuentra de nuevo con el padre Pancracio y le confiesa que ha viajado a Córdoba a rezar a la Virgen de Belén. El clérigo le pide que no lo tome por idiota, porque sabe que ha ido a recuperar a su familia. Juncal lo intenta y se encuentra en el Museo Taurino con su exmujer, que no desea retomar la relación. La mujer, que no ha pisado nunca el ruedo, al igual que Juncal en el episodio tercero, se dirige al centro del coso y relata las faenas que hacía allí el torero cuando lo conoció. Este le comunica que irá a Madrid a ver torear a Manolo. Viaja en el tren con Búfalo y cuando llegan a Madrid se oyen los *caracoles* “cómo reluce / como reluce / la gran calle de Alcalá / cómo reluce, cómo reluce / cuando suben y bajan / los andaluces...” (*Juncal*, cap. 3), que han interpretado, entre otros, don Antonio Chacón y Manuel Pavón, y en los que se hace referencia a los toreros Curro Cúcharos y Juan León. En la Plaza de las Ventas, Búfalo y Juncal aplauden las faenas de Manolo. Estos códigos sonoros de la música, tanto en el recorrido por la calle, como en la plaza alcanzan relaciones significativas según Francesco Casetti y Federico di Chio (1991: 104), cuando “interactúan con los componentes visuales, cuando interactúan con la imagen”, como sucede en este episodio.

En la Plaza de la dehesa del Castillo se desarrolla el quinto capítulo, con los diálogos entre Juncal y su hijo que por primera vez lo llama padre y la petición que este le hace en

nombre de Julia. En medio de esta acción principal se desarrolla la última escena con la belga, su despedida en la estación y el breve encuentro de Juncal con el clérigo. El capítulo termina festivamente en el jardín de Búfalo.

Si en este caso se produce una verdadera intercomunicación entre los hablantes, en alguna ocasión el discurso se convierte en un diálogo de sordos, como cuando la belga le lee algún texto literario a Juncal y este se queda dormido. Otras veces habla sin dejar de intervenir a nadie.

La apropiación de la lengua es lo que lleva a cabo Juncal al comienzo del sexto episodio, frente a la Maestranza, cuando dirige un discurso que aparte de su valor personificador, funciona como una metonimia de los espectadores de los tendidos en los días de lidia. A ellos les comunica también su escala de valores (Bermejo y Núñez, 2008). El monólogo es interrumpido por unos turistas japoneses. Envía flores a su antigua amante Teresa, se presenta y le confiesa que es la mujer que más ha querido en su vida. Búfalo le limpia las botas al torero Durruti, que le da una pitillera para Juncal de parte de los desfavorecidos del barrio de Triana. Se la entrega cuando lo encuentra en el jardín de su casa hablando con Charo. Juncal asiste a una comida familiar en casa de su exmujer. Se produce un encuentro con ella en las grandes bodegas, con un diálogo serio y grave. Antes, ha visto las fotos del salón, donde falta una. En una terraza de Bayona se encuentra con una chica que juzga francesa y es la mujer de un torero. Juncal y Búfalo ayudan a vestirse a los mozos de la cuadrilla. Manolo realiza unas maravillosas faenas con el capote y el primer par de banderillas. Con el segundo par recibe al toro que lo coge. En el hospital mantiene un diálogo entrañable con su hijo, que lo llama papá mientras Manolo duerme. Este lenguaje natural contrasta con el discurso del galanteo trasnochado que emplea con su antigua amante, con la amiga belga, con la que juzga francesa y con su propia mujer. Búfalo, por su parte, solo se exalta con gritos en la plaza y mantiene en toda la serie un registro moderado, que irá cambiando con la ayuda de la proxémica en todas sus actuaciones posteriores.

Manolo ya recuperado de la corrida, se prepara en el séptimo episodio y último para tomar la alternativa. Julia va a visitar a Juncal, que está preparando la maleta para irse. Le pregunta dónde va a marcharse y el veterano torero le dice: “a cualquier parte” (*Juncal*, cap. 7). Los discursos adquieren un acento de premonición. Van a la dehesa a elegir los toros, y más tarde Juncal le dirige un discurso a un astado. Búfalo, que está oyéndolo, le dice: “Maestro ¿sabe que está hablando solo?” (*Juncal*, cap. 7). Juncal sabe que no está hablando a nadie y a todo el mundo. Se da paso a la fiesta que celebran en el gran café de *Los Gabrieles*, donde cantan y bailan los protagonistas, mientras Manolo “está en capilla” (*Juncal*, cap. 7). Juncal asiste vestido de blanco a la corrida. Manolo le brinda el toro a su padre y le dice que ojalá se parezca a él. Las faenas al primer toro son ardorosamente aplaudidas. Le dan la alternativa. El segundo toro es atravesado, le quita el capote al torero, y Manolo se niega a realizar la suerte de estoque. Los comentaristas lo consideran una vergüenza. Se lanza Juncal y le da unos pases impecables, pero en uno de ellos, resulta cogido de máxima gravedad. En el lecho de muerte Búfalo le susurra unas palabras que

recuerdan las de Sancho a su amo don Quijote: “No se muera vuestra merced, señor mío, sino tome mi consejo y viva muchos años, porque la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir sin más ni más, sin que nadie le mate ni otras manos le acaben que las de la melancolía” (Cervantes, 2004: 1102).

A Jaime de Armiñán, antes de acabar *Juncal*, le solicitaron que alargara la historia. Sin embargo, el final que le da Jaime de Armiñán a *Juncal*, impide alargar la historia o prologarla con una nueva tanda de episodios, ya que tiene claramente el carácter de cierre. Armiñán, un hombre de cine, de teatro y con incursiones en la narrativa, cuenta también con una intensa y extensa trayectoria en televisión, que la inicia en 1958 con *Érase una vez* y llegó a escribir unos 650 guiones televisivos.

Tanto en el discurso cinematográfico como en el televisivo, debido sin duda al proceso de condensación de la historia, es fundamental como propugnaba Victor Sklovski (1965: 92) “la ley de economía de las fuerzas creadoras”, que Otto Jespersen (1922: 262) llama “la ley del mínimo esfuerzo” y que André Martinet (1964: 132) sustituye por el concepto de *ley de economía lingüística*: “La evolución lingüística en general puede concebirse como regida por la antinomia permanente que existe entre las necesidades comunicativas y expresivas del hombre y su tendencia a reducir al mínimo su actividad mental y física”. Esta economía expresiva no ha de olvidar al espectador, ya que este debe saber “cómo opinan y por qué actúan como actúan en la obra” (Forero, 2002: 82) los personajes. Las interpretaciones de los personajes nos comunican las situaciones individuales y sociales de su existencia: las del pícaro, por ejemplo, en contraste con las de los nobles y de los que no viven una vida nómada como él, y las de Juncal frente a la situación de apoderados, empresarios y de su propia exmujer, es decir, las condiciones sociales y las ideologías prácticas que, según Althusser, son las que determinan

[...] las formaciones complejas de montajes, nociones, representaciones de imágenes, por un lado, y de contajes de comportamientos, actitudes, gestos, golpes, por otro, que funcionan en su conjunto, como normas prácticas que gobiernan la actitud y toma de posición concreta de los hombres ante los objetos reales ante los objetos reales de su existencia social e individual y de su historia (cit. en Robin, 1973: 101-102).

Estas representaciones de imágenes son distintas en los discursos televisivo y filmicos que en los teatrales: “Al final sigue vigente para el teatro el ‘así es si así os parece’”, en tanto que el del cine y la televisión nos dice que ‘es así lo que aparece’: la lógica de la simulación y el simulacro frente a la lógica realista y naturalista” (Vázquez Medel, 2002: 190).

La articulación mediante secuencias muy breves se produce especialmente en los episodios V y VII, y el transito rápido, casi sin elipsis, amplía el horizonte de expectativas de los receptores. Tal secuenciación no es frecuente en los guionistas españoles que proceden del mundo del teatro y de cine, como Armiñán. En *Juncal* se privilegian los planos medios y primeros planos, aunque en alguna ocasión se recurre al primerísimo primer plano, sobre todo en los monólogos del protagonista y los planos generales en las

secuencias de los espectáculos taurinos. La condición de guionista de televisión, según algunos investigadores, influyó en algunas de sus películas como *Mi querida señorita* y *El amor del capitán Brando*, en la que Fernando Fernán Gómez realiza una de sus magistrales interpretaciones:

El cine de Armiñán, muy modesto en sus planteamientos estrictamente cinematográficos, se apoya fundamentalmente en aquello que le hizo triunfar en televisión: personajes vulgares, situaciones cotidianas, diálogos bien contruidos, un cierto pesimismo crítico, nunca estridente, y una excelente observación de tipos y giros coloquiales. Es decir, que predomina lo literario y dramático sobre la estricta puesta en escena. Por eso, sus películas valen lo que los guiones (Pérez Gómez y Martínez Montalbán, 1979: 27-28).

Personajes vulgares son los que encarnan en la mayoría de sus filmes Charles Chaplin, Buster Keaton y un gran perdedor en la pantalla como es Humphrey Bogart por las situaciones cotidianas que representa y, sin embargo, alcanzan igual grandeza trágica que los héroes de epopeyas. Por otra parte, no es ningún demérito que sus películas valgan lo que sus guiones. No son infrecuentes los casos en los que un guionista impone su estilo a películas de directores diferentes y es precisamente el registro peculiar del discurso del guion el que marca la singularidad de esos filmes. En tales afirmaciones subyace una valoración no justa del guion, que afortunadamente va superándose.

## 5. CONCLUSIONES

En este trabajo nos hemos centrado en el despliegue de significación de dos series de televisión, *El pícaro* y *Juncal*, que se basaron en el género picaresco, desde su configuración multimodal e interdiscursiva hasta su realización en formato televisivo de serie. Los géneros de ficción televisivos llevan ya más de una década viviendo una época dorada y las mutaciones que están sufriendo desde su llegada a las plataformas son innumerables. Así, el Consejo de Ministros del 27 de enero de 2023 aprobó el “Proyecto de Ley del Cine y de la Cultura Audiovisual”, que especificaba “la intención de ampliar el campo de acción normativa al audiovisual en su conjunto”, en el que se integra el medio televisivo con las series de ficción. En este contexto de la cultura audiovisual se inserta, en síntesis, nuestro trabajo sobre el discurso de las series televisivas, donde nos hemos centrado en los aspectos lingüísticos, así como en el área translingüística como zona apropiada del discurso de las series televisivas analizadas. Sin embargo, hasta llegar a este momento de auge y de amplia recepción, las series de televisión han tenido que recorrer una larga etapa, considerándolas como *géneros menores*. Esto sucedió también con el sainete y otras formas de teatro breve, que han venido estudiándose en dependencia de obras más largas hasta que han conseguido su verdadero estatuto de género teatral e independiente. El auge de los monólogos en nuestros días es buena prueba de ello. Precisamente lo que nos interesaba de estas dos creaciones era de qué manera el discurso literario y teatral se había enraizado a la creación televisiva y observar el deliberado acto

tanto de los guionistas de *El pícaro* como de *Juncal*, aunque esta última no perteneciese explícitamente a este género, de revisar la picaresca española y europea del siglo XVI al XVIII. El carácter nómada, el retrato autobiográfico, los criados que abandonan la tutela de sus amos son convenciones que se repiten y que sirven a la creatividad y engarce de estas obras. Además, el anclaje narrativo con las cualidades interpretativas de los actores Francisco Rabal, Rafael Álvarez el Brujo y Fernando Fernán Gómez, se combinan sabiamente con los procedimientos del *contar* y del *interpretar*, un rasgo que las engarza a la narrativa audiovisual.

*El pícaro* y *Juncal* fueron dos series que realizaron un despliegue de significación a partir de su configuración multimodal e interdiscursiva, desde el sustrato literario y teatral de lo picaresco a su realización en formato televisivo de serie. Frente al texto escrito, las series televisivas y los docudramas implican en primera instancia “tomar el sentido de un enunciado y reproducirlo en otros enunciados, en una forma significativa distinta respecto a la del primero” (Bettetini, 1984: 82). Se trata de un recurso de intermediación o transmediación utilizado magistralmente en *El pícaro* y *Juncal*. Al analizar de qué manera el discurso literario y teatral se enraíza a la creación televisiva de aquellos años comprobamos cómo Fernán Gómez demuestra su versatilidad y conocimiento de distintos formatos narrativos al adaptar la novela picaresca al formato de serie televisiva *El pícaro*. En este caso aprovecha la narración de la serie televisiva para establecer un diálogo intertextual con una amplia gama de obras literarias del Siglo de Oro español y la literatura europea. Fernán Gómez atiende especialmente al vector espacial. Este enfoque enriquece la trama y profundiza la experiencia del espectador al relacionar la serie con obras literarias clásicas. El discurso autobiográfico del protagonista, típico del género picaresco, se presenta como un elemento clave para la caracterización y la trama. La combinación de discursos monologados y dialogados en la serie contribuyen a la profundización de la caracterización de los personajes y al desarrollo de la narración. Estos diferentes tipos de discursos se utilizan estratégicamente para transmitir información y expresar los estados emocionales de los personajes. A través de la serie, Fernán Gómez reflexiona sobre el significado y la relevancia de la picaresca en la sociedad contemporánea, estableciendo paralelismos y diferencias con la realidad social y política actual. Esta reflexión ofrece una mirada crítica pero respetuosa hacia el género picaresco y sus personajes y no tan respetuosa hacia los tiempos contemporáneos.

En resumen, *El pícaro* es mucho más que una adaptación televisiva de la novela picaresca; es una exploración profunda y multifacética de este género literario a través del formato televisivo, enriquecida por la intertextualidad, la caracterización cuidadosa de los personajes y la reflexión sobre su relevancia en la sociedad contemporánea. En lo que respecta a *Juncal*, Armiñán, con una trayectoria en cine, teatro y televisión, fusiona elementos del teatro y la literatura en su narrativa televisiva, privilegiando los diálogos bien contruidos y las situaciones cotidianas sobre la estricta puesta en escena. La serie se caracteriza por presentar personajes vulgares y situaciones cotidianas, lo que refleja, al igual que ocurría en *El pícaro*, un cierto pesimismo crítico con la actualidad política y



social. Esto resalta la excelente observación de tipos y giros coloquiales por parte del guionista. Aunque Armiñán se basa en su condición de guionista de televisión, su estilo cinematográfico se caracteriza por privilegiar los planos medios y primeros planos, así como los planos generales en secuencias de espectáculos taurinos. En resumen, *Juncal* representa una fusión de elementos literarios y dramáticos en la televisión, destacando la importancia del guion y los diálogos para transmitir la trama y los personajes de manera efectiva. Como vemos, en las series *El pícaro* y *Juncal* se emplearon las propiedades del discurso televisivo tanto como producto industrial como objeto de discurso cultural para integrar el discurso teatral y literario. A través de estas, se realizó una exploración profunda y multifacética del género picaresco en la televisión española enriquecida por la intertextualidad, la caracterización cuidadosa de los personajes y la reflexión velada sobre la sociedad contemporánea. Estas series fusionaron elementos literarios y dramáticos, contribuyendo así a la evolución del discurso audiovisual durante un momento crucial de la historia española.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y FILMOGRÁFICAS

- ARMIÑÁN, J., dir (1984). *Juncal* [Serie]. RTVE.
- ALEMÁN, M. (1979). *Guzmán de Alfarache*, B. Brancaforte (ed.). Madrid: Cátedra.
- ANSÓN, A. et al., eds. (2010). *Televisión y literatura en la España de la transición (1973-1982)*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico” (C.S.I.C.).
- ARENDT, H. (1999). *La condición humana*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- BAJTÍN, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_ (1995). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- BECELLONI, G. (1990). “¿Televisión-Espectáculo o Televisión-Narración?”. En *Videoculturas de fin de siglo*, AA.VV., 55-63. Madrid: Cátedra.
- BAGET HERMS, J. M. (1993). *Historia de la televisión en España*. Barcelona: Feed-Back.
- BERMEJO, J. Y NÚÑEZ, M. (2008). “Valores y actitudes de los espectadores de series de ficción televisiva”. *Congreso internacional fundacional AE-IC I+C Investigar la Comunicación*. Disponible en línea: [https://ae-ic.org/santiago2008/Congreso08/Actas/contents/esp/comunicaciones\\_det242ff.html?id\\_seccio=3&id\\_apartat=5&id\\_callfor=177](https://ae-ic.org/santiago2008/Congreso08/Actas/contents/esp/comunicaciones_det242ff.html?id_seccio=3&id_apartat=5&id_callfor=177) [02/04/2024].
- BETTETINI, G. (1984). *Tiempo de la expresión cinematográfica. (La lógica temporal de los test audiovisuales)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BOBES, M.<sup>a</sup> C. (1987). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- BREYER, G. A. (1968). *Teatro: El ámbito escénico*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- BUENO, G. (2000). *Televisión: Apariencia y verdad*. Barcelona: Gedisa.

- BUÑUEL, L., dir. (1967). *Belle de jour* [Filme]. Robert et Raymond Hakim / Paris Film Productions / Five Film.
- CABO, F. (1992). *El concepto de género y la novela picaresca*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- \_\_\_\_ (2001). “La novela picaresca y los modelos de la historia literaria”. *Edad de Oro* 20, 23-38.
- CAMPBELL, J. (1991). *The Power of Myth, with Bill Moyers*. New York: Random House.
- CALDWELL, J. (1993). “Televisuality as a Semiotic Machine: Emerging Paradigms in Low Theory”. *Cinema Journal* 32.4, 24-48.
- CALSAMIGLIA BLANCAFORT, H. Y TUSÓN VALLS, A. (1999). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.
- CASCAJOSA, C. (2016). *La cultura de las series*. Barcelona: Laertes.
- CASSETTI, F. Y DI CHIO, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona / Buenos Aires / México: Ediciones Paidós.
- CASTILLO SOLÓRZANO A. (1986). *Aventuras del Bachiller Trapaza*, J. Joset (ed.). Madrid: Cátedra.
- CERVANTES, M. DE (2004). *Don Quijote de la Mancha. Edición del IV Centenario*. F. Rico (ed.). Madrid: RAE / Asociación de Academias de la Lengua Española.
- DELEITO, J. (1988). *También se divierte el pueblo*. Madrid: Alianza Editorial.
- DIEGO, P. (2010). *La ficción en la pequeña pantalla. Cincuenta años de series en España*. Pamplona: EUNSA. Ediciones Universidad de Navarra
- ECO, U. (1972). *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen.
- \_\_\_\_ (1977). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- EIKHENBAUM, B. (1973). “La teoría del método formal”. En *Formalismo y vanguardia. Textos de los formalistas rusos*, J. Tynianov, B. Eikhenbaum y V. Shklovski (eds.), 27-83. Madrid: Alberto Corazón Editor.
- FERNÁN GÓMEZ, F., dir. (1974-1975). *El pícaro* [Serie]. RTVE.
- FERNÁN GÓMEZ, F. (1989). *Historias de la picaresca*. Barcelona: Planeta.
- \_\_\_\_ (2000). *Puro teatro y algo más*. Barcelona: Alba Editorial.
- \_\_\_\_ (2002). *El viaje a ninguna parte*. Madrid: Cátedra.
- FORERO, M. T. (2002). *Escribir televisión. Manual para guionistas*. Barcelona: Paidós.
- FORQUÉ, J. M., dir. (1963). *La becerrada* [Película]. Naga Films.
- GIL, R., dir. (1965). *Currito de la cruz* [Película]. Cifesa.
- GREIMAS, A. J. (2002). *Sémantique structurale: Recherche de méthode (Formes sémiotiques)*. Paris: Presses Universitaires de France.
- GUBERN, R. (1997). *Medios icónicos de masas*. Madrid: Historia 16.
- GUMPERZ, J. & HYMES, D. (1964). *Directions in Sociolinguistics. The Ethnography of Communication*. New York: Basil Blackwell.
- GUTIÉRREZ, J. (2021). “El viaje a ninguna parte y el mar y el tiempo: De la novela al cine”. *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas* 898, 23-25.
- HARRIS, Z. S. (1963). *Discourse Analysis Reprints*. La Haya: Mouton.

- HENDRICKS, W. O. (1976). *Semiología del discurso literario*. Madrid: Cátedra.
- JAKOBSON, R. (1965). “Du réalisme artistique”. En *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes réunis, présents et traduits par Tzvetan Todorov*, R. Jakobson (pref.) et T. Todorov (ed.), 98-108. Paris: Editions du Seuil,
- JESPERSEN, O. (1922). *Language, its Nature, Development and Origin*. London: George Allen / Unwin Ltd.
- JOST, F. (2015). “La semiología de la comunicación audiovisual y sus modelos”, N. Groult y J. Camacho Torres (trads.). *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* 169, 27-43.
- LABOV, W. (1984). *Modelos de sociolingüística*. Madrid: Cátedra.
- LÓPEZ GARCÍA, A. (1985). “Lo propio del nombre propio”. *LEA: Lingüística Española Actual* 7.1, 37-54.
- LUCIA, L, dir. (1949). *Currito de la cruz* [Película]. Cifesa
- MARTINET, A. (1964). *Économie des changements phonétiques. Traité de phonologie diachronique*. Berne: A. Francke.
- MASTROMARCO, G. (1994). *Introduzione a Aristofane*. Roma / Bari: Editore Laterza.
- MATTELART, A. (1987). *Pensar sobre los medios*. Madrid: Fundesco [col. Impactos].
- METZ, C. (1969). “Los elementos semiológicos del film”. *Comunicación I*, 113-169.
- \_\_\_\_ (1972). *Ensayos sobre la significación en el cine*. Buenos Aires: Tiempos Contemporáneos.
- \_\_\_\_ (1973). *Lenguaje y cine*. Barcelona: Planeta.
- OLRIK, A. (1909). “Epische Gesetze der Volksdichtung”. *Zeitschrift für Deutsches* 51, 129-141.
- PALACIO, M. (1992). *Una historia de la televisión en España. Arqueología y vanguardia*. Madrid: Madrid Capital Europea de la Cultura.
- \_\_\_\_ (2001). *Historia de la televisión en España*. Barcelona: Gedisa.
- \_\_\_\_ (2019). *Histoire sociale de la télévision en Espagne*. Lyon: GRIMH.
- PARRA RAMOS, J., ed. (2003). *Literatura y Cine*. Jerez de la Frontera: Fundación Caballero Bonald.
- PAVIS, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- PÉREZ GÓMEZ, Á. Y MARTÍNEZ MONTALBÁN, J. L. (1979). *Cine español, 1951/1978: Diccionario de directores*. Bilbao: Mensajero.
- PÉREZ LUGÍN, A. (1973). *Currito de la cruz*. Novela. México DF: Editorial Porrúa.
- PÉREZ LUGÍN, A., dir. (1925) *Currito de la cruz* [Película]. Troya Film.
- PROPP, V. (1998). *Morfología del cuento*. Madrid: Akal.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001). *Diccionario de la lengua española*. Disponible en línea: <https://dle.rae.es/> [03/01/2024]
- RICO, F. (1976). *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Seix Barral.
- RICOEUR, P. (1975). *La métaphore vive*. Paris. Seuil.
- ROBIN, R. (1973). *Histoire et linguistique*. Paris: Colin

- ROJAS VILLANDRANDO, A. (1972). *El viaje entretenido*, J. P. Ressayre (ed.) Madrid: Castalia.
- ROMERA CASTILLO, J., ed. (2002). *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
- RUEDA LAFFOND, J. Y CHICHARRO MERAYO, M. (2006). *La televisión en España, 1956-2006: política, consumo y cultura televisiva*. Madrid: Fragua.
- SKLOVSKI, V. (1965). "L'art comme procédé". En *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes réunis, présents et traduits par Tzvetan Todorov, R. Jakobson* (pref.) et T. Todorov (ed.), 76-97. Paris: Editions du Seuil.
- SPANG, K. (1991). *Teoría del drama*. Pamplona: Ediciones Universitarias de Navarra.
- SZONDI, P. (1985). *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*. Frankfurt: Suhrkamp.
- TESNIERE, L. (1959). *Éléments de syntaxe structurale*. Paris: Klincksieck.
- TYNIAOV, J. Y JAKOBSON, R. (1973). "De la evolución literaria". En *Formalismo y vanguardia. Textos de los formalistas rusos*, J. Tynianov, B. Eikhenbaum y V. Shklovski (eds.), 115-139. Madrid: Alberto Corazón Editor.
- TODOROV, T. (1971). *Poétique de la prose*. Paris: Seuil.
- UBERSFELD, A. (1989). *Semiología del teatro*. Madrid: Cátedra.
- VÁZQUEZ MEDEL, M. Á. (2002). "Adaptaciones cinematográficas y televisivas de obras teatrales: una aproximación desde la pragmática de la comunicación". En *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, J. Romera Castillo (ed.), 179-191. Madrid: Visor Libros.
- VAN DIJK, T. A. VAN (1985). "Introduction: Discourse analysis as a new discipline". En *Handbook in discourse analysis. Disciplines of discourse*, Vol. 1, 1-10. Nueva York: Academic Press.
- \_\_\_\_ (1999). "El análisis crítico del discurso". *Anthropos* 186, 23-36.
- VEGA, L. (1998). *El perro del hortelano*, M. Armiño (ed.). Madrid: Cátedra.
- VÉLEZ DE GUEVARA, L. (2001). *El diablo cojuelo*, E. Rodríguez (ed.). Madrid: Cátedra.
- VELASCO, J. C. (2013). *Habermas. El uso público de la razón*. Madrid: Alianza.
- VICENTE, G. (1843). *Obras de Gil Vicente*, vol. 2, J.V. Barreto Feio e J.G. Monteiro (ed.). Lisboa: Livraria Europeia de Baudry.
- WALTER, M. (1990). "Necrológica por la civilización de las imágenes". En *Videoculturas de fin de siglo*, AA.VV., 157-171. Madrid: Cátedra.
- ZUNZUNEGUI, S. (1989). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.



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

Fecha de recepción: 15/01/2024

Fecha de aceptación: 16/04/2024

# TEATRO INFANTIL RUMANO. TRADUCCIÓN INTERSEMIÓTICA PARA PÚBLICOS MIXTOS

## ROMANIAN CHILDREN'S THEATER. INTERSEMIOTIC TRANSLATION FOR MIXED AUDIENCES

**Catalina ILIESCU-GHEORGHIU**

Universidad de Alicante

iliescu@ua.es

**Resumen:** Este trabajo aborda el género teatral infantil (literario y escénico) desde una perspectiva intercultural. La metodología investigadora incluye un análisis de las transformaciones sufridas por el cuento popular rumano “Punguța cu doi bani” (“El saquito con dos monedas”) de Ion Creangă en su plasmación teatral traducida al español “¿Dónde está mi saquito?”, que giró por diferentes ciudades españolas en la pasada década. Estas transformaciones son inherentes al proceso (jakobsoniano) de traducción intersemiótica (escénica) e intralingüística, si bien presentan particularidades dictadas por el tipo de público, en este caso, doblemente mixto, formado por público tanto infantil como adulto y por niños/as tanto de la sociedad receptora como rumana (segunda generación diaspórica). El análisis de la traducción intersemiótica e intralingüística proporcionará datos sobre la escritura y reescritura infantil, mientras que la observación de la fase de recepción revelará actitudes hacia la literatura infantil que pueden ser indicativas de la comunicación (diaspórica) intergeneracional.

**Palabras clave:** Traducción intersemiótica. Literatura infantil. Diáspora rumana. Reescritura Teatral. Interculturalidad. Ion Creangă.

**Abstract:** This paper approaches children's theatrical genre (literary and scenic) from an intercultural perspective. The research methodology includes an analysis of the transformations undergone by the Romanian popular tale “Punguța cu doi bani” (“The two-coin purse”) by Ion Creangă in its theatrical version translated into Spanish “¿Dónde está mi saquito?”, which toured round several Spanish cities in the past decade. These transformations are inherent to the (jakobsonian) process of intersemiotic (scenic) and intralinguistic translation, although they bear peculiarities entailed by the type of audience, in this case, doubly mixed, made up of both children and adults (accompanying them) and by both Spanish and Romanian (second generation diaspora). The analysis of the intersemiotic and intralinguistic translation will provide data on children's literature and rewriting, whereas the observation of the reception phase will reveal attitudes towards children's literature that can be indicative of the intergeneration (diasporic) communication.

**Keywords:** Intersemiotic translation. Children's literature. Romanian diaspora. Theatrical rewriting. Interculturality. Ion Creangă.

## 1. INTRODUCCIÓN

El autor dramático y premio Nobel, Jacinto Benavente, creó en 1909 un “Teatro para Niños” en Madrid, independiente de las parroquias y de las escuelas, para el cual iban a escribir los mejores dramaturgos. Valga recordar que Valle Inclán escribió su único texto del género para este proyecto, el cual, según Tejerina Lobo (2000a) se cerró por falta de apoyo institucional y escasa aceptación del público. Lejos de ser un *teatro menor*, el teatro para niños requiere, según Almena (1998), una alta calidad. Casona (citado en Ruiz Fernández, 2008: 363) reparaba en el requisito de “una desnudez poética, que lo mismo se encuentra sorpresivamente en lo lírico, que en lo grotesco”. Frente a unas cinco compañías de teatro para niños en tiempos de la dictadura franquista, las cuales gozaban de una institucionalización estatal, durante la transición democrática surgieron una docena de compañías cuya autoexigencia era notable. Sin embargo, Almena (1998) echa de menos una mayor presencia de actores y directores profesionales en los montajes para niños y Tejerina (2000a: 102) señala que es importante “animar a los buenos dramaturgos” a través de apoyos institucionales y de ecos desde la academia ya que: “el teatro es todavía un género poco conocido en el campo de la literatura infantil”. Su limitada producción y desigual calidad explican el hecho, pero no justifican su marginación como género, decía Tejerina (2007: 57-58). Actualmente, hay en España unos 575 grupos profesionales de actores y titiriteros que se dedican al público infantil, si bien sustentados por una literatura sobre todo narrativa, y, en menor medida, dramática.

A su vez, Rumanía, un país que representa en población y superficie la mitad de España, cuenta con 23 teatros estatales para niños, distribuidos por todo el país. Estos teatros poseen una larga trayectoria como instituciones públicas con una media de tres estrenos por temporada y sus elencos se nutren de egresados de las quince universidades públicas que ofrecen el Grado en Arte Teatral y Cinematográfico, donde existen secciones especiales de marionetas y títeres.

Si bien carece de un plan formativo reglado, esta categoría tiene una sólida trayectoria profesional en España, aunque es en el nuevo milenio cuando se reconoce, por ejemplo, por Butiñá, Muñoz y Llorente (2002) por primera vez en su “Guía de Teatro Infantil y Juvenil” en una sección separada dedicada a los títeres. Tejerina (2005: s. p.), repara en su dimensión mágica y arquetípica, señalando que poseen “un singular magnetismo”, al reflejar el comportamiento humano. Los títeres han inspirado las vanguardias del siglo XX. Grandes reformadores del teatro, como Becket o Ionesco, han bebido de esta tradición mágica al crear sus nuevos universos dramáticos. En España, Lorca escribe en 1923 la obra “La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón”, oculta hasta 1982 debido al estatus periférico del género. En los años noventa, desde Hispanoamérica (en especial Argentina y Cuba), la lengua española se enriquece con una serie de obras

escritas por titiriteros destacados<sup>1</sup>. Esta polinización es favorecida por el Centro de Documentación de Títeres de Bilbao y su Concurso Iberoamericano de Dramaturgia Infantil. Hoy en día la cifra de 209 autores y 489 obras dramáticas destinadas al público infantil (Muñoz Cáliz, 2020) cambia sustancialmente el panorama español, aunque queda por recorrer ese tramo limítrofe entre el teatro infantil escrito exprofeso y el teatro infantil representado en un escenario, así como crear teatros para niños e institucionalizar su actividad profesional.

## 2. METODOLOGÍA Y OBJETO DE ESTUDIO

El presente estudio analiza una obra literaria infantil (subgénero dramático), su (tr)adaptación<sup>2</sup> (medio por el que un texto en lengua origen se transforma en un espectáculo en lengua origen y posteriormente, en un espectáculo en lengua término), así como el diálogo cultural que se establece entre miembros de la cultura origen y término que comparten la recepción del producto. Si trasladamos este esquema triádico al modelo sistémico funcional hallidayano (Halliday, 2004), cuyas meta-funciones del significado (textual, ideacional e interpersonal) son analógicas a la vertiente composicional del texto, representacional del teatro, e interactiva de los personajes (entre sí y con el público receptor), podemos extraer nuestro propio esquema analítico multimodal. Partimos de la premisa de que la imagen no es solo representación sino también (inter)acción, y en este sentido, el teatro es la máxima potenciación de la imagen. Lim Fei (2004: 225) propone un metamodelo multi-semiótico integrador para analizar tanto el habla como la imagen *re-semiotizadas*, es decir, traducidas de una semiosis a otra. Este autor distingue entre *expresión* ('medio de representación') y *contenido* ('materialidad') y basa su modelo en el contexto (social y cultural) que da lugar al significado. Sin embargo, Moya-Guijarro (2022: 164) aboga por el enfoque multimodal que va más allá de la semiosis de cada modo (escrito, visual) y señala que no se ha prestado suficiente atención al significado procedente de la interacción entre imagen y palabra en la literatura de especialidad.

Nuestro esquema analítico multimodal tendrá en cuenta la dualidad del plano composicional: expresión (transformaciones terminológicas relacionadas con la traducción intralingüística —explicación, simplificación— por ejemplo, de los regionalismos o arcaísmos) y contenido (transformaciones conceptuales relacionadas con el tratamiento de la violencia —directa, indirecta, ecológica y cultural— y con los estereotipos de género). La vertiente representacional se centrará en las convenciones del texto origen (cuento popular de animales con elementos fabulosos y extraordinarios) y del producto término (teatro infantil de títeres para un público mixto en cuanto a identidad cultural y edad) analizando su traducción inter semiótica (reconstrucción de significados con recursos verbales, visuales y sonoros). Para la vertiente interactiva, se analiza el

---

<sup>1</sup> Javier Villafañe, Emilio Alejandro, o Roberto Espina (Argentina) y Freddy Artiles o René Fernández Santana (Cuba).

<sup>2</sup> Gambier (2003) utiliza *transadaptation* en el caso del género audiovisual.

contexto social y cultural del espectáculo y los resultados de un estudio de caso (entrevista en profundidad con diez informantes) que completa la visión sobre el nivel interpersonal del marco sistémico-funcional de Halliday, desarrollado por Kress y Leeuwen (2006).

Pastoriza (1962: 29) numeraba tres condiciones creativas del cuento infantil: adecuación a la edad del receptor, manejo del lenguaje simbólico y coherencia de acción. Gómez Couso (1993: 86) añade una cuarta: el cuento ha de ofrecer una solución. En tanto que cumplidora de las cuatro condiciones enunciadas, la obra que analizamos aquí es el cuento popular culto rumano *Punguța cu doi bani* (El saquito con dos monedas) que el prosista Ion Creangă recopila, narra con estilo literario personal, y publica a finales del siglo XIX en Rumanía. La traducción al castellano “¿Dónde está mi saquito?” (Iliescu-Gheorghiu, 2014) tiene como antecedente una (tr)adaptación escénica para un proyecto que pretendía favorecer la integración del segmento poblacional rumano en España, a la vista de las actitudes de rechazo registradas<sup>3</sup>. El cuento<sup>4</sup> tiene como protagonista al Gallo, que es echado de su corral por su dueño, el Viejo (a su vez, azuzado por su vecina, la desalmada Vieja, que señala la inutilidad del Gallo frente a su Gallina que le proporciona huevos a diario) y pasa por diversas peripecias para recuperar las dos monedas de oro que había encontrado en su camino y le fueron arrebatadas por el codicioso Boyardo. Con valentía y tesón, el Gallo no solo recupera las dos monedas, sino que despoja al Boyardo de todas sus riquezas y vuelve a casa del Viejo cargado de bienes. La envidiosa Vieja manda a su Gallina a emular tal hazaña y la mata de una paliza cuando esta fracasa.

El proyecto de gira teatral tenía como finalidad acercar al público infantil español (y también rumano diaspórico) a una obra clásica rumana de Ion Creangă (autor de literatura infantil por excelencia), adaptada escénicamente por Ioan Brâncu, a través de un espectáculo de títeres producido por el “Teatro Anton Pann” de Râmnicu-Vâlcea (Rumanía), montaje ganador de varios premios en certámenes nacionales e internacionales. La traducción al castellano se hizo por un equipo universitario. El reto en cuanto a la adaptación residía en hacer que un texto decimonónico salpicado de regionalismos y arcaísmos resultara comprensible en el universo infantil de hoy. El reto en cuanto a la traducción era hacer que los dos universos (rumano y español) interactuasen. La modalidad elegida fueron los títeres, que, según Tejerina (2005: s. p.) “son amigos de los niños” porque preservan “su esencia de seres audaces y rebeldes”, capaces de defender la verdad y la justicia con la cachiporra, si es necesario.

Al tratarse de un espectáculo donde primaba el componente audiovisual (por dos motivos: la edad temprana del público y las giras internacionales previstas), el principal

<sup>3</sup> En 2011, la encuesta “Actitudes hacia la inmigración” realizada por el Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS, 2011) sobre unos 3000 informantes, arroja, en la pregunta n.º 31 (¿Hay algún grupo inmigrante que le desagrade?) un resultado de 17% de los encuestados españoles para quienes el grupo destinatario de esa aversión es el rumano. La respuesta se argumenta con su “implicación en la delincuencia y el crimen”, su “falta de integración” y su “agresividad / violencia”.

<sup>4</sup> La versión española de este cuento se puede escuchar en: <https://cuentacuarentenas.es/index.php/donde-esta-mi-saquito> [14/01/2024]



escollo del proceso de traducción / adaptación eran los *culturemas*<sup>5</sup> o unidades mínimas portadoras de información cultural (Nord, 2018 [1997]; Lungu-Badea, 2015; Luque Nadal, 2009) que, en el escenario se vuelven icónicos (los trajes típicos, la apariencia del boyardo, la etno-caracterización de la cocinera), y su correcta descodificación por un público meta doblemente mixto (español y rumano; infantil y adulto) de Alicante, Sevilla, Ciudad Real, Salamanca y Madrid. En este caso, el autor de la dramatización optó por lo que Jakobson (1981 [1959]) llama *traducción intralingüística* (explicativa, simplificadora) *intersemiótica* ('transposición de lenguaje verbal a lenguaje escénico'), mientras que la plasmación en castellano correspondería a la *traducción interlingüística*, no abordada en este estudio, sujeta a normas lingüísticas, decisiones traductoras y necesidades del receptor. En esta línea, véanse, además de los trabajos seminales de O'Sullivan (2005), Oittinen (2000), Nord (2003), Lathey (2006), Thomson-Wohlgemuth (2009), el volumen coordinado por Van Coillie y McMartin (2020) sobre la traducción contextualizada de literatura infantil, o el número especial de la revista "Humanities" (Schwabe, 2016), dedicado a las re-narraciones de cuentos para nuevos medios audiovisuales de cara a su proliferación hasta la acuñación del término *fairy-tale web* (Schwabe, 2016: 2), así como el volumen de Moya-Guijarro y Cañamares (2020) que aborda las sinergias entre el modo verbal y visual. Es ilustrador el volumen de Moya-Guijarro y Ventola (2022) sobre multimodalidad y género, mientras que el de Valero, Marcelo y Pérez (2022) se adentra en la intermedialidad en la traducción de LIJ.

Entre las múltiples clasificaciones del cuento<sup>6</sup> que encontramos en la literatura de especialidad, una de las más citadas es la tripartita: *mitológico* (o fantástico); de animales (domésticos o salvajes) y *de costumbres*. Sin embargo, Bortolussi (1985: 20) opta por una clasificación binaria: *cuento tradicional* o popular (vinculado a los pueblos primitivos y de tradición oral) y *cuento literario* (culto y de tradición renacentista). El modelo de *morfología* o *estructura interna* del cuento maravilloso de Vladimir Propp (1971), que siempre finaliza en la recompensa social *matrimonio / trono*, sigue vigente, según Tejerina (2000a). En lo que respecta las versiones escénicas de los cuentos, esta autora distingue entre las adaptaciones dramáticas de relatos populares, leyendas folclóricas, y cuentos clásicos de autor y las obras genuinamente teatrales cuya finalidad es doble, representacional y lectora, lo cual implica modificaciones en la estructura externa convencional del género dramático. Aguiar e Silva (1999 [1972]: 242) define el cuento

<sup>5</sup> Se trata de lexías, expresiones, sintagmas, oraciones, que reflejan las realidades sociales o culturales de una comunidad traductológicamente problemáticas por su especificidad cultural o motivación sociocultural que no se da o se da parcialmente en la lengua término.

<sup>6</sup> Perriconi *et al.* (1983: 5) distingue entre literatura infantil *ganada* (no pensada para niños), la *creada exprofeso* y la literatura *instrumentalizada* (con fines didácticos) y dentro de la *ganada*, Petrini (1963: 33) separa el cuento folclórico (que narra el pasado) del imaginario (que narra el futuro) con la ficción como denominador común. Albaladejo (1998 [1986]: 71) propone tres mundos narrativos: real, ficcional (verosímil y no verosímil), donde incluye la literatura infantil. El cuento (López Tamés, 1990) es indisociable del juego (única hipóstasis en la que el ser humano es completo), y resistente al paso del tiempo, por su anonimidad y su vocación universal, pues de él se aprende, según Bettelheim (2010 [1978]: 5), más que de ningún otro género sobre los problemas humanos.

como una “narración breve, de trama sencilla y lineal” cuya acción, tiempo y espacio se concentran al máximo, a menudo cobrando “forma literaria fantástica” (Aguar e Silva, 1999 [1972]: 243). Lluch (2003: 50) compara la estructura literaria narrativa (sucesión de acontecimientos, unidad temática, transformación y causalidad) con la del cuento infantil (situación inicial, inicio de conflicto, conflicto, resolución y situación final) y distingue tres tipos de finales: restablecimiento de equilibrio; regreso al punto de partida con el protagonista transformado; y sin retorno posible. Vârgolici (2008) identifica seis categorías de cuentos en la literatura infantil rumana (adscritas a los tres reinos: edén, infierno y terrenal, y a la relación que los humanos establecen con ellos), de modo que encontramos el cuento de aspiraciones siderales o edénicas; el de transfiguración fantástica del mundo real; y el de incursiones en los territorios infernales. El caso que nos ocupa se enmarcaría en la categoría de *cuentos de animales* según la primera taxonomía, en la de cuento *popular* conforme a la segunda, y en la de *transfiguración fantástica del mundo real* de acuerdo con la tercera. En la clasificación de Lluch (2003: 50), este sería un cuento con regreso del protagonista transformado.

En lo que respecta el imaginario infantil, López Tamés (1990: 53) considera que sus formas se pueden agrupar en cuatro categorías: *lo extraordinario* (refiriéndose a lo que es sorprendente, maravilloso e inexplicable de modo natural, por ejemplo los animales hablantes); *lo fabuloso* (aquello que está vinculado a la fábula y al mito, incluyendo lo prehumano y lo sagrado); *lo fantástico* (opuesto a lo real y cuya voz autoral es adulta y conecta con el estadio mórbido de la conciencia, la ansiedad y el terror); y *lo mágico* (que altera el orden natural, pues el héroe sale airoso gracias a sus cualidades mágicas).

En “¿Dónde está mi saquito?” convergen elementos de *lo extraordinario* (la existencia de un paraje donde la justicia social hace que al pobre y humilde se le transfieran las posesiones del rico y codicioso) con elementos de *lo fabuloso* (el gallo no sólo está dotado de inteligencia y lenguaje humano, sino también de fuerza sobrenatural para materializar esta justicia providencial). El sustrato folclórico queda patente en la elección de un animal no mitológico, carente de dimensiones alegóricas (a diferencia de los animales fabulísticos), un animal banal, doméstico, destinado al sacrificio para alimentar a una familia, un *cucoş de făcut borş* (un gallo para hacer caldo) como apunta el autor.

Los miedos atávicos que el ser humano revive durante el frágil periodo de la infancia son reactivados por la irrealidad y ambigüedad del cuento (López Tamés, 1990: 54). Galtung y MacQueen (2008: 16) definen la violencia como una relación negativa entre humanos o entre naciones, que puede ser intencionada (*violencia directa*), no intencionada (*violencia indirecta*), o estructural (por ejemplo, la inequidad social). A estas categorías Galtung y MacQueen (2008) añaden la *violencia cultural* cuando alguna de las anteriores es legitimada culturalmente. Todorova (2020: 260) destaca la *violencia ecológica*, que abarca el maltrato animal. Para paliar la violencia, Galtung y MacQueen (2008: 17) proponen: la mediación (para resolver incompatibilidades), la conciliación (para sanar traumas) y la pacificación (entendida como una conciliación duradera). La

violencia ha sido una constante en la literatura infantil (Grecia Antigua, Edad Media, clasicismo de Perrault y, romanticismo de los Grimm) debido a su función educadora y ejemplarizante, aunque también existió la tendencia contraria, de eliminar la violencia o mitigarla por parte de algunos autores o editores, según muestra Tomlinson (1995: 39). Los traductores han jugado un papel esencial en la censura de la violencia, lo cual plantea el debate sobre una decisión individual o sistémica. Todorova (2020: 250) observa que no solo se mitigan los textos, sino también los dibujos (haciendo que un animal parezca menos feroz o un humano menos furioso) en el caso de los libros álbum. En este caso, los títeres tienen fisionomías simbólicas (Viejo bonachón, Vieja de ceño fruncido —metonimia de su maldad—, Gallo despierto, Gallina resignada, Boyardo altivo, Lacayo bobalicón), aunque distan bastante de las ilustraciones originales de Creangă, donde encontramos expresiones de vileza y ensañamiento. La música elegida para este montaje pertenece al folclore rumano más conocido y reconocible y su tempo marca las actividades rurales de los campesinos, así como su zona de procedencia.

### **3. MODIFICACIONES DE ORDEN COMPOSICIONAL Y REPRESENTACIONAL**

En su traducción intralingüística e intersemiótica, Ioan Brâncu adapta el texto de Creangă para un determinado público (de edad temprana, no familiarizado con el léxico literario). En esta transposición *page to stage* hemos detectado tres tipos de modificaciones: (3.1) transformaciones de contenido o conceptuales, (3.2) de expresión o terminológicas; y (3.3) representacionales o de convención dramática.

#### **3.1. Transformaciones de contenido o conceptuales**

1) En Creangă, el viejo le da una paliza a su gallo, mientras en Brâncu, el viejo no hace caso a su vecina y echa al animal del hogar, precisamente para evitar golpearlo, lo cual, por un lado, resta carga agresiva al espectáculo, pero por otro, intensifica la negatividad del personaje femenino (haciendo a la vieja más desalmada como única adepta de estos métodos). La violencia escénica ha sido tratada por Sánchez Corral (2005: 23) quien observa que el sujeto dominante (que posee el poder físico, psicológico y simbólico) es el héroe ficticio, mientras el espectador, sujeto dominado, sufre una paradójica fascinación. En nuestro caso, el autor del cuento original detenta el poder de focalizar la acción violenta desde la voz narradora, a través del monopolio del lenguaje (Sánchez Corral, 2005: 31), legitimando de algún modo la paliza que se le propina al animal a través de la insidiosa influencia de la Vieja. Todorova (2020: 256) señala que el niño no se sorprende al ver violencia directa en el escenario, pues entiende que los personajes malvados han de ser castigados, incluso con la muerte, según Abate (2013: 29), pero aquí la paliza inmotivada provocaría frustración. En el cuento original esta violencia ecológica (maltrato animal) abre y cierra el recorrido narrativo y acaba en

muerte para la inocente Gallina, desencadenando lo que Galtung y MacQueen (2008: 16) llaman *violencia cultural*, la que es legitimada culturalmente y se basa en estereotipos, generalizaciones y simplificaciones y se ampara en lo nacional / tradicional.

2) El cochero de Creangă hace alarde de destrezas e ingenio para desposeer al gallo de sus monedas, mientras que el cochero de Brâncu tiene poca maña y pocas luces, rasgos que se desprenden de su lenguaje verbal, paraverbal y corporal. Este cambio se debe probablemente al segmento de edad inferior del público al que se dirige el espectáculo, y a la necesidad de compensar la pérdida del humor verbal de Creangă con humor situacional en la versión escénica. El cuento original exhibe la violencia estructural (de las inequidades sociales entre el Viejo, desvalido y hambriento, que carece de medios para mantener a su Gallo, y el Boyardo que nada en la abundancia y aun así codicia las dos monedas del animal).

3) La cocinera de Creangă es una vieja odiosa, *câinoasă la inimă* (literal: de corazón canino), mientras que el títere que la representa en el escenario es una joven de vestimenta colorida y alhajas, cuyo aspecto da lugar a confusión (mujer de rasgos gitanos, concitando más bien simpatía en sus escenas de guiñol). De nuevo se produce una mitigación de la violencia estructural, en este caso, no de clase social, sino de género: la malignidad de la imagen inherente al imaginario colectivo rumano se torna en comicidad. No se trata de una metonimia (como el ceño de la Vieja) sino de una metáfora, ya que el tropo visual se refiere no a una parte, sino al personaje completo (Moya-Guijarro, 2022: 165). La caricaturización libera tensión, pero no elimina la discriminación de género, según observa López Medel (2022: 270).

4) En el cuento escrito, la reacción del boyardo desposeído de todos sus bienes es la conciliadora consigo mismo y con dios, ya que entiende esta desgracia como un castigo divino. Una gran tradición oral habla del fatalismo como etnotipo rumano y de la aceptación incondicional del destino, tachada a veces de apatía por la exégesis literaria y antropológica. El terrateniente de Creangă comprende que se trata de una intervención sobrenatural, y en lugar de desesperar, se consuela: “ya podría el gallo llevarse también la maldición y así liberarme de esta desventura, que no es cosa de este mundo”. En cambio, el Boyardo de Brâncu, presa de la ira, adopta un ademán enfurecido —más acorde con las expectativas del público infantil—. Esta solución sustituye la problematización filosófica y añade impacto escénico.

5) El cuento decimonónico acaba con la muerte de la Gallina. La codicia de su ama, al ver que su gallina solo trae una canica (cuando el Gallo había regresado de su periplo cargado de riquezas), desencadena una reacción vengativa y cruel, de violencia directa por parte de la desalmada Vieja. La (tr)adaptación recurre a la *conciliación* del trauma y a la *pacificación* duradera, sustituyendo la muerte por el matrimonio simétrico de las dos parejas, humana y aviar, que representa, según señalábamos, una de las soluciones óptimas en el imaginario infantil en visión propperiana.

6) Por último, otra diferencia entre texto y representación escénica es el desenlace, que, en la obra conlleva la recompensa positiva para el Viejo y negativa para la Vieja,

con la implícita moraleja de que cada acción tiene su retorno, mientras que, en la versión escénica, no liberada de la óptica patriarcal, la Vieja es rescatada de la pobreza a través del matrimonio, al igual que la Gallina que va a tener un pollito con el Gallo. Si bien este final paternalista le proporciona al niño espectador una sensación placentera, potenciando, en vez de la vertiente conflictual, la conciliadora (que elimina la pobreza y castiga al explotador), adolece de una perspectiva binaria de la felicidad, con la familia al centro, perteneciente al modelo *nuclear* que abordan Calvo-Maturana y Forceville (2022: 245)

### 3.2. Transformaciones de expresión o terminológicas

1) Estas han seguido una estrategia de evitación de la localización explícita, tanto geográfica como histórica. El lenguaje del espectáculo es doblemente convencional: como lenguaje artístico, y como lenguaje infantil de corte impresionista y lógica abierta, carente de límites de una realidad experiencial, pues, según señalábamos, no requiere verificación de veracidad, sino solo una coherencia interna, basada en reiteraciones, salpicada de adverbios de tiempo y jalonada de yuxtaposiciones. Esto confirma lo que Cervera (1991: 118) identificaba como características textuales (tono arcaico, presencia de símbolos tradicionales, numerales, adjetivos previsibles, sintagmas fijos) o cognitivas (activación de la memoria a través de una cronología explícita de los eventos).

2) Los regionalismos procedentes de la zona de Moldavia (propios del estilo de Creangă) que se manifiestan en modificaciones vocálicas de la forma estándar (*cucoș* para *cocoș* o *vezeteu* para *vizitiu*) son sustituidos en la versión escénica por la forma estándar. Otras formas (demostrativos regionales moldavos *ceea*, *ist*, o la forma de futuro asociada con esta comunidad de habla), también son sustituidas por sus correspondientes literarios. El mismo criterio de homogeneización se aplica en el caso de las palabras de uso arcaico, procedentes del eslavón, turco, ucraniano (*dihanie*, *hazna*, *clonț* / *plisc*, *buhai*) que fueron reemplazadas por términos homólogos del vocabulario cotidiano del substrato latino: *animal-animal*, *beci-sótano*, *cioc-pico*, *taur-toro*.

### 3.3. Transformaciones representacionales o de convención dramática

1) La convención dramática imponía en el caso de la representación escénica una rutinización (inexistente en el original) de ciertas acciones para asegurar la correcta descodificación de las relaciones causa-efecto por parte del público infantil. Así pues, para contrastar las dos parejas (Viejo-Gallo, Vieja-Gallina), se insiste en la actividad matinal (el gallo canta y, acto seguido, la gallina pone huevos) repitiéndola varias veces para que los niños capten el razonamiento según el cual, el Viejo exige un huevo a su vecina, alegando que, si su Gallo no cantara, la Gallina no los pondría.

2) Otra repetición dramática es la del acto de desposeer al gallo de su saquito de diferentes maneras: capturando al animal y echándolo a un pozo, o a un horno encendido,

(agua y fuego son los dos elementos cosmogónicos purificadores en el folclore rumano), a las mazmorras donde se guardan los caudales, o al establo con animales de todo tipo, que el Gallo engulle adquiriendo dimensiones de elefante y regurgita al llegar a casa. Todos estos elementos sirven para hiperbolizar el coraje, el tesón y la resistencia del gallo en su búsqueda, que no es sino un intento desesperado de contentar a su amo, una alegoría a la necesidad de ser readmitido en la comunidad rural y no vivir como un proscrito.

#### 4. LA VERTIENTE INTERACTIVA Y LA RECEPCIÓN DE LA OBRA

La diáspora rumana en España (que alcanzó un millón de residentes, siendo hoy la segunda más numerosa<sup>7</sup>) es de índole económica, con una media de edad comprendida entre 20 y 45 años, con un número equilibrado de hombres (48%) y mujeres (52%), cuyo itinerario migratorio incluye otros países europeos, con hijos en edad escolar cuyos padres trabajan en el sector de la construcción, agricultura, o servicios, y madres en la limpieza, los cuidados y un porcentaje reducido en la sanidad, enseñanza o administración. Ellas son las principales transmisoras de las tradiciones y señas de identidad cultural. En el desarrollo del proyecto aquí descrito, una de estas madres formó parte del equipo de traductoras, otras acompañaron a los niños y niñas a ver el espectáculo, ayudando en la descodificación del mensaje, en la extracción de moralejas.

El espectáculo en español tenía como público destinatario a alumnos hispano hablantes de preschool o primaria (incluidos los de origen rumano escolarizados en España) acompañados por sus profesores, y niños rumanos bilingües acompañados por sus padres o abuelos (residentes rumanos con niveles dispares de español), de ahí que la traducción/adaptación de la obra debía satisfacer a un público mixto en cuanto a edad y procedencia. Debía, en primer lugar, cumplir expectativas de inteligibilidad y aceptabilidad en el contexto cultural de llegada, pero al mismo tiempo debía resultar familiar y reconocible por parte de un público perteneciente a la cultura origen (cuyo patrimonio incluye este cuento popular) residente en el país de la cultura término. Así pues, uno de los principios que guiaron esta traducción ha sido el de mantener el equilibrio entre los términos del binomio *adecuación-aceptabilidad*, quizás el más enraizado en la Traductología, que oscila entre favorecer al lector término o preservar la voz autorial del texto origen. Si el público receptor hubiera sido exclusivamente español, habría primado probablemente la condición de aceptabilidad, pero al confrontarnos con un público mixto en cuanto a origen y edad se optó por una posición equidistante en la dicotomía de Venuti (1998) *extranjerización-naturalización*.

Dado que este estudio se proponía verificar la recepción del montaje término por parte del público diaspórico, no nos hemos detenido en la respuesta del público hispanohablante, la cual merece un análisis aparte. Sin embargo, de las conversaciones mantenidas al finalizar los espectáculos con los docentes acompañantes, extrajimos las

---

<sup>7</sup> 632.859 rumanos en España de un total de 5,5 millones de extranjeros (INE, 2022: 3).

siguientes impresiones: tanto el texto como las acciones de los títeres son inteligibles; ciertos elementos representacionales (vestimenta, objetos) son icónicos de otra cultura y marcan la diversidad, pero no alteran la comprensión; la música ayuda a la inmersión cultural y aceptación de la otredad; el humor es un elemento aglutinador más que diferenciador. Sin embargo, en una de las representaciones hubo una reacción inesperada como resultado de una recepción atribuible no a la traducción interlingüística, sino a la intersemiótica. El personaje de la cocinera malvada, (oficio que, por otra parte, es enemigo natural de cualquier ave de corral), descrita por Creangă como una *hârcă* (que aúna fealdad, vejez y crueldad) encargada de acabar con la vida del Gallo, se ha representado en algunas ilustraciones como mujer gitana, lo cual, en contexto rumano decimonónico no sería inusual por el régimen de esclavitud de los gitanos sirvientes en las mansiones de los boyardos. Sin embargo, en el montaje analizado, el etnotipo gitano, en vez de ser eliminado, es modernizado y su vestimenta estridente, sus adornos coloridos y los labios muy prominentes tienen función mitigadora. No obstante, los organizadores del espectáculo recibieron la queja de una madre del público que afirmaba que su hijo, de padre nigeriano, se sintió denigrado con esta forma de representar a la mujer africana. Sirva este ejemplo para ilustrar cómo la iconicidad escénica es susceptible de descodificaciones dispares en clave cultural, étnica y psicosocial.

Si el teatro infantil en Rumanía tiene una función<sup>8</sup> socioeducativa a través del entretenimiento y goce estético, en el caso de la diáspora, la función que parece prevalecer es la cultural-identitaria. Para verificar esta percepción, hemos realizado una entrevista en profundidad con diez mujeres de origen rumano<sup>9</sup> residentes en la ciudad de Alicante, madres de niños entre 2 y 12 años, que habían visionado la obra “¿Dónde está mi saquito?”. La entrevista se estructuraba en torno a cuestiones relacionadas con: la familia, religión, maternidad, migración, norma social, etnografía, lengua de llegada y de partida y su importancia en la preservación identitaria. El papel de la lengua origen en la formación de (nuevas) identidades ha sido explorada por Venuti (1998) desde el campo de la Traductología. En su opinión (Venuti, 1998: 135), las minorías diaspóricas forman a menudo “una territorialidad de ghetto” debido a la falta de prestigio y autoridad de sus lenguas y literaturas, subordinadas a lo que la cultura dominante considera como standard o canon, de ahí la necesidad de proyectos como el que nos ocupa.

Al preguntar a las diez entrevistadas quién se encarga de transmitir los conocimientos culturales y etnográficos a los hijos en el país de origen y en el de residencia, el 100% coincidieron en que esta responsabilidad recaía sobre ellas, en mayor medida en situación diaspórica, pues en el país de origen comparten esta tarea con la escuela. A la pregunta: “¿Una madre rumana en la diáspora debe compensar las pérdidas / carencias que sus hijos

---

<sup>8</sup> Según la edición digital de la *Encyclopædia Britannica*, las funciones del teatro son la religiosa, la educativa y la comercial; la visión aristotélica concebía la lúdica, ritualizada, educativa, persuasiva y transformadora de consciencias (Davis, Guthrie y Chaillet, 1998).

<sup>9</sup> La mayoría procedentes de una clase social media, más de 50% con estudios superiores, por tanto, con un dominio alto de la lengua rumana y conciencia literaria, con un manejo del español desde pasivo hasta un nivel medio.

han experimentado debido a la decisión de migrar?”, 90% contestaron afirmativamente alegando que tienen “el deber compensatorio de transmitir a sus niños todas aquellas cosas que estos habrían recibido implícitamente en el proceso de enseñanza reglada rumana, de haber seguido en Rumanía”.

En cuanto a la lengua, un 70% de las entrevistadas declaran que utilizan solo la lengua materna (el rumano) en la interacción con sus hijos, 20% reconocen utilizar ambas lenguas (rumano y español) y 10%, solo el español.

Al preguntarlas por las rimas y las retahílas, 40% reconocieron que sus hijos las desconocen por completo y 60% mencionan apenas una o dos. Los cuentos constituyen un caso interesante: seis entrevistadas recordaron que ellas mismas los habían oído y aprendido de sus madres y de sus abuelas. De ellas, cuatro afirmaron que perpetuaban ese modelo y solo dos compartían esta tarea con sus maridos. Según parece desprenderse de este reducido estudio de caso, la transmisión de la literatura infantil en la diáspora es, en el seno de esta comunidad, tarea de las madres. Algunas incluso relataban llevar a los niños a una guardería en Rumanía durante los meses de verano como medida de pre-socialización en el hipotético caso de un retorno definitivo al país de origen.

Con respecto a su propio papel en la fase de recepción, todas las madres admitieron haber influido en el proceso de decodificación y comprensión del mensaje de la obra “¿Dónde está mi saquito?” a través de preguntas y diálogos; algunas añadieron que, “tras el espectáculo, los niños tararearon la melodía de apertura y cierre y hablaron de los títeres que más les habían gustado”. Algunas madres, por su parte, coincidieron en sus acciones educativas, inquiriendo acerca de los personajes y de la trama, verificando la comprensión correcta de los valores fabulísticos reflejados en el cuento. Según nuestras entrevistadas, el visionado del espectáculo hizo que sus hijos sintieran curiosidad y escucharan la lectura del cuento original de Creangă. La lectura es pasiva, bien por la temprana edad de la segunda generación de la migración rumana, bien por su conocimiento reducido de la lengua materna. La ventaja que presenta, no obstante, reside en la posibilidad de establecer un flujo comunicativo intergeneracional en situación diaspórica, algo que Maalouf *et al.* (2008: 21) recalcan en su informe sobre multiculturalidad europea y conflicto, señalando que la no comunicación intergeneracional fluida desemboca en violencia.

## 5. CONCLUSIONES

Este trabajo constituye una breve incursión en la traducción intralingüística e intersemiótica del cuento popular rumano “Pungața cu doi bani” (“¿Dónde está mi saquito?”) de Ion Creangă y su conversión en el espectáculo homónimo de teatro infantil (títeres) montado en Rumanía por el “Teatro Anton Pann” con su posterior montaje en lengua castellana, para su representación en varias ciudades españolas ante un público mixto (niños/as españoles y rumanos y sus acompañantes adultos). Nuestro propósito inicial era verificar si este tipo de producciones contribuyen a la dignificación de los



segmentos de población migrante y si el proceso de (tr)adaptación supone modificaciones estructurales de la obra original.

Al analizar las modificaciones (textuales, interpersonales, ideacionales) impuestas por la nueva semiosis (espectáculo de títeres), hemos observado que el adaptador ha mitigado la violencia directa (palizas, muerte), la ecológica (maltrato animal), y la estructural solo metonímicamente (solucionando la vida de un individuo, no del paupérrimo campesinado en general) mientras perdura la inequidad de género, pues se sigue demonizando (o parodiando) al elemento femenino. El análisis se completaba con algunas percepciones que diez mujeres entrevistadas (madres de origen rumano con niños escolarizados en España) han querido compartir acerca del proceso de recepción del espectáculo. Mediante este restringido estudio de caso hemos podido evaluar en una pequeña medida el impacto del teatro infantil sobre el proceso de integración de población migrante en la sociedad española. Hemos observado que el hecho de asistir en España a un espectáculo de certificada calidad, montado por una institución rumana y basado en una obra clásica de un autor rumano, en lengua española, contribuye según nuestras entrevistadas, a la dignificación del segmento diaspórico, así como al fomento de la lectura por parte del público infantil, pues, según declaran varias de las diez informantes, el visionado del espectáculo teatral ha suscitado la curiosidad de los niños hacia el texto literario primigenio. Consideramos que este aspecto merece ser explorado en profundidad, por una línea de investigación transversal, de metodología multimodal en la que converjan el teatro infantil, la interculturalidad, y la (tr)adaptación, la cual contemple el análisis de la escenificación (sobre un corpus de datos extraído de las filmaciones existentes de los espectáculos en rumano y castellano) que no se ha planteado aquí por razones de extensión.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABATE, M. A. (2013). *Bloody Murder: The Homicide Tradition in Children's Literature*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- AGUIAR E SILVA, V. M. (1999 [1972]). *Teoría de la literatura*, V. García Yebra (trad.). Madrid: Gredos.
- ALBALADEJO, T. (1998 [1986]). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- ALMENA, F. (1998). "Teatro infantil en España: un reto". En *Actores. Revista de la Unión de Actores* 48, 58-59. <https://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/teatro-infantil-en-espana-un-reto/> [14/01/2024].
- BETTELHEIM, B. (2010 [1978]). *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*. New York: Vintage Books.
- BORTOLUSSI, M. (1985). *Análisis teórico del cuento infantil*. Madrid: Alhambra.

- BUTIÑÁ, J.; MUÑOZ CÁLIZ, B. Y LLORENTE JAVALOYES, A. (2002). *Guía de teatro infantil y juvenil*. Madrid: Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil / Universidad Nacional de Educación a Distancia. Disponible en línea: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcx92v8> [14/01/2024].
- CALVO-MATURANA, C. & FORCEVILLE, C. (2022). "The Depiction of Family and Self in Children's Picture Books: A Corpus- Driven Exploration". En *A Multimodal Approach to Challenging Gender Stereotypes in Children's Picture Books*, A. J. Moya-Guijarro & E. Ventola (eds.), 239-268. London / New York: Routledge.
- CENTRO DE INVESTIGACIONES SOCIOLOGICAS (CIS) (2011). *Estudio n.º 2.918. Actitudes hacia la inmigración (V). Noviembre 2011*. Disponible en línea: [https://www.inclusion.gob.es/oberaxe/ficheros/ejes/encuestas/2011\\_Encuesta\\_actitudes\\_hacia\\_inmigracion.pdf](https://www.inclusion.gob.es/oberaxe/ficheros/ejes/encuestas/2011_Encuesta_actitudes_hacia_inmigracion.pdf) [14/01/2024].
- CERVERA, J. (1991). *Teoría de la literatura infantil*. Bilbao: Ediciones Mensajero.
- COILLIE, J. VAN & McMARTIN, J., eds. (2020). *Children's Literature in Translation. Texts and Contexts*. Lovaina: Leuven University Press. Disponible en línea: <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/42580> [14/01/2024].
- DAVIS, T. C.; GUTHRIE, T. & CHAILLET, N. (1998). "Theatre (art)". *Encyclopædia Britannica*. Digital edition [last updated: Mar 12, 2024]. Disponible en línea: <https://www.britannica.com/art/theatre-art> [09/04/2024].
- GALTUNG, J. & MACQUEEN, G. (2008). *Globalizing God. Religion, Spirituality and Peace*. Grenzlach-Whylen: TRANSCEND University Press.
- GAMBIER, Y. (2003). "Introduction". *The Translator* 9.2, 171-189.
- GÓMEZ COUSO, P. (1993). "La narrativa folclórica en el mundo infantil". En *Literatura infantil de tradición popular*, P. C. Cerrillo, A. Rodríguez Almodóvar y J. García Padrino (eds.), 85-92. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. Disponible en línea: [https://books.google.com.ec/books?id=q2C1m3ffe\\_AC&printsec=copyright&hl=es#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.ec/books?id=q2C1m3ffe_AC&printsec=copyright&hl=es#v=onepage&q&f=false) [14/01/2024].
- HALLIDAY, M. A. K. (2004). *An Introduction to Functional Grammar*, Ch. M. I. M. Matthiessen. London: Edward Arnold.
- ILIESCU-GHEORGHIU, C. (2014). *¿Dónde está mi saquito?* Iași: Editura Muzeelor Literare.
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA (INE) (2022). *Cifras de Población (CP) a 1 de enero de 2022. Estadística de Migraciones (EM). Año 2021. Datos provisionales*. Notas de Prensa, 21 de junio. Disponible en línea: [https://ine.es/prensa/cp\\_e2022\\_p.pdf](https://ine.es/prensa/cp_e2022_p.pdf) [14/01/2024].
- JAKOBSON, R. (1981 [1959]). "On Linguistic Aspects of Translation". En *On Translation*, R. A. Brower (ed.), 232-239. Cambridge: Harvard University Press.
- KRESS, G. & LEEUWEN, T. VAN (2006). *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London / New York: Routledge.
- LATHEY, G. (2006). *The Translation of Children's Literature: A Reader*. Clevedon: Multilingual Matters.

- LIM FEI, V. (2004). "Developing an Integrative Multi-Semiotic Model". En *Multimodal Discourse Analysis. Systemic-Functional Perspectives*, K. L. O'Halloran (ed.), 220-247. London: Continuum.
- LLUCH, G. (2003). *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. Disponible en línea: <http://hdl.handle.net/10578/4969> [14/01/2024].
- LÓPEZ MEDEL, M. (2022). "Traducción de estereotipos de etnia y discriminación de género en la literatura infantil: el capítulo 'Un martes desgraciado' de Mary Poppins". *MonTI* 14, 261-291. Disponible en línea: <https://doi.org/10.6035/MonTI.2022.14.09> [14/01/2024].
- LÓPEZ TAMÉS, R. (1990). *Introducción a la literatura infantil*. Murcia: Universidad de Murcia. En línea: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc7s831> [14/01/2024].
- LUNGU-BADEA, G. (2015). "Culturemul —un concept itinerant: abordare interdisciplinară". En *Comparația în științele sociale. Mizele interdisciplinarității*, R. Bercea (ed.), 66-84. Bucarest: Editura Universul Juridic. [https://www.researchgate.net/publication/292960219\\_CULTUREMUL\\_-\\_UN\\_CONCEPT\\_ITINERANT\\_ABORDARE\\_INTERDISCIPLINARA](https://www.researchgate.net/publication/292960219_CULTUREMUL_-_UN_CONCEPT_ITINERANT_ABORDARE_INTERDISCIPLINARA) [14/01/2024].
- LUQUE NADAL, L. (2009). "Los culturemas ¿unidades lingüísticas, ideológicas o culturales?". *Language Design: Journal of Theoretical and Experimental Linguistics* 11, 93-120. Disponible en línea: [http://elies.rediris.es/Language\\_Design/LD11/LD11-05-Lucia.pdf](http://elies.rediris.es/Language_Design/LD11/LD11-05-Lucia.pdf) [14/01/2024].
- MAALOUF, M.; LIMBACH, J.; PRALONG, S.; AGNELLO HORNBY, S.; GREEN, D.; LOURENÇO, E.; DECKER, J. DE; SOKOL, J.; GRØNDAHL, J. C. & JOLLOUN, T. B. (2008). *A Rewarding Challenge. How the Multiplicity of Languages Could Strengthen Europe. Proposals from the Group of Intellectuals for Intercultural Dialogue set up at the Initiative of the European Commission*. Brussels: Directorate-General for education and culture / Publication Office. Disponible en línea: <https://op.europa.eu/en/publication-detail/-/publication/7f987cdd-dba2-42e7-8cdf-3f4f14efe783> [14/01/2024].
- MOYA-GUIJARRO, A. J. (2022). "Communicative Functions of Part-Whole Representations of Characters in Picture Books That Challenge Gender Stereotypes". En *A Multimodal Approach to Challenging Gender Stereotypes in Children's Picture Books*, A. J. Moya-Guijarro & E. Ventola (eds.), 164-182. London / New York: Routledge.
- MOYA-GUIJARRO, A. J. & CAÑAMARES TORRIJOS, C., coords. (2020). *Libros álbum que desafían los estereotipos de género y el concepto de familia tradicional*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. Disponible en línea: <https://ruidera.uclm.es/bitstreams/ba441b54-ca82-4c32-8446-23693423c68f/download> [14/01/2024].

- MOYA-GUIJARRO, A. J. & VENTOLA, E., eds. (2022). *A Multimodal Approach to Challenging Gender Stereotypes in Children's Picture Books*. New York: Routledge.
- MUÑOZ CÁLIZ, B. (2020). "La investigación sobre teatro infantil y juvenil en España: estado de la cuestión". *Talia. Revista de Estudios Teatrales* 2, 5-15. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5209/tret.69530> [14/01/2024].
- NORD, C. (2003). "Proper Names in Translations for Children: *Alice in Wonderland* as a Case in Point". *Target* 7.2, 261-284.
- \_\_\_\_ (2018 [1997]). *Translation as a Purposeful Activity. Functionalism Approaches Explained*. London / New York: Routledge
- O'SULLIVAN, E. (2005). *Comparative Children's Literature*. London / New York: Routledge.
- OITTINEN, R. (2000). *Translating for Children*. New York / London: Garland.
- PASTORIZA DE ETCHEBARNE, D. (1962). *El cuento en la literatura infantil*. Buenos Aires: Kapelusz.
- PERRICONI, G.; FERNÁNDEZ, M. C.; GUARIGLIA, G. Y RODRÍGUEZ, A. M. (1983). *El libro infantil, cuatro propuestas críticas*. Buenos aires: El Ateneo.
- PETRINI, E. (1963). *Estudio crítico de la literatura juvenil*. Madrid: Rialp.
- PROPP, V. (1971). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- RUIZ FERNÁNDEZ, M. J. (2008). "Vieja tradición oral y nueva pedagogía: el teatro infantil de Alejandro Casona". En *La palabra y la memoria (Estudios sobre Literatura Popular Infantil)*, P. C. Cerrillo Torremocha y C. Sánchez Ortiz (eds.), 363-390. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- SÁNCHEZ CORRAL, L. (2005). *Violencia, discurso y público infantil*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- SCHWABE, C. (2016). "The Fairy Tale and Its uses in Contemporary New Media and Popular Culture". En *The Fairy Tale and Its uses in Contemporary New Media and Popular Culture*, C. Schwabe (ed.), 1-18. Basilea: MDPI. Disponible en línea: <https://doi.org/10.3390/h5040081> [14/01/2024].
- TEJERINA LOBO, I. (2000a). "La literatura dramática infantil. Luces y sombras". *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España* 80, 102-107. Disponible en línea: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcb85k6> [14/01/2024].
- \_\_\_\_ (2005). "La literatura dramática infantil y el teatro de títeres. De Federico García Lorca a la actualidad". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [ed. digital sin página a partir de *Literatura infantil en la escuela*, R. F. Llorens García (coord.), 55-67. Alicante: Universidad de Alicante]. Disponible en línea: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-literaturadramtica-infantil-y-el-teatro-de-tteres-de-federico-garcialorca-a-la-actualidad-0/> [14/01/2024].
- \_\_\_\_ (2011). "Panorama histórico del teatro infantil en castellano". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [ed. digital sin página a partir de *En Teatro Infantil*.

- De texto a representación*, B. A. Roig Rechou, P. Lucas Domínguez e I. Soto López (coords.), 57-84. Vigo: Xerais]. Disponible en línea: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccn7p5> [14/01/2024].
- THOMSON-WOHLGEMUTH, G. (2009). *Translation Under State Control. Books for Young People in the German Democratic Republic*. London / New York: Routledge.
- TODOROVA, M. (2020). "Translating Violence in Children's Picture Books. A View from the Former Yugoslavia". En *Children's Literature in Translation. Texts and Contexts*, J. van Coillie, & J. McMartin (eds.), 249-262. Louvain: Leuven University Press. Disponible en línea: <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/42580> [14/01/2024].
- TOMLINSON, C. (1995). "Justifying Violence in Children's Literature". En *Battling Dragons: Issues and Controversy in Children's Literature*, S. Lehr (ed.), 39-50. Portsmouth: Heinemann.
- VALERO CUADRA, P.; MARCELO WIRNITZER, G. Y PÉREZ VICENTE, N., eds. (2022). *Traducción e intermedialidad en literatura infantil y juvenil (LIJ): orígenes, evolución y nuevas tecnologías*. [número monográfico de la revista *MonTI* 14]. Disponible en línea: <https://doi.org/10.6035/MonTI.2022.14> [14/01/2024].
- VÂRGOLICI, T. (2008). "Basmе fantastice românești". *România literară* 31, 19.
- VENUTI, L. (1998). *The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference*. London / New York: Routledge.

**ANEXO****Encuesta madres rumanas en España**

Nombre .....  
Fecha/s de la entrevista: .....  
Edad: .....  
Nacionalidad: .....  
Nacida en: .....  
Profesión: .....  
La ejerce en España o no: .....  
Estado civil y descendencia: .....  
Formación: .....  
Fecha llegada a España: .....  
Ciudades y/o países como migrante antes de la/el actual: .....  
Redes familiares en España, otros países europeos o América:  
.....  
Redes familiares en Rumania: .....

**Cuestionario*****Apartado 1º***

---

**HISTORIA FAMILIAR MATERNA**

1. ¿De dónde eran tus abuelos maternos? ¿ciudad o medio rural? ¿qué situación social/material tenían tus abuelos maternos? ¿a qué se dedicaban? ¿tenían estudios? ¿viviste con ellos? ¿Los visitabas a menudo?
2. ¿Era/es importante la opinión de tus abuelos maternos en conflictos familiares (disputas, decisiones)? ¿recuerdas algún consejo de tu abuela? ¿Y de tu madre? ¿Se lo has dado tú a tus hijos?
3. ¿Tu madre o tu abuela conocían el poder curativo de las plantas? ¿sabían poner ventosas, hacer masajes?
4. ¿La sociedad rumana es supersticiosa? ¿Tú lo eres? ¿Lo era tu madre? ¿Les cuentas a tus hijos alguna superstición?

***Apartado 2º***

---

**FAMILIA, DESCENDENCIA, MIGRACIÓN**

5. ¿Es mejor casarse con una persona rumana que con alguien español o de otra nacionalidad? ¿Por qué?

6. ¿Erais ortodoxos en Rumania? practicantes? ¿Y ahora? ¿Y tus hijos? ¿Piensas que debes transmitirles tu religión o dejar que escojan cuando sean mayores?
7. ¿Quién te leía / contaba cuentos de pequeña? ¿Ahora tú les lees cuentos a tus hijos o su padre lo hace? ¿Cuentos rumanos o cuentos españoles? ¿Saben tus hijos cuentos rumanos? ¿cuáles?
8. ¿Saben tus hijos las costumbres rumanas más comunes (Navidad, Pascua, Noche Vieja, *Martisor*)? ¿Muestran curiosidad? ¿Saben juegos o canciones, juegos, retahílas que tu jugabas/cantabas a su edad?
9. ¿En qué lengua hablas con tus hijos: rumano, español, ¿o ambos? ¿En qué porcentaje? Cuando juegan solos, ¿qué lengua utilizan? ¿Sus amigos de juegos son españoles o rumanos?
10. ¿Crees que son las mujeres o los hombres quienes conservan y transmiten la identidad rumana en situación de migración? ¿Y dentro de Rumania?

### ***Apartado 3º***

---

#### **TRABAJO, REDES SOCIALES, IDENTIDAD**

11. ¿Tienes trabajo en España? ¿Encontraste dificultades para integrarte? ¿Tienes tiempo libre? ¿Sentiste alguna vez rechazo por tu nacionalidad? ¿Y tus hijos en el colegio?
12. ¿Te conectas mucho a redes? ¿Por qué? ¿De qué hablas? ¿Te encuentras y socializas con personas rumanas en España? ¿Más con rumanos que con españoles? ¿Por igual? ¿En qué lengua habláis cuando os reunís?
13. ¿Te relacionas por igual con todos los grupos étnicos de Rumania aquí en España: magiares, germanos, gitanos, macedonios? ¿Por qué? ¿Con qué grupo étnico sientes más afinidades? ¿La situación habría sido la misma de vivir en Rumania?
14. ¿Cuándo te encuentras con tus familiares? ¿En ritos? ¿Qué tipo: boda, bautizo, funeral, *parastas*? ¿A cuál de ellos es imperdonable faltar?
15. ¿Como madre rumana residente en España piensas que debes hablar y escribir bien en español? ¿Por qué?
16. ¿Cómo describirías la sociedad rumana de hoy, la que reside en Rumania y la que reside en el extranjero, especialmente en España?
17. ¿La migración a España ha supuesto una mejora en tu vida? ¿Cuál?
18. ¿Qué porcentaje de españoles conocen un escritor/ un compositor/ un pintor/ un científico rumano? ¿Qué crees que se debería mostrar/explicar mejor en España sobre Rumania? ¿Qué elementos definen tu identidad? ¿Tus hijos se sienten españoles o rumanos?

**Apartado 4º****LITERATURA INFANTIL**

19. ¿Crees que una madre rumana en la diáspora tiene más tareas frente a sus hijos para preservar la cultura y la identidad rumanas que una madre rumana en Rumania? ¿Por qué?
20. ¿Una madre rumana en la diáspora debe compensar las pérdidas/carencias que sus hijos han experimentado debido a la decisión de migrar?
21. ¿Crees que el Estado rumano debe apoyar a las comunidades rumanas de la diáspora para la preservación de la identidad cultural? ¿Cómo? ¿Qué opinas sobre instituciones como el ICR? ¿Sus proyectos ayudan a los rumanos a integrarse en las sociedades de acogida?
22. ¿Qué opinas sobre el espectáculo DÓNDE ESTÁ MI SAQUITO? ¿Es útil? ¿Por qué? ¿Cómo preparaste a tus hijos para la función? ¿Comprobaste la comprensión del mensaje? ¿Dirías que tus hijos sienten mayor curiosidad por los cuentos rumanos después de ver la obra?
23. ¿Qué opinas sobre los personajes femeninos de los cuentos infantiles? ¿Qué opinas sobre LA VIEJA (ama de la GALLINA), o LA COCINERA?
24. ¿Crees que este tipo de espectáculos deben ser productos culturales distintos de los que se exhiben en Rumania, especialmente diseñados para la diáspora? ¿O, por el contrario, deben ser espectáculos para público rumano indistintamente de su lugar de residencia?
25. ¿Influyes en las lecturas de tus hijos? ¿En qué medida?



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

Fecha de recepción: 16/03/2024

Fecha de aceptación: 11/04/2024



# CARAS IDÉNTICAS. UNA TRAYECTORIA SEMIÓTICA<sup>1</sup>

## IDENTIC FACES: A SEMIOTIC TRAJECTORY

**Massimo LEONE**

Universidad de Turín / Universidad de Friburgo (Instituto de Estudios Avanzados)  
massimo.leone@unito.it

**Resumen:** Este artículo explora el uso poético de los espejos en la literatura argentina, centrándose en el cuento “La cara” de Silvina Ocampo y ampliando el análisis a obras de Macedonio Fernández, Julio Cortázar y Jorge Luis Borges. Los espejos se examinan como símbolos que reflejan e interrogan la identidad tanto literal como metafóricamente, situándolos dentro de una tradición exclusivamente argentina distinta del uso típico de los espejos en la literatura fantástica europea. Esta tradición muestra los espejos como herramientas de introspección y símbolos culturales que reflejan las complejas influencias europeas de Argentina y su búsqueda de una identidad única. El artículo también presenta una comparación innovadora entre los espejos literarios y los gemelos digitales, sugiriendo que los temas clásicos de la duplicación y el reflejo siguen siendo relevantes en los debates actuales sobre la identidad y la representación digitales. A través del análisis de las obras de Ocampo, Fernández, Cortázar y Borges, y del concepto de gemelos digitales, el artículo pone de relieve la persistente fascinación humana por los dobles como medio para navegar y comprender nuestras identidades tanto en espacios físicos como virtuales.

**Palabras clave:** Silvina Ocampo. Literatura argentina contemporánea. Espejos. Identidad. Autorreflexión. Gemelos digitales.

**Abstract:** This article explores the poetic use of mirrors in Argentine literature, focusing on Silvina Ocampo’s story “La cara” while also extending the analysis to works by Macedonio Fernández, Julio Cortázar, and Jorge Luis Borges. The mirrors are examined as symbols that reflect and interrogate identity both literally and metaphorically, positioning them within a uniquely Argentine tradition distinct from the typical use of mirrors in European fantastical literature. This tradition shows mirrors as tools of introspection and cultural symbols that reflect Argentina’s complex European influences

---

<sup>1</sup> Este ensayo es el resultado de un proyecto que ha recibido financiación del Consejo Europeo de Investigación (ERC) en el marco del programa de investigación e innovación Horizonte 2020 de la Unión Europea (Acuerdo de subvención n.º 819649). Una primera versión de este artículo fue presentada como conferencia en la Universidad de Córdoba, gracias a una invitación de Baal Delupi, que agradezco mucho por la oportunidad. La realización de la versión final del artículo fue financiada por el programa de investigación e innovación Horizonte 2020 de la Unión Europea en el marco del acuerdo de subvención Marie Skłodowska-Curie n.º 754340 (FRIAS, Instituto de Estudios Avanzados de Friburgo, Universidad de Friburgo).

and its quest for a unique identity. The paper also presents an innovative comparison between literary mirrors and digital twins, suggesting that classical themes of duplication and reflection remain relevant in current discussions of digital identity and representation. Through an analysis of the works of Ocampo, Fernández, Cortázar, and Borges, and the concept of digital twins, the article highlights the persistent human fascination with doubles as a means to navigate and understand our identities in both physical and virtual spaces.

**Keywords:** Silvina Ocampo. Contemporary Argentine literature. Mirrors. Identity. Self-reflection. Digital twins.

Porque si alguno es oidor de la palabra pero no  
hacedor de ella, éste es semejante al hombre que  
considera en un espejo su rostro natural.

(*Epístola de Santiago*, 1: 23)

## 1. “LA CARA”

En la Biblioteca de la Universidad de Princeton, en el archivo de Silvina Ocampo, en la caja 1, carpeta 5, se encuentra el manuscrito de un poema titulado “La cara”, sin fecha. Fue publicado con el sugestivo e ingenioso título de “La cara apócrifa” en la colección *Amarillo celeste*, que apareció en la editorial Losada de Buenos Aires en 1972, en la serie “Poetas de ayer y de hoy”. Fue republicado con el título “La cara” en el libro *Retratos y Autorretratos* de Alicia d’Amico y Sara Facio, que apareció en la editorial Crisis de Buenos Aires, al año siguiente, en 1973. En este último volumen, el texto del poema aparece junto a una fotografía muy conocida de Sara Facio, en la que Silvina Ocampo es retratada sentada, de espaldas contra la pared, las piernas recogidas de un lado, los pies desnudos, en el suelo un paquete de cigarros y una indumentaria inmaculada, las ropas oscuras (Imagen 1).



Imagen 1. Silvina Ocampo (1973), de Sara Facio

En la fotografía, la cara de la escritora no se ve, ya que la oculta su mano abierta dirigida con fuerza, como en un signo de parada, hacia el objetivo, mientras la otra mano se cierra en un puño en el regazo, confiriéndole aún más fuerza al gesto de ocultación. Esta imagen interactúa de manera sofisticada y paradójica con el texto del poema, que consiste en la sublime autobiografía poética de una cara. Los primeros versos son impactantes: “Me sigue, sombra / latido del corazón, / sin hacerse ver por mí pero mostrándose a los demás / como una máscara / que jamás me quita”. No cabe aquí detenerse en la integralidad del texto de este poema, en el que cada verso es un destilado de estética de la cara. Hay un aspecto del poema, sin embargo, que es menester subrayar, y es su insistencia en el tema del doble, del reflejo, y de la reflexión. En la memoria autobiográfica de la cara, el dueto con sus reflejos empieza en la primera infancia, y coincide con un momento de reflexividad. La imagen del rostro diminuto reflejado en la cuchara del postre instila la intuición primigenia de una deformación, luego de una inversión, y marca muy temprano la experiencia con la necesidad de una alternativa entre la pragmática de la cara que vive comiendo y la auto-reflexión de un rostro que cesa de funcionar como boca animal porque se remira en un espejo:

La conocí diminuta  
adentro de una luciente cuchara de plata  
abría y cerraba la boca  
cuando yo no sabía aún quién era.  
Como a un simio curioso la contemplé.  
Di vuelta la cuchara: la vi al revés.  
¿Por qué al revés?  
Para mirarla me sacrifiqué: dejé de comer el dulce que la empañaba<sup>2</sup>.

El rechazo de la reproducción facial, enunciado por la postura corporal de Silvina Ocampo en el paradójico retrato fotográfico de Sara Facio, se justifica al final del texto en relación con este incipit de auto-reflexividad: no se puede reencontrar, en la representación icónica, la revelación facial de la primera infancia:

No quiero más fotografías de esa cara  
que no es la misma cara que estaba adentro de una cuchara  
ni en el vidrio, ni en el cuchillo, ni en el aljibe,  
ni siquiera en el espejo (C0973).

Las referencias a lo inquietante de espejo abundan en la obra de Silvina Ocampo. Por ejemplo, en el cuento *Nosotros* (Ocampo, 1999: 182-184) el narrador, un hombre idéntico a su hermano gemelo Eduardo, vive una vida privilegiada y feliz junto a él, compartiendo todo, incluso los intereses románticos. Aunque reconoce sus diferencias sutiles, los demás

---

<sup>2</sup> Las citas están tomadas del manuscrito “Escritos”, que se encuentra en la Manuscripts Division de Princeton University Library con el código C0973. En adelante, se indica el código entre paréntesis, sin número de página.

no pueden distinguirlos. Ambos se enamoran de Leticia, a quien Eduardo conquista primero. Sin embargo, tras el matrimonio de Eduardo, el narrador se hace pasar por él durante un apagón eléctrico para pasar la noche con Leticia. Este engaño se repite varias veces hasta que Leticia empieza a sospechar, debido a rumores y una fotografía que prueba que Eduardo estaba en otro lugar. Aunque Leticia trata de desenmascararlos y forzar un duelo entre los hermanos, ellos deciden huir, abandonando la casa y su anterior estilo de vida.

En *Nosotros*, el tema del doble es fundamental para la estructura narrativa y el significado de la historia. Los hermanos gemelos, físicamente indistinguibles para el mundo exterior, representan el concepto clásico del doble o *Doppelgänger*, un motivo que a menudo explora la identidad, la autopercepción y la frontera entre el yo y el otro. Aunque comparten una vida común, intereses e incluso deseos románticos, existe una tensión subyacente y una diferenciación que cada gemelo percibe internamente. El deseo del protagonista de distinguirse de su hermano, a pesar de su parecido físico, subraya una lucha por la individualidad dentro de los confines de un parecido casi ineludible.

En este contexto, el motivo del *Doppelgänger* también encarna lo extraño (*unheimlich*), un concepto familiar que se vuelve inquietante por su proximidad al yo. El protagonista abraza y teme a la vez la confusión de su identidad con la de Eduardo. Esta dualidad —ser a la vez uno mismo y el otro— crea una disonancia que desafía la comprensión del lector sobre la individualidad, la autonomía y la fragmentación del yo.

La especularidad, o el uso de espejos y superficies reflectantes, es un elemento recurrente en la historia de Ocampo, tanto literal como metafóricamente. Desde el principio, se compara a los gemelos con espejos que se reflejan mutuamente. Sus amigos sugieren que mirar a Eduardo es como mirarse en un espejo, un acto redundante que anula la necesidad de un reflejo literal. Aquí, el espejo se convierte en un símbolo de confusión de identidad y redundancia, enfatizando la idea de que el autoconocimiento y el autorreconocimiento se ven frustrados por la abrumadora presencia del otro idéntico.

El acto de sustituir a Eduardo por la protagonista también refleja el concepto de reflejo: un gemelo se mete en el papel del otro, reflejando sus acciones, comportamientos e incluso su relación con Leticia. Esta sustitución refleja un juego especular en el que las fronteras entre el yo y el otro se difuminan, revelando las limitaciones de la identidad visual y la percepción. El espejo, en este sentido, fracasa como medio fiable para la autoidentificación, convirtiéndose en cambio en una herramienta para el engaño y la duplicidad.

El *Doppelgänger* y el simbolismo del espejo en el relato funcionan como perturbaciones del orden natural de la identidad. La asunción por parte del protagonista del lugar de Eduardo en su relación con Leticia no es sólo un engaño lúdico, sino una profunda perturbación de los límites personales y sociales. La capacidad de los gemelos para intercambiar identidades sin detección inmediata pone de relieve la fragilidad de las construcciones de identidad basadas en la apariencia y los roles sociales.

La eventual comprensión del engaño por parte de Leticia —desencadenada por signos externos, como una fotografía y pruebas circunstanciales— introduce una ruptura en la ilusión especular. Su sospecha y la posterior revelación del engaño reflejan el inevitable fracaso del doble especular para mantener la ilusión de unidad. Esta ruptura significa un retorno al reconocimiento de la individualidad, donde incluso los dobles perfectos no pueden escapar a sus diferencias intrínsecas.

*Nosotros* ofrece un rico campo para la exploración semiótica a través de sus temas del doble, el *Doppelgänger*, la especularidad y la preadolescencia. La historia utiliza el motivo de los gemelos para cuestionar la naturaleza de la identidad, mostrando con qué facilidad puede fragmentarse, duplicarse y distorsionarse. A través de la lente de la semiótica, se puede observar la manera en la que la narración reflexiona sobre cómo se construye y deconstruye el significado a través de signos (como la apariencia y los comportamientos idénticos de las gemelas) y cómo estos signos están abiertos a la manipulación y la reinterpretación. En última instancia, la historia sugiere que la identidad no es un concepto fijo o singular, sino una compleja interacción de reflejos, percepciones e interpretaciones, como el juego especular de espejos que impregna sus temas.

Análogamente, *El impostor* (Ocampo, 1999: 70-115) sigue a un joven que viaja a una remota zona rural, Los Cisnes, para conocer a Armando Heredia, un joven solitario conocido por su peculiar comportamiento. El protagonista, que al principio se hace pasar por un visitante neutral, es enviado en secreto por el padre de Armando para comprender la misteriosa reclusión de su hijo. Al llegar a la estancia, el protagonista se encuentra inmerso en un ambiente desorientador donde pasado y presente, realidad y sueños se confunden. Conoce a personajes enigmáticos, entre ellos una mujer llamada María Gismondi, y se enreda en el misterio que se desvela sobre el comportamiento de Armando y la inquietante atmósfera de la finca abandonada.

A medida que el protagonista interactúa con Armando, se siente a la vez repelido y fascinado por él, percibiendo una extraña conexión, pero también recelando del comportamiento impredecible de Armando. La estancia, llena de objetos decadentes y sucesos extraños, parece reflejar la perturbada psique de Armando. El protagonista se da cuenta gradualmente de que está viviendo escenarios que antes había encontrado en sus sueños, lo que provoca una creciente sensación de inquietud y la sospecha de que su presencia allí no es una mera coincidencia. La historia explora temas como la identidad, el engaño y la difusa línea que separa la realidad de la ilusión.

En el relato corto *El impostor*, varias referencias a espejos y dobles pueden analizarse desde una perspectiva semiótica, ilustrando el tema de la identidad, el reflejo y la autoalienación. A lo largo del texto, los espejos aparecen como herramientas que desafían el sentido del yo del protagonista. El espejo no es sólo una superficie reflectante, sino un símbolo de ambigüedad y conflicto, que refleja tanto al *yo* como a un *otro*. Por ejemplo, hay un momento en el que el protagonista siente que los espejos reflejan “otra figura mucho más vital y más humana” que él mismo y Magdalena. Esto crea un espacio en el

que el reflejo se convierte en un *Doppelgänger*, una entidad que es a la vez el yo y no el yo, señalando una contradicción inherente a la identidad. En este sentido, el espejo sirve como dispositivo semiótico que pone de relieve la tensión entre la apariencia y la realidad, entre la identidad autopercibida y la construida socialmente.

Los espejos del relato también representan el miedo a la desintegración. El protagonista encuentra repetidamente una imagen extraña en diversas superficies reflectantes, como el agua, los metales, e incluso en lugares inesperados como hojas de cuchillo e instrumentos de viento. Esta proliferación de reflejos sugiere una pérdida de control sobre la propia imagen, haciéndose eco del tema de una identidad fracturada que es a la vez omnipresente y escurridiza. El reflejo se convierte en un símbolo de pavor existencial: una presencia inquietante que amenaza con disolver el yo coherente en identidades múltiples y fragmentadas. La duplicación y la multiplicidad de los reflejos invocan el concepto semiótico clásico del *otro*, donde el yo se define continuamente contra y por este reflejo siempre presente. La incapacidad de reconciliarse con este *otro* conduce a un estado constante de malestar y desorientación, amplificando aún más los temas de la alienación y el autodesencuentro. Al incrustar espejos y dobles como motivos recurrentes, el texto se adentra en la exploración semiótica de la identidad, la crisis de la autorrepresentación y el perpetuo conflicto entre las autoimágenes interna y externa.

Ha sido indicado por la bibliografía especializada que los espejos son una clave arquitectural de toda la poética de la escritora argentina; Patricia Klinkenberg, en su tesis doctoral en la Universidad de Illinois, “*El infiel espejo: The Short Stories of Silvina Ocampo*” (1981), Graciela Tommasini, doctora por la Universidad de Córdoba en su análisis de 1995 de *El Espejo de Cornelia* —último libro que Silvina Ocampo entregó a la imprenta en España en 1988—, así como Jorge Panesi, en su estudio de 2004 “El tiempo de los espejos: Silvina Ocampo”, o más recientemente Natalia Biancotto, en el ensayo de 2012, “Avatares de la rareza: ‘Cornelia frente al espejo’”; todos estos estudios subrayan la importancia de la especularidad, que en la Ocampo se manifiesta con la topología de una oblicuidad, de un “Oblicuo espejo”, como se titula otro poema de la escritora argentina. A los espejos de Silvina Ocampo también dedica una sección de su tesis Belén Izaguirre Fernández, defendida en 2017 en la Universidad de Sevilla, confirmando la omnipresencia de este dispositivo catóptrico-filosófico no solamente en la Ocampo, sino en todo su contexto artístico, literario, intelectual, y familiar (Izaguirre Fernández, 2017).

Es bien sabido cómo Borges, Bioy Casares, Alejandra Pizarnik y otros autores argentinos diseminan sus textos de espejos y de espejismos. Desde una perspectiva externa a Argentina —desde la visión de este servidor italiano, que recuerda cómo Umberto Eco había prontamente descartado los espejos como *no signos*—, la contemplación de los espejismos argentinos inevitablemente suscita una interrogante acerca de tal característica distintiva de esta semiósfera austral, donde la autorreflexión parece hallar su tótem en el espejo. ¿Podría ser que la profusión de espejos en la semiósfera literaria y, más ampliamente, en la esfera artística de Argentina, especialmente

en Buenos Aires, constituya un modo de pensar y reconfigurar la relación y la diferencia con el otro hemisferio, particularmente con Europa?

## 2. ESPECIES DE ESPEJOS

Espejos abundan, por supuesto, en la literatura del Viejo Continente, a partir de ese mito de reflexión, Narciso, que incluso antedata la invención y la difusión del espejo moderno. Sin embargo, una exploración sistemática de los espejos de la literatura argentina parece sugerir que, en este país, los espejos funcionan de manera distinta que en Europa. La diferencia entre Lewis Carroll y Silvina Ocampo es sintomática de esta diferencia: los espejos de la literatura fantástica europea parecen centrífugos, y atraen desde afuera hacia adentro, desde la realidad hasta un mundo posible fantástico, mientras que los espejos argentinos parecen centrípetos, o sea permiten, en condiciones estéticas adecuadas, a mundos posibles alternativos de desprenderse del interior del espejo hacia la realidad. De ahí, quizás, el famoso epigrama de Borges sobre el menosprecio hacia los espejos como dispositivos reproductores.

Pero la axiología del espejo argentino se debe quizás también a otra divergencia: el doble enmarcado en la superficie reflectante no es un objeto de amor, como en el mito de Narciso, sino una amenaza, un doble que reproduce lo existente, lo desvalora, y que hay por lo tanto que exorcizar con la imaginación para que deje de ejercer su encantamiento perturbador. En esto influye, quizás, otra vez, la necesidad psico-cultural de una distinción de Europa, el gemelo lejano de Argentina, pero también el influjo de mitos del espejo que no son los generados por las culturas griego-latinas, y por las plácidas superficies acuosas del Mediterráneo, sino los mitos abrumadores del norte, donde el doble se crea en espejos de poca luz, que reenvían una imagen desdoblada no enamorante sino amenazante. No será quizás un caso que la palabra *Doppelgänger*, el vocablo para definir el doble fantasmagórico o sosia malvado, se invente por primera vez en alemán, en la novela *Siebenkäs*, publicada por Jean Paul entre 1796 y 1797.

Un teórico muy querido por la semiótica argentina y sobre todo cordobesa, Marc Angenot, en una página muy densa del libro *El discurso social*, traducido y editado por Maria Teresa Dalmaso y Norma Fatale —libro que se presenta con el estupendo subtítulo de “Los límites históricos de lo pensable y de lo dicible”— subraya cómo “hay dos grandes modos de significancia social: la histéresis de los cuerpos sociales, de los comportamientos, de los *habitus* (Bourdieu), y la semiosis de los textos y de los simulacros objetivados” (Angenot, 2010: 48). No cabe explicar aquí lo que es la semiosis, pero el término *histéresis* quizás necesite ser profundizado. Esta palabra culta procede de *ὕστερησις*, lema del griego antiguo que significa ‘deficiencia’ o ‘retraso’. Fue acuñado en 1881 por Sir James Alfred Ewing para describir el comportamiento de los materiales magnéticos. En las ciencias sociales, en ecología y epidemiología se adopta para indicar que el equilibrio de un sistema observado no puede predecirse únicamente a partir de las

variables ambientales, sino que también se requiere el conocimiento de la historia previa del sistema mismo.

Así, siguiendo la intuición de Angenot, se puede sugerir que los espejos en una cultura manifiestan a la vez una semiosis y una histéresis. El estudio de la primera es objeto precipuo de la semiótica; al interpretar la semiosis de los espejos, se pueden entonces elegir dos caminos; el primero es el postulado por Umberto Eco en su ensayo sobre espejos, publicado primero con el título “Catottrica vs Semiotica” en la revista *Rassegna* (13/1, marzo de 1985 (“Attraverso lo specchio”), y luego en una versión ampliada en el volumen *Sugli specchi e altri saggi*, publicado en 1985 y traducido al castellano en el mismo año con el título muy parecido *De los espejos y otros ensayos* (trad. Cárdenas Moyano). Leído sincrónicamente como lo hace Eco, el espejo no puede no configurarse como un no-signo, como un dispositivo que refleja automáticamente lo real sin interpretarlo. El ensayo de Eco se termina sin embargo con una frase lapidaria y sibilina que resultará muy útil cuando se tratará de interpretar el pasaje de los espejos catóptricos a los digitales: “El universo catóptrico es una realidad capaz de dar la impresión de la virtualidad. El universo semiósico es una virtualidad capaz de dar la impresión de la realidad”. Pero antes de profundizar el sentido de este quiasmo, es menester mencionar la segunda perspectiva semiótica sobre la especularidad, la de Lotman (1988). Como lo subraya el semiólogo alemán Winfried Nöth, en el artículo “Yuri Lotman on Metaphors and Culture as Self-Referential Semiospheres”, publicado en *Semiotica* en 2006, el espejo es una figura catóptrica que Lotman utiliza para expresar la relación especular entre la semiósfera y la meta-semiósfera, entre el espacio general de la topología del sentido y el espacio que lo modela y describe, el primero siendo una imagen reflejada del segundo, y viceversa.

Como sugiere Angenot, sin embargo, las perspectivas semióticas capturan en la sincronía la semiosis de los espejos, de la especularidad, y más en general de los dobles, pero esta captura no puede restituir la totalidad de su sentido, porque su estado semántico actual también depende, como en los sistemas histeréticos, de la historia pasada de la semiósfera, que por tanto sólo se puede reconstruir e interpretar con procedimientos históricos, filológicos, y genealógicos. Solamente así se puede entender que, por ejemplo, el espejo y el doble en Lotman no corresponden únicamente a un tipo abstracto y general, análogo al modelo de la catóptrica de Eco, sino que encuentran una declinación local que se debe al desarrollo particular de la cultura rusa. Así se justifica, por ejemplo, que Lotman evoque el doble no solamente a través del espejo, sino también a través la figura de la *matrioshka* o muñeca rusa, la cual, como lo dice el nombre mismo de este objeto, es la manera histerética particular con la cual esta semiósfera imagina el doble y la duplicación.

Si el doble europeo mediterráneo es seductivo y se expresa en el mito de Narciso, y si el doble europeo nórdico es amenazante y se traduce en la figura del *Doppelgänger*, y si el doble argentino invierte la topología dentro-fuera de la especularidad europea, permitiendo al fantástico de acceder a lo real, el doble ruso es un doble generativo



paradojal en su mezcla perfecta de lo inquietante y de lo maternal. En Rusia, el doble no es reflejado exterior sino contenido interior. Otras culturas generan especularidades diferentes, que cambian al cambiar de las coordenadas espacio-temporales de la semiósfera; la *mise en abyme* francesa, por ejemplo, cuya denominación se debe a André Gide (1951: 41), tiene rasgos en común con la muñeca rusa, pero es una figura del desdoblamiento interior que acontece no en la opacidad, sino en la transparencia; en la cultura francesa, es decir, el desdoblamiento vertiginoso existe, pero se manifiesta con rasgos de visibilidad cartesiana.

### 3. TIEMPOS DE ESPEJOS

El desdoblamiento argentino es nostálgico en el sentido etimológico del término; tiene que ver con el dolor de un retorno metafísicamente imposible. Por eso, es un desdoblamiento esencialmente temporal; el espejo argentino se anima, produciendo una paradojal tensión entre una catóptrica de la identidad y una semiótica de la alienación. El texto “Conducta de los espejos en la Isla de Pascua”, en *Historias de Cronopios y de Famas* de Julio Cortázar (1962), condensa como en un cristal el juego argentino con los espejos, en un corto relato donde los espejos no son justamente más dispositivos semióticos sino histeréticos, ya que reflejan distintos cortes cronológicos según se encuentren al Este o al Oeste de la Isla: “Quando se pone un espejo al oeste de la isla de Pascua, atrasa. Cuando se pone un espejo al este de la isla de Pascua, adelanta” (Cortázar, 1962: 33). Así, en otro texto del mismo volumen —que en su título, “La foto salió movida”, parece hacer referencia a la desconfianza de Silvina Ocampo hacia la representación fotográfica de la cara—, el protagonista busca su imagen en un espejo como confirmación de la solidez ontológica del mundo, pero se da cuenta que es otro espejo temporal oblicuo: “este cronopio se aflige horriblemente y corre a mirarse al espejo, pero como el espejo está algo ladeado lo que ve es el paragüero del zaguán, y sus presunciones se confirman y estalla en sollozos, cae de rodillas y junta sus manecitas no sabe para qué” (Cortázar, 1962: 76).

Si se interpretan todos estos textos según la metodología de análisis textual de Greimas (1975), entonces los espejos resultan objetos que manifiestan una tensión semántica más general, que es la del desdoblamiento del sujeto. En este sentido, espejos y *Doppelgänger* son matices de una misma dinámica narrativa. Encontrar a un *Doppelgänger* significa encontrar a una personificación del espejo inquietante, del espejo que, como en el cuento sobre la Isla de Pascua de Cortázar, contiene a la vez lo idéntico y lo perturbador, o, para decirlo con la semiótica de Peirce, el quiebre de una continuidad icónico-indexical. Si el espejo manifiesta un doble icónico a raíz de una contigüidad indexical y espaciotemporal entre el cuerpo y la superficie reflectante, el quiebre de la unidad de ícono e índice permite al espejo mismo de volverse simbólico, o sea de abrir un espacio para la resemantización estética de lo idéntico.

#### 4. ESPEJOS ENCARNADOS

Los gemelos representan el ápice de esta estética del desdoblamiento perturbador, ya que son a la vez espejos y *Doppelgänger*, pero al mismo tiempo conllevan un sentido de naturalidad. En los gemelos, las culturas encuentran el símbolo perfecto de una paradójica perturbación cotidiana. Es un *Unheimlich* que se vuelve *Heimat*.

El pensador por excelencia de las inversiones, Mijaíl Mijáilovich Bajtín, dedicó un texto corto, pero sumamente denso, a la relación entre el hombre y el espejo. En la nota “*Chelovek u zerkala*” (“Una persona en el espejo”, 1996), ahora contenida en el quinto volumen de la obra completa de edición moscovita (2012), Bajtín subraya con fuerza como la mirada del espejo hacia el rostro sea en realidad la mirada de un otro gemelo, que encarna a la vez un sentido de identidad icónica y uno de enunciación ajena; en el espejo, comenta Bajtín, no encontramos nuestro yo, sino un gemelo que nos mira desde un exterior social. Comenta Bajtín: “La ingenuidad de toda fusión de uno mismo con el otro en la imagen especular. El excedente del otro. No tengo una perspectiva de mí mismo desde fuera, no tengo un acercamiento a mi propia imagen interior. Mirando desde mis ojos están los ojos de los demás” (Bajtin, 1996 [traducción propia]).

Así, en mucha literatura mundial, como en los medios visuales que aún más pueden evocar el escándalo de los gemelos, estos se convierten en signo viviente y naturalizado de la incertidumbre del ser. No hay grande literatura que no haya jugado con gemelos en sus invenciones. La más desarrollada mitografía moderna de los gemelos se encuentra sin duda en la novela *Météores*, publicada en 1975 por Michel Tournier, traducida en castellano por Alfaguara en 1986 por Clemente Lapuerta con el título *Los Meteoros*, donde el complejo autor francés —del que Greimas analizó semióticamente un texto en su ensayo *De la imperfección*— desarrolla una teoría hiperbólica de los gemelos, condensada en el pasaje siguiente:

Toute femme enceinte porte *deux* enfants dans son sein. Mais le plus fort ne tolère pas la présence d’un frère avec lequel il faut tout partager. Il l’étrangle dans le ventre de sa mère, et, l’ayant étranglé, il le mange, puis il vient seul au monde, souillé par ce crime originel, condamné à la solitude et trahi par le stigmate de sa taille monstrueuse. L’humanité est composée d’ogres, des hommes forts, oui, avec des mains d’étrangleurs et des dents de cannibale. Et ces ogres ayant par leur fratricide originel déclenché la cascade de violences et de crimes qui s’appelle l’Histoire, errent de par le monde, éperdus de solitude et de remords. Nous seuls, tu m’entends, nous sommes innocents. Nous seuls nous sommes venus au monde la main dans la main, et le sourire fraternel aux lèvres (Tournier, 1975: 170)<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Traducción propia: “Toda mujer embarazada lleva dos hijos en su vientre. Pero el más fuerte no tolera la presencia de un hermano con el que debe compartirlo todo. Lo estrangula en el vientre de su madre y, tras haberlo estrangulado, se lo come, luego viene al mundo solo, manchado por este crimen original, condenado a la soledad y traicionado por el estigma de su tamaño monstruoso. La humanidad está formada por ogros, hombres fuertes con manos de estranguladores y dientes de caníbales. Y estos ogros, cuyo fraticidio original desencadenó la cascada de violencia y crimen que es la Historia, vagan por el mundo, angustiados

En la interpretación de Tournier —que Peter Sloterdijk elaborará en su propia teoría del doble intrauterino, fundamental en su filosofía de las esferas— los gemelos constituyen la prueba viviente del delito que todos cometen al nacer, el asesinato de ese doble y otro del que el espejo nos otorga una imagen fugaz y prisionera. Otro profundo pensador francés del doble, Henri Bergson, en su ensayo sobre la risa (Bergson, 1900), recuerda como Pascal, en sus *Pensamientos*, había observado como la visión de dos caras idénticas nos hace sonreír (Pascal, 1670)<sup>4</sup>. Bergson interpretó esta mención en el marco de su filosofía general de la risa, concibiendo la sonrisa ante los gemelos como una reacción frente a la excepción de la regla ontológica general según la que la vida nunca tendría que repetirse.

A este propósito es menester abandonarse a una doble especularidad, es decir a una especularidad *meta*, ya que la reflexión de Bergson sobre la relación entre risa, caras gemelas, y automatismos, encuentra un espejo muy particular en la recepción argentina de la teoría bergsoniana, en ese texto profundísimo y singular que es “Para una teoría de la humorística”, que Macedonio Fernández, el padre secreto de la literatura argentina contemporánea, incorporó en la edición de 1944 de los *Papeles de Reciénvenido y Continuación de la Nada*, no republicado en la edición de 1967, ahora en el tomo III de las *Obras Completas*, publicadas en Buenos Aires, ediciones Corregidor, en 1990.

Lector atento de Bergson, Fernández recuerda la cita de Pascal:

“Dos caras, ninguna de las cuales hace reír por sí sola, juntas mueven a risa por su parecido”; es que la vida no debería nunca repetirse en toda su plenitud circunstanciada —dice [Bergson]— y vuelve a su idea de que dondequiera que hay repetición, dondequiera que hay semejanza completa, vislumbramos en seguida lo mecánico funcionando tras lo vivo; pensamos en dos impresiones del mismo sello; en suma: en un procedimiento industrial (Fernández, 1990: 266).

Sin embargo, la propuesta filosófica de Fernández es otra; para el escritor argentino, lo que surge de la visión de dos caras perfectamente semejantes no es necesariamente la risa sino la alegría, debida no a una oprimiente percepción de lo mecánico en lo vivo, sino al revés, a la revelación de la “riqueza de posibilidades del acontecer”. Sigue Fernández:

Cuando se repite una combinación muy compleja, como es un rostro, o en el juego una serie de veinte números, se ensancha la noción de Posibilidad, se aleja la noción de Necesidad y de Limitación (Fernández, 1990: 266).

---

por la soledad y el remordimiento. Sólo nosotros, me oyes, somos inocentes. Sólo nosotros vinimos a este mundo de la mano, con una sonrisa de fraternidad en los labios”.

<sup>4</sup> La “Deux visages semblables, dont aucun ne fait rire en particulier font rire ensemble par leur ressemblance” se encuentra por primera vez en la edición Ch. Bossut (1779) p.152, t. II, parte I, artículo X, n° 39.

Fernández propone entonces una interpretación no nórdica sino argentina de la risa, una interpretación vital y no mortal, en la que lo que se destaca no es el abismo inquietante de la reproducción mecánica sino su vértigo encantador. A seguir, con una argumentación semejante y análoga, el pensador argentino confuta igualmente la teoría de Freud en “El chiste y la generación de lo inconsciente” (“Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten”, 1905) acerca de la risa como desahogo antes del gasto espiritual debido a la degradación de lo humano y a la frustración que esto genera, y luego se concentra en particular en el caso de estudio de las caras perfectamente semejantes. Se pregunta Fernández: ¿Por qué la similitud de rostros causa alegría y no tristeza? El pasaje en el que se enuncia la respuesta merece una cita completa:

La dignidad de la vida está puesta en menoscabo al suponerla mecanizada; ¿qué más deprimente, ¿qué más oportunidad para una emoción depresiva que una fábrica de hombres? Creo que a esta impresión de limitación o repetición o estandarización de la vida humana la supera la impresión de la amplitud de lo posible, no sólo en cuanto a la identidad como caso de la variedad sino en el más singular de una sola psique con varios cuerpos (Fernández, 1990: 267).

En este punto Fernández hace algo que Pascal no había hecho, o sea considera la cuestión de los mellizos; concluye que sus caras perfectamente parecidas no nos hacen reír porque en la percepción de su identidad falta la sorpresa, ya que se sabe que son un producto de la natura, y un producto natural. Al revés, lo que nos hace sonreír es la percepción de una semejanza inesperada. En una frase, el pensador argentino resume su filosofía de la risa: “La identidad cuando es rara aumenta la variedad; la variedad no sería absoluta si no hubiera la posibilidad de lo auténtico” (Fernández, 1990: 268).

Lo que en Fernández diferencia la teoría de lo cómico frente a dos caras idénticas en relación a Pascal y Bergson no es apenas la valoración paradójica de la identidad como expresión inesperada de la potencialidad, sino también una interpretación de lo cómico y de lo mecánico que podría decirse contextual. Lo mecánico descubierto en lo humano nos hace reír o deprimir según el contexto pragmático en el que se manifiesta.

Es un rasgo que pone en evidencia Ana Camblong en un artículo publicado en la revista *Variaciones Borges* en 2001, “Borges y Macedonio con ironía y humor”, dónde justamente se subraya la influencia de Macedonio sobre el sentido del cómico en Borges, el cual en un pasaje del texto juvenil sobre “El idioma de los argentinos”, una conferencia dictada en el Instituto Popular de Conferencias el 23 de septiembre de 1927, enunciaba un pasaje que se ha vuelto parte de la antología literaria del inconsciente nacional:

Ahora es ocupación cansadísima ser argentino. [...] No pienso aquí en los algunos miles de palabras privativas que intercalamos y que los peninsulares no entienden. Pienso en el ambiente distinto de nuestra voz, en la valoración irónica o cariñosa que damos a determinadas palabras, en su temperatura no igual. [...] Nuestra discusión será hispana, pero nuestro verso, nuestro humorismo, ya son de aquí (Borges, 1928: 2)

De hecho, Macedonio lo dice claramente en su teoría: no acepta la filosofía bergsoniana de la risa porque le parece triste. Lo mismo pensaba Umberto Eco, el cual, quizás a raíz de su frecuentación de Borges, era un gran especialista de la cachada y soñaba con escribir un libro sobre lo cómico, pero nunca lo escribió, quizás pensando, como solía afirmar, que todos los filósofos que han escrito sobre lo cómico han dicho cosas muy aburridas. Sin embargo, el ensayo sobre “Lo cómico y la regla” que el mismo Umberto Eco presentó en el julio de 1980 en un congreso sobre la retórica de lo cómico en Bressanone, es bastante divertido. El ensayo fue publicado en la revista *Alfabeta* el 21 de febrero de 1981 y fue republicado en la recopilación de ensayo *Sette anni di desiderio* en 1983. En castellano se encuentra en el volumen *La estrategia de la ilusión*, traducido por Edgardo Oviedo y publicado por Lumen, en Buenos Aires, en 1986. Aquí sigue un típico ejemplo de humorismo a la Eco, “un acto de canibalismo sería trágico, mientras que sería cómico un chino caníbal comiéndose a un semejante con palillos en vez de con cuchillo y tenedor (por supuesto, sería cómico para nosotros, no para los chinos, que encontrarían el hecho bastante trágico)” (Eco, 1986: 165). El ejemplo es muy chistoso, e indudablemente cómico, pero le sirve a Umberto Eco para explicar el funcionamiento de la universalidad en lo cómico en comparación con lo trágico. Será tal vez en relación a esta diferencia que, como se ha observado, toda la cultura nórdica del *Doppelgänger* no se ha reído nunca de los gemelos, sino ha subrayado su aspecto inquietante. En la cultura francesa de Pascal y de Bergson, se admite que dos caras idénticas puedan suscitar la risa, pero como reacción nerviosa a un sentimiento de lo inquietante. El argentino Macedonio Fernández, al revés, proyecta una mirada más divertida sobre lo doble, insistiendo que por un lado los gemelos no siempre son cómicos, pero advirtiéndole también que no siempre son una manifestación del pensamiento depresivo del automatismo.

## 5. ESPEJOS DIGITALES

Reconstruir una genealogía a la vez semiótica e histerética de la especularidad, de su producto —el doble— de su dispositivo —el espejo— y de su encarnación —los gemelos idénticos— permite abordar los fenómenos de réplica digital con una sensibilidad cultural matizada y liberada de la ideología periodística del presente sensacional.

Así, muchos de los estimadores de la serie Netflix *Black Mirror*, que anticipa en sus relatos desarrollos distópicos de la más avanzada tecnología actual, ignoran que el primer *espejo negro* fue ideado por otro desafortunado padre de la literatura argentina, el cordobés Leopoldo Lugones, precisamente en el cuento titulado “El espejo negro”, el cual fue publicado en el periódico *La Tribuna de Buenos Aires* el 17 de septiembre de 1898 y se encuentra ahora en muchas recopilaciones de relatos del escritor; por ejemplo, en *El espejo negro y otros cuentos*, editado por Pedro Luis Barcia, y publicado en los clásicos Huemul, en Buenos Aires, en 1988. Este relato se encuentra impregnado de influencias esotéricas, que Lugones había asimilado en su pionera participación a la teosofía argentina, con varios escritos en las revistas *Luz* y *Philadelphia*, órganos de la teosofía

porteña. El protagonista del relato es testigo de un singular experimento llevado a cabo por un científico. El experimento gira en torno a un espejo elaborado a partir de carbón, el cual tiene la capacidad de absorber las corrientes eléctricas generadas por el pensamiento humano. A través de este mecanismo, las imágenes que conforman el flujo mental del protagonista se materializan de manera visual. En la trama, el narrador es cordialmente convidado a participar en la experimentación con lo que se ha denominado el *espejo de brujas*. Su tarea consiste en concentrar sus pensamientos en la figura de un conocido criminal que ha perecido recientemente. A medida que la historia se desenvuelve, el lector es guiado a través de las experiencias del narrador al adentrarse en este proceso mental de proyección. En el núcleo del relato yace la interesante convergencia entre la ciencia y lo esotérico, uniendo el mundo objetivo y medible de la electricidad con las dimensiones subjetivas y misteriosas de la mente humana. La trama se desarrolla en torno a la participación activa del narrador, quien juega el papel central en esta experiencia de visualización y materialización de pensamientos a través del enigmático espejo. Ni es difícil interpretar este relato como una esotérica y genial anticipación de todas aquellas aplicaciones de lo digital y de la inteligencia artificial que ambicionan producir una réplica perfecta no solamente del cuerpo humano sino de su espíritu.

## 6. CONCLUSIONES

Al llevar esta discusión a su conclusión, es imperativo reconocer que la exploración de los espejos en algunas obras literarias y filosóficas argentinas como dispositivos de autorreflexión y articulación de identidad ofrece un rico tapiz de percepciones metafóricas, que resuenan con sorprendente relevancia en nuestro contexto digital contemporáneo. Como ha intentado demostrar este artículo, los espejos en las narrativas argentinas no sirven meramente como reflectores pasivos de la realidad; en cambio, modelan activamente paradigmas literarios y existenciales, desafiando a los lectores a interrogar las verdades multifacéticas de sus identidades.

Este análisis se extiende al ámbito de los gemelos digitales, sugiriendo que estas construcciones tecnológicas modernas hacen eco de las funciones literarias tradicionales de los espejos al encapsular datos en tiempo real para crear representaciones dinámicas y en evolución de objetos físicos, sistemas o incluso individuos. La comparación entre los espejos literarios y los gemelos digitales no es simplemente una yuxtaposición de lo antiguo y lo nuevo, sino un continuo que destaca una persistente fascinación humana con el concepto del doble y sus implicaciones para la identidad, tanto en los ámbitos concreto como virtual.

Investigaciones futuras podrían expandirse productivamente sobre los matices de esta relación explorando cómo los gemelos digitales podrían influir en las narrativas personales y culturales en el futuro. ¿Podrían estos entes digitales evolucionar para no solo replicar detalles físicos y operativos sino también involucrarse con las dimensiones

psicológicas y socioculturales de sus contrapartes humanas? ¿Cómo podría la literatura prefigurar o influir en los desarrollos de la tecnología de gemelos digitales, particularmente en el ámbito de la inteligencia artificial y el aprendizaje automático?

El potencial de los gemelos digitales para servir como un nuevo medio para la expresión y análisis literario también presenta un frente emocionante. Escritores y teóricos por igual podrían aprovechar estas herramientas para explorar la identidad, la ética y la agencia en la era digital, construyendo sobre las bases literarias establecidas por pensadores como Ocampo, Fernández, y Borges. Esto podría llevar a una comprensión más profunda del yo digital y sus implicaciones para la privacidad, la autenticidad y la conexión humana.

La interacción entre los espejos literarios y los gemelos digitales subraya una indagación cultural y filosófica más amplia sobre cómo definimos y percibimos a nosotros mismos en un mundo cada vez más complejo. Este diálogo entre el pasado literario y el futuro digital ofrece un terreno fértil tanto para eruditos literarios como para tecnólogos, invitándolos a forjar nuevos caminos en la comprensión de la narrativa, la identidad y la existencia misma.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANGENOT, M. (2010). *El discurso social*, M. T. Dalmaso y N. Fatale (trad.). Buenos Aires: Siglo XXI.
- BAJTÍN, M. (2012 [1996]). “Chelovek u zerkala” [“Una persona en el espejo”]. En *Sobranie sochinenij. Tom. 5: Raboty 1940-x—nachala 1960-x*, 7. Moskva: Russkie Slovarr.
- BALZAC, H. DE (2010). *La piel de zapa*, J. C. Acerete (trad.). Madrid: Alianza Editorial.
- BARRENECHEA, A. M.<sup>a</sup> (1972). “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (a propósito de la literatura hispanoamericana)”. *Revista Iberoamericana* 38.80, 391-403. Disponible en línea: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu> [02/12/2019].
- BELLEMIN-NOËL, J. (2001). “Notas sobre lo fantástico (textos de Théophile Gautier)”, D. Roas (trad.). En *Teorías de lo fantástico*, D. Roas (intro., comp. y bibliografía), 107-140. Madrid: Arco / Libros.
- BERGSON, H. (1900) *Le Rire: Essai sur la signification du comique*. Paris: Félix Alcan [Bibliothèque de philosophie contemporaine].
- BIANCOTTO, N. (2012). “Avatares de la rareza: ‘Cornelia frente al espejo’”. En *Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: cine/literatura*, G. Pollarolo (ed.), 207-217. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Disponible en línea: <https://doi.org/10.18800/9786123175030.012> [08/03/2024].
- BORGES, J.L. (1928). “El idioma de los argentinos”. *La Gaceta Literaria*, 15 de julio, 2.
- \_\_\_\_\_. (2011). “El otro”. En *Cuentos completos*, 427-434. Barcelona: Lumen.

- CAMBLONG, A. (2001). “Borges y Macedonio con ironía y humor”. *Variaciones Borges* 12, 51-70.
- CHATMAN, S. (1990 [1978]). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.
- CORTÁZAR, J. (2004). “Continuidad de los parques”. En *Cuentos completos*, vol. 1, 291-292. Madrid: Alfaguara.
- D’AMICO, A. Y S. FACIO (1973). *Retratos y autorretratos*. Buenos Aires: Crisis.
- ECO, U. (1981). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, R. Pochtar (trad.). Barcelona: Lumen.
- \_\_\_\_ (2013). *Los límites de la interpretación*, H. Lozano Miralles (trad.). Barcelona: Random House Mondadori.
- FERNÁNDEZ, M. (1990). “Para una teoría de la humorística”. En *Obras completas. Vol 3: Teorías*, 259-308. Buenos Aires: Corregidor.
- FINNE, J. (1980). *La littérature fantastique. Essai sur l’organisation surnaturelle*. Bruxelles: Éditions de l’Université de Bruxelles.
- FREUD, S. (1905). *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. Leipzig / Viena: Franz Deuticke.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1997). “Teorías de la ficción literaria: los paradigmas”. En *Teorías de la ficción literaria*, A. Garrido Domínguez (ed.), 11-40. Madrid: Arco / Libros.
- \_\_\_\_ (2011). *Narración y ficción. Literatura e invención de mundos*. Madrid / Frankfurt Am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- GIDE, A. (1951). *Journal, août 1893*. Paris: Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade].
- GREIMAS, A. J. (1975). *Maupassant: La sémiotique du texte, exercices pratiques*. Paris: Éditions du Seuil.
- IZAGUIRRE FERNÁNDEZ, B. (2017). *La obra narrativa de Silvina Ocampo en su contexto: Confluencias y divergencias con una época*. Tesis doctoral dirigida por Trinidad Barrera López: Universidad de Sevilla.
- KLINKENBERG, P. N. (1981). *El infiel espejo: The Short Stories of Silvina Ocampo*. Ph.D. Dissertation supervised by Thomas C. Meehan: University of Illinois at Urbana-Champaign.
- LOTMAN, Y. M. (1988). “Технический прогресс как культурологическая проблема”. Труды по знаковым системам. XXII, “Зеркало. Семиотика зеркальности”, Тартуский государственный университет.
- OCAMPO, S. (1972). *Amarillo celeste*. Buenos Aires: Losada [col. Poetas de ayer y de hoy].
- \_\_\_\_ (1999). “Nosotros”. En *Cuentos completos*, 182-184. Buenos Aires: Emecé.
- PANESI, J. (2004). “El tiempo de los espejos: Silvina Ocampo”. *Orbis Tertius* 9.10, 93-100. [https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv09n10d03/pdf\\_31](https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv09n10d03/pdf_31) [08/03/2024].



- PASCAL, B. (1670). *Les Pensées de M. Pascal sur la religion et sur quelques autres sujets, qui ont été trouvées après sa mort parmi ses papiers*. Paris: Chez Guillaume Desprez.
- TOMMASINI, G. (1995). *El espejo de Cornelia: La obra cuentística de Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra.
- TOURNIER, M. (1975). *Les météores*. Paris: Gallimard.



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

El firmante del artículo se responsabiliza de las licencias de uso de las imágenes incluidas.

Fecha de recepción: 17/01/2024

Fecha de aceptación: 05/09/2024



**DEL NEORRURALISMO A LAS LITERATURAS DE LA RURALIDAD.  
DEBATE TERMINOLÓGICO Y PROPUESTA DE CATEGORIZACIÓN  
SOBRE UNA TENDENCIA EN AUGE<sup>1</sup>**

**FROM NEORRURALISM TO LITERATURES OF RURALITY:  
TERMINOLOGICAL DEBATE AND LABELING PROPOSAL  
OF A RISING TREND**

**Raúl MOLINA GIL**

Universitat de València / Universidad de Alcalá  
raul.molina@uv.es

**Resumen:** El campo literario español contemporáneo ha asistido al auge de una tendencia que ha recibido el nombre de *neorruralismo*. Aunque un estudio en profundidad del fenómeno nos muestra la existencia de un heterogéneo conjunto de obras que manifiestan diferentes concepciones de lo rural, desde la crítica se ha utilizado el referido marbete, cuyo origen se remonta a los estudios sociológicos franceses y estadounidenses de los años sesenta y setenta y que, en España, fue tomado directamente de reseñas y textos de la prensa periodística. Tras un análisis inicial sobre los pormenores del etiquetado como proceso mercantilizador, planteamos la problematización del término, muy restrictivos por motivos textuales y extratextuales, y proponemos el uso de del concepto *literaturas de la ruralidad*, que permite acoger un cada vez más numeroso volumen de textos. Bajo este nuevo abrigo teórico, ofrecemos un intento de categorización de las mismas a partir de varios acercamientos críticos.

**Palabras clave:** Neorruralismo. Literaturas de la ruralidad. Etiquetado. Terminología. Industria editorial.

**Abstract:** The contemporary Spanish literary field has witnessed the rise of a narrative trend that has been called *neoruralism*, whose main characteristic is the location of fictions in rural areas. Although an in-depth study of the phenomenon shows us the existence of a heterogeneous set of works that express different conceptions of the rural, critics have used the aforementioned label, whose origin dates back to French and American sociological studies of the sixties and seventies and that was taken directly from the reviews and articles of the journalistic press. In this article, and after an initial analysis of the details of labeling as a commodifying process, we consider the problematization of the term, which is very restrictive for textual and extratextual reasons, and we propose the use of the concept of rural literature, which allows us to embrace each increasingly

---

<sup>1</sup> Esta investigación ha sido desarrollada gracias a una Subvención para la Contratación de Personal Investigador en Fase Postdoctoral (CIAPOS) de la Generalitat Valenciana (referencia: CIAPOS/2022/069) concedida a través de la Universitat de València y con estancia en la Universidad de Alcalá.

numerous volumes of texts. Finally, we propose a categorization of them based on several critical approaches.

**Keywords:** Neorruralism. Rural literature. Etiquette. Terminology. Editorial industry.

## 1. SOBRE LOS PROCESOS DE ETIQUETADO Y MERCANTILIZACIÓN EN LA LITERATURA ESPAÑOLA RECIENTE

En el ámbito literario, la emergencia de nuevas vías creativas suele ligarse a un proceso de etiquetado con diferentes consecuencias. En primer lugar, al englobarse bajo un marbete común, los creadores se insertan en generaciones o grupos, más o menos cohesionados, cuya entidad plural puede facilitar la acumulación de capital simbólico (Bourdieu, 1995), pues la participación en los juegos de fuerza del campo literario pasa a colectivizarse, de forma que las presiones y movimientos de unos miembros afectan también al resto. En segundo lugar, el etiquetado facilita la identificación por parte del público receptor, de forma que la pluralidad divergente de lo literario se simplifica al serle presentada en compartimentos estancos. De esta manera, se produce un movimiento de amplificación, pues el interés por una obra determinada no solo afecta a otras obras de ese mismo autor, sino a una constelación de escritores cuyas creaciones orbitan las mismas preocupaciones. Ambos fenómenos, coherentes con la mecánica mercantil, facilitan la acumulación de capital económico (Bourdieu, 1995) a través de un proceso de reconocimiento propio y ajeno, y, a su vez, propician nuevas creaciones afines que se suman a la corriente literaria. Se produce así, sobre el telón de fondo del mercado, una interrelación entre la literatura y la industria editorial (Adorno y Horkheimer, 1988), que cuenta con los medios de comunicación como principal altavoz, “sustituyendo como ente de homologación a las instancias críticas y académicas, para promover la rentabilidad máxima como único valor” (Rodríguez-Gaona, 2019: 27).

En general, el proceso es casi siempre idéntico: en primer lugar, aparece un libro que se convierte en un fenómeno literario; en segundo lugar, la crítica —periodística y académica— se hace eco y comienza a publicitarlo a través de un debate sobre el mismo, creando durante el proceso algunas etiquetas, muchas las cuales caerán en desuso y una, al menos, sobrevivirá; después, esta comenzará a ser de nuevo debatida en un proceso que ayuda a alargar la vida de la corriente; paralelamente, asistimos a la publicación de otros libros temática y/o estilísticamente afines que contribuyen a conformar la constelación de autores y de obras que engrosarán la corriente; finalmente, y como moda, aunque las publicaciones sobre el tema continuarán, serán menores en número y, sobre todo, significativamente menos atendidas por los medios, pues la lógica capitalista del mercado literario requiere de renovaciones permanentes. Cabría destacar que muchas veces el fenómeno guarda relaciones con las problemáticas sociales y políticas del

momento y, también, que tiende a virar hacia el pasado para visitar, recuperar o reeditar libros y autores ahora considerados referentes.

En fechas recientes, dentro del ámbito literario, un claro ejemplo de este movimiento de mercantilización se dio tras la publicación de *Soldados de Salamina* en 2001, cuyo éxito, ligado al auge de los movimientos sociales de reclamo de memoria histórica, derivó en lo que David Becerra (2015) calificó como moda literaria. Ello facilitó la creación de cauces editoriales y comerciales que abrieron las puertas del campo literario a centenares de ficciones sobre la Guerra Civil, muchas de las cuales abandonaron el compromiso ideológico de rescate de una historia sepultada y utilizaron lo bélico como telón de fondo para ofrecer otro tipo de historias guiadas por mecanismos propios de la literatura más comercial:

Si bien el grueso de ellas comparte, como se verá, una más que loable intención de reivindicar la memoria histórica, y acaso sus autores buscan, en algunos casos, posicionarse al lado de los que salieron derrotados de la contienda, denunciando el olvido y el silencio que se impuso sobre ellos, también es cierto que, mediante su lectura, acudimos a una reconstrucción despolitizada y deshistorizada de la Historia, invitando al lector a mantener una relación complaciente con su pasado. Estas novelas, como el espejo posmoderno de Jameson, hechizan al lector por medio de sugerentes aventuras de pasión y muerte, de vidas heroicas, de ideales y de un futuro todavía por escribir (Becerra Mayor, 2015: 36).

En cierta medida, Antonio Huertas Morales identificó también estas derivas en la novela histórica, al menos desde los años ochenta, a la que calificó como “el Gargantúa que todo lo traga”, pues, convertida en un cajón de sastre donde todo se integra “permite incorporar las líneas y tendencias más celebradas por el público” (2015: 89), insertándose en una dinámica mercantil y desterrando lo histórico al plano del decorado:

Si el epígrafe de “novela histórica” lleva aparejado ya un aval seguro de ventas, por lo presumible de batallas, rasgos épicos y caballerescos, y un soporte que puede servir de elemento cultural, más aún si bajo la mascarada histórica puede desarrollar otros formatos comerciales: la novela de aventuras, la novela policial, la novela biografía o la novela femenina. La novela histórica es un género capaz de contener otros géneros, y por tanto presenta un buen número de posibilidades (2015: 89).

Ambos ejemplos permiten justificar la existencia de fenómenos transversales de etiquetado en el campo literario en el que participan diversos agentes como la industria editorial o la crítica periodística. En este sentido, el problema no radica en el “carácter didáctico e informativo de tales clasificaciones, que sirven de guías para desplazarnos por la confusa maraña de títulos y nombres propios” (Doce, 2005: 298), sino que, más bien, surge cuando tales clasificaciones “se convierten, bien en instrumentos normativos, bien en etiquetas globales que sustituyen al ejercicio de una lectura profunda” (Doce, 2005: 298). En otras palabras, la cuestión es sobre la repetición acrítica de la terminología mercantilizadora sin poner en tela de juicio unos conceptos que, a pesar de tener sentido

comercial —por la identificación producto-lector—, no sostienen un análisis teórico en profundidad, al incurrir en inconcreciones conceptuales y en generalizaciones que acaban por ubicar dentro de un marbete, reconocible por el público y legitimado por la corriente epocal, obras de muy diverso signo y finalidad, como viene sucediendo en el ámbito de la llamada *literatura neorrural*.

## 2. LA SITUACIÓN DE LAS NARRATIVAS DE LA RURALIDAD EN LA ESPAÑA CONTEMPORÁNEA

Si atendemos a los estudios sociológicos, podemos catalogar las representaciones culturales de la ruralidad en tres movimientos relacionados con la comprensión histórica del campo, como indicara Francisco Entrena-Durán (2012). El primero, tras el final de la Guerra Civil, es calificado por el investigador como “mitificación conservadora”, fundamentado en unos discursos programáticos e ideológicos por parte de la dictadura que “propugnaban un ideal de sociedad rural como paradigma de una armonía y una integración social corporativas más allá de las divisiones entre las clases” (2012: 43) y que tuvo su refuerzo simbólico en la literatura, por ejemplo, gracias a los poetas arraigados o garcilasistas. A partir de los años cincuenta, sobre todo tras la firma de los tratados comerciales y militares con Estados Unidos, la dictadura abogó por una política desarrollista que propició un menosprecio de lo rural y abocó a los habitantes de estas zonas a un casi obligado éxodo<sup>2</sup>. Esta ideología pro-urbana continuó desarrollándose tras la dictadura, en un intento de mostrar un país ya democrático a través de actos y eventos urbanos, como el Mundial de Fútbol, la Expo de Sevilla o los Juegos Olímpicos de Barcelona, que ofrecieron al mundo una imagen moderna, globalizada y cosmopolita. No ha sido hasta fechas recientes en las que se ha producido, para Entrena-Durán, una “revalorización de lo rural” (2012: 49).

Dentro de este marco de revitalización podríamos ubicar el fenómeno de la mal llamada literatura *neorrural* o *neorruralista*, que se ha visto refrendada por la emergencia de un discurso social, actualmente reconocido bajo el marbete de la “Revuelta de la España vaciada”, que se asemeja al reclamo de memoria paralelo al auge de la narrativa de la Guerra Civil<sup>3</sup>. Como señalan algunos estudiosos del fenómeno (Mora, 2018,

<sup>2</sup> El cine desarrollista de Paco Martínez Soria es, en este sentido, un ejemplo afín al régimen en el que se materializa al paleta rural en películas como *La ciudad no es para mí*. Frente a ellas, surge otro cine que explicita las duras condiciones de vida de los recién llegados a la ciudad, como sucede en *Surcos* (1951), a pesar de que el guion (de Torrente Ballester y Nieves Conde) no responda a una concepción de izquierdas, sino a “la decepción de muchos falangistas con los magros resultados conseguidos tras diez años de fascismo” (Badal, 2018: 108).

<sup>3</sup> Aunque presentada ante el gran público durante las manifestaciones del 31 de marzo de 2019, celebradas en Madrid el movimiento venía gestándose en diferentes provincias de la España rural a través de asociaciones de muy diverso signo, muchas de las cuales conforman el actual movimiento España Vaciada (<https://españavaciada-dhb.org/>). Tras el éxito de *Teruel Existe* en las elecciones generales de noviembre de 2019, *España Vaciada* se conformó como federación de partidos políticos, aglutinando *Soria ¡Ya!*, *Aragón Existe*, *CuencAhora*, *Teruel Existe*, *Zamora decide* o *Vía burgalesa*, entre otros.

Champeau, 2019 o Gómez Trueba, 2022a), las publicaciones de *Intemperie*, de Jesús Carrasco (2013) y de *La España vacía*, de Sergio del Molino (2016) son los puntos de inflexión determinantes, pues ambos se convierten en catalizadores “de un debate político y social acerca del lamentable estado de abandono y olvido de gran parte del territorio español” (Gómez Trueba, 2022a: 9). Estos guardan relación con algunos antecedentes cercanos en los que Genevieve Champeau veía una continuación con las narrativas de la memoria:

La novela neorrural bien parece retomar el testigo del relato memorístico cuando, a principios del siglo XXI, pierde fuerzas en la narrativa la corriente de la memoria histórica. Cuatro novelas en particular, *El viejo y la tierra* de Francisco Marcos Herrero (1997), *Los descendientes del musgo* (1980, reescrita en 2015) y *Espejos de humo* (2004) de Moisés Pascual Pozas, así como *Intemperie* de Jesús Carrasco (2013) se reapropian las raíces rurales haciendo revivir una cultura extinguida (2019: 18).

Champeau también analiza novelas como *El viejo y la tierra* (Francisco Marcos Herrero, 1997), *Las voces de Candama* (Moisés Pascual Pozas, 2002), *Espejos de humo* (Moisés Pascual Pozas, 2004), *Belfondo* (Jenn Díaz, 2011), *Por si se va la luz* (Lara Moreno, 2013) o *Las efímeras* (Pilar Adón, 2015) y concluye que “constituyen una forma de resistencia al proponer una historia alternativa de los derrotados socioeconómicos, desprovistos de relato propio, a partir del punto de vista y las voces de humildes y humillados, carne de cañón de la emigración y de la modernización del país” (2019: 20).

En sus primeros pasos, esta corriente aboga por la construcción de unas ficciones que reflexionan sobre la realidad material de la ruralidad, a partir de relatos y personajes que atienden al género, a lo económico, a la despoblación, a la *demotanasia* (Burillo Cuadrado y Burillo Mozota, 2021) y, en general, a la recuperación de la memoria rural. Ahora bien, en fechas recientes asistimos a cierta tendencia mercantilizadora que propicia unos productos menos anclados en la realidad histórica del campo, lo cual es solo posible una vez la corriente se asienta y es reconocida por el público gracias a un trabajo de etiquetado y de difusión de la misma. Ello puede reconocerse en numerosas producciones, aunque por su relevancia editorial quisiéramos destacar tres concesiones del Premio Planeta: el de 2016 a Dolores Redondo por *Todo eso te daré*, una suerte de *thriller* en el que Manuel Ortigosa, el protagonista, pretende averiguar la verdad sobre la muerte en un accidente de su marido en la Ribeira Sacra; el de 2019 a Javier Cercas por *Terra Alta*, una novela policíaca cuya historia se ubica en la despoblada comarca catalana homónima; y el de 2023 a Sonsoles Ónega por *Las hijas de la criada*, una obra que narra la historia de los Valdés en un recóndito pazo de la Galicia rural<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> No es casualidad que, además, la novela venda en la contraportada una relación explícita con la reivindicación del papel de la mujer: “Doña Inés, matriarca de la saga y fiel esposa de don Gustavo, deberá sobrevivir al desamor, al dolor del abandono y a las luchas de poder hasta convertir a su verdadera hija en heredera de todo un imperio, en una época en la que a las mujeres no se les permitía ser dueñas de sus vidas” (Ónega, 2023: contraportada). El objetivo de este paratexto promocional que aúna lo rural con el

La clave, aquí, es “si el elemento rural aporta algo necesario, imprescindible, a la propia construcción de la obra o si, por el contrario, la trama de la novela podría transcurrir prácticamente de igual forma en un ambiente urbano” (Moyano Arellano, 2022: 100). Esta reflexión se sostiene en algunas ideas de Vicente Luis Mora, que ya en 2018 hizo notar que lo más abundante es la elección de lo rural como tema o ambientación, dando lugar a lo “urbano ruralizado”: “El hecho de que parte de su acción tenga lugar en entornos aldeanos o pueblerinos no lo convierte en hecho diferencial respecto a la mayoría de las novelas actuales, urbanas o poliurbanas” (2018: 206). Mora observa esta tendencia en obras como *Alabanza*, de Alberto Olmos, en la que “el pueblo no es lo importante [...] Se concentra más bien en otras cosas: la experiencia artística, las dificultades para escribir, la situación de la literatura a principios del siglo XXI [...] La escenificación campestre es una opción, pero no es determinante, no es el *leitmotiv* del libro” (2018: 208).

En la misma línea, para Calvo Carrilla, se ubican novelas como *El niño que robó el caballo de Atila*, de Iván Repila (2013), *Las ventajas de la vida en el campo*, de Pilar Fraile (2018) o *Los asquerosos*, de Santiago Lorenzo (2018), que presentan un conocimiento rural anecdótico de la vida en el campo, apenas evocado a partir de experiencias personales turísticas o de la infancia. Ello da lugar a novelas que “conciben la vuelta al campo como mero pretexto para un ejercicio literario” (2022: 78-79), esto es, ficciones repletas de tópicos sobre la ruralidad que generan en el lector “la sensación de recorrer un imaginario impostado, como en algunos menosprecios de corte y alabanza de aldea” (Mora, 2018: 205).

En este sentido, debemos entender que la emergencia y auge de una corriente literaria lleva aparejadas distintas representaciones simbólicas. Algunas son “fruto de una moda, y no de una perspectiva vital y serena y de un conocimiento del medio” (Mora, 2018: 208), que, en este caso, se fundamentan en una superposición de las preocupaciones urbanas a la realidad del mundo rural; otras, sin embargo, sí profundizan estos los debates sociales e históricos de la ruralidad en un intento de recuperación de la memoria y la cultura de los pueblos en plena demotanasia.

Sobre estas últimas, es sintomático que los libros que mejor hayan sabido retratar las necesidades del mundo rural, quizás por estar menos anclados a las necesidades narrativas de lo ficcional y a los requerimientos mercantiles, sean aquellos que recogen el testimonio directo de sus habitantes, como *Palabras mayores. Un viaje por la memoria rural*, de Paco Gancedo (2015), *Los últimos. Voces de la Laponia española*, de Paco Cerdá (2017), *El viento derruido. La España rural que se desvanece*, de Alejandro López Andrada (2017) o *Quién te cerrará los ojos. Historias de arraigo y soledad en la España rural y Detendrán mi río. Desarraigo y memoria en un rincón de la España sumergida*, de

---

feminismo permite insertar la novela en los cauces publicitarios de dos de las grandes tendencias sociopolíticas y culturales del presente. Lo hace, y he ahí el problema, no con un objetivo de reflexión crítica sobre los pormenores de la vida en el campo o del papel de la mujer, sino como una mera herramienta promocional que aprovecha la centralidad de ambos relatos.



Virginia Mendoza (2017 y 2021), en cuyas páginas laten las problemáticas más acuciantes, como el éxodo, la despoblación, el cierre de colegios y comercios, la pérdida del conocimiento sobre el campo, etc. Junto a ellos, cabría destacar tres ensayos sobre el papel del campesinado y de los pueblos en el flujo de la historia: *Vidas a la intemperie*, de Marc Badal (2018), *Donde viven los caracoles. De campesinos, paisajes y pueblos*, de Emilio Barco Royo (2021), y *Geografías de la ingravidez*, también de Marc Badal (2024). Ahora bien, sería injusto no señalar algunas ficciones que también orillan estas cuestiones: sucede en *La tierra desnuda*, de Rafael Navarro de Castro (2019), que nos relata la vida de Blas desde su nacimiento a lomos de una burra en los años treinta hasta su muerte, en fechas recientes, a la vuelta de un campo ya abandonado por los jóvenes; en *Invierno*, de Elvira Valgañón (2017), que nos muestra la historia de un pueblo a partir de diversas calas temporales desde 1809 hasta la actualidad; o, incluso, en la superposición de temporalidades de *Te di los ojos y miraste las tinieblas*, de Irene Solá, que permite comparar las notables diferencias entre la vida de las antiguas moradoras de Mas Clavell y sus descendientes<sup>5</sup>.

En cualquier caso, y más allá de sus planteamientos, lo relevantes es que todas estas representaciones forman parte de un heterogéneo movimiento de focalización sobre lo rural, convertido en moda literaria y etiquetado como tal, sobre cuya terminología queremos aquí reflexionar, pues consideramos de vital importancia referirlo con los conceptos adecuados a sus plurales materializaciones.

### 3. EL NEORRURALISMO: UN TÉRMINO SOCIOLÓGICO

En el ámbito de los estudios demográficos, en 1976 Brian Berry propuso el concepto de *counterurbanization* —contraurbanización o desurbanización en español— para definir el proceso según el cual la población se desplaza desde las áreas urbanas a otras no metropolitanas, exteriores a los anillos suburbanos de la misma, movida por “la novedad, el deseo de estar cerca de la naturaleza, el espíritu de frontera, la libertad de movimientos y el deseo de mantener la individualidad en pequeños grupos homogéneos” (Berry en Arroyo Huguet, 2001). Es interesante destacar que este éxodo brota de una mirada urbanocéntrica, esto es, se trata de un proceso a la *contra* (Arroyo Huguet, 2001), no tan ruralizador como antiurbano, como indicaran Vining y Strauss (1977), que “ha favorecido el paso desde una organización territorial en términos de estructura jerárquica a un sistema urbano basado en nuevas áreas funcionales incorporadas al proceso productivo” (Arroyo, 2001). En otras palabras, el habitar rural de estos nuevos moradores no es más que la continuación de la vida urbana, en cierta medida ajena a los condicionantes culturales e identitarios del campo. Ello tiene unas notables e incluso

<sup>5</sup> Otras obras de factura reciente que no utilizan el pueblo como decorado, sino para reflexionar sobre sus propios condicionantes son *Un cambio de verdad* (Gabi Martínez, 2020), *Pequeñas mujeres rojas* (Marta Sanz, 2020), *Facendera* (Óscar García Sierra, 2022), *La nostalgia de la mujer anfibio* (Cristina Sánchez Andrade, 2022), *Lo demás es aire* (Juan Gómez Bárcena, 2022) o *Fidela* (Elvira Valgañón, 2023), entre muchas otras

positivas consecuencias, al evitar la despoblación, pero, a su vez, implica un solapamiento de los modos de vida originarios: “Una nueva forma de estar en lo rural. Una mala copia de la vida en la ciudad”, concluía Marc Badal al hablar de esos “*Flâneurs* sin talento que han elegido mal el escenario de su deriva” (2018: 24).

Paralelamente, en Europa, algunos movimientos contraculturales derivados de las revueltas de finales de los años sesenta contemplaron el mundo rural como una vía de escape, cuya materialización dio lugar al fenómeno *neorrural*, de origen francés —al menos en lo teórico—. Así lo manifiestan investigadores como Frédéric García (1977) o Chevalier (1981), quien lo define como el fenómeno de instalación en el campo de un colectivo mayoritariamente joven y procedente de zonas urbanas que realiza en el campo cualquier tipo de actividad. Para García (1977) la definición es más restrictiva: “son neorrurales todos los individuos, sin discriminación de sexo o de edad, viviendo en pareja, solos o en comunidad, que por una decisión voluntaria han abandonado su medio social, profesional y residencial para ejercer, de forma exclusiva o no, actividades agropastoriles o artesanales en zonas rurales” (1977: 103). Con ánimo de diferenciar, Barnley y Paillet (1978) hablaron de *neocampesinos* o de *neoartesanos* para definir a quienes realizaban estas actividades y de *neorrurales* para definir al conjunto de población migrada hacia el campo.

Hay, sin embargo, algunas cuestiones que bien merecen una primera reflexión, pues el traslado a lo rural nace también es aquí un movimiento de negación: más contra-urbano que pro-rural. Como expresaron Hervieu y Leger, este flujo migratorio estuvo protagonizado por una gran mayoría de jóvenes que, contrarios a las ideas de progreso capitalista, optaban por instalarse en pequeños núcleos de población, por lo que no se habla tanto de un retorno o una vuelta —ya que la mayoría de ellos nunca había habitado el mundo rural— sino de una marcha, muchas veces cargada de tintes utopistas e idealistas: “Ante la crisis, el paro, la contaminación, la burocratización generalizada de la vida social, los inmigrantes de la utopía recurren a la tierra, a la naturaleza, a un mundo rural magnificado por su imaginación, símbolo de armonía, de solidaridad, de comunidad” (Hervieu y Léger, 1979: 9).

No debemos olvidar, sin embargo, que lo neorrural también es consecuencia de la despoblación del campo, y ello, al cabo, es un hecho causado desde lo urbano —*demotanasia*—, como demuestra Mario Gaviria Labarta en una de las primeras investigaciones que utilizan el término en España (1977). El autor relaciona con detalle la merma en la calidad de vida y el deterioro alimentario con la expulsión de la población rural y la absoluta descapitalización del campo, cuyos habitantes son obligados a marchar a las zonas industriales de las ciudades para trabajar como mano de obra, “proletarizando a los antiguos agricultores” (1977: 650). Este vaciado del campo, ligado a la capitalización de la urbe, deja espacio libre a los neorruralistas, que vienen a sustituir a los moradores originales.

En esta línea, María José Morillo y Juan Carlos de Pablos diferencian al menos dos materializaciones de lo neorrural. Por una parte, los “neorrurales pragmáticos”, cuya

ruptura con la urbe está localizada en el tiempo y vinculada, habitualmente, a la pérdida de empleo o a problemas familiares: “Observan en el entorno rural una oportunidad para desarrollar un nuevo proyecto de vida, de más contacto con la naturaleza, mayor tranquilidad, que sus hijos puedan subir a los árboles, conocer los animales de manera diferente, consumir productos naturales, respirar aire puro o jugar en la calle con libertad” (2016: 100-101). Por otra, los “neorrurales utópicos”, que “tienen unos principios más radicales, una visión no solo mucho más arraigada, sino más crítica con la sociedad en general y procuran con su huida una ruptura de mayor alcance [...] tienen conciencia de ser pioneros y presumen de ello” (2016: 101). La diferencia se encuentra, al cabo, en una cuestión entre el estilo de vida —pragmáticos— y los principios ideológicos —utópicos—, aunque ello no evade, en ninguno de los dos casos, cierto poso de “ideal de vida sencilla” (2016: 101), fundamentado en una “alabanza de aldea” guevariana, cuya imposibilidad de asunción está vinculada a un “atravesamiento de la fantasía” lacaniano.

Es curioso que, en este sentido, sea el Žižek que reflexionó sobre los atentados del 11 de septiembre en Nueva York —imagen prototípica de lo urbano— el que nos permita comprender este detalle: si el 11S esa aparición fantasmática tantas veces ficcionalizada entró en nuestra realidad rompiéndola en pedazos, ahora, con el éxodo hacia lo rural, lo que sucede es que el sujeto penetra desde la fantasía autogenerada —idealista en tanto se fundamenta en una visión del campo marcada por lo ficcional-ideológico— hacia la realidad material de lo rural —que dista enormemente de lo figurado—, lo que deriva en un choque directo con lo real. Si en Žižek se cumplía lo profetizado por las representaciones ficcionales, en lo neorrural se quiebran los mundos ficcionales idealistas que habían construido la visión del sujeto con respecto a lo real —su ideología, si se quiere, en términos althusserianos—. “¿Dónde he visto yo eso una y otra vez?”, se cuestiona Žižek (2002: 19); ¿Dónde no he visto yo esto?, acabarán por cuestionarse muchos de los neorruralistas: “Siempre se imagina uno idílico las cosas, pero la realidad no es tan fácil”, dice una habitante neorrural de las Alpujarras después de veinte años regentando un negocio de hostelería (Morillo y Pablos, 2016: 102).

En la literatura española reciente, este choque de realidades es el que muestran obras como *Las ventajas de la vida en el campo*, de Pilar Fraile, que nos narra la historia del traslado al mundo rural de Alicia, Andrés y su hija Miranda, en busca de una vida idílica en un entorno tranquilo y relajado, cuya construcción ficcional es en ocasiones explicitada: “Era un paisaje agradable, Alicia se esforzó por centrarse en el resplandor blanco que se atisbaba en las cumbres y en respirar despacio, intentaba sentirse agradecida y privilegiada por tener delante de sus ojos ese panorama. Tenía el recuerdo vaho de haber visto una imagen así, en alguna película” (Fraile, 2018: 80). Esta búsqueda de paz pronto se derrumba ante las aparentes amenazas veladas de su vecino, que provocan en ella una profunda desazón que transita toda la novela: “El hecho de no poder disfrutar de este momento, de su taza de café junto a la ventana, le provocó una ola de frustración. ¿No se suponía que justamente para eso se habían ido a vivir al campo, para disfrutar de una taza de café mirando las montañas, para que la niña pudiera jugar en el jardín y tuviera

experiencias de la naturaleza?” (Fraile, 2018: 81). Alicia y Andrés construyen una valla para separar su casa y la del vecino, a la vez que ella comienza a mantener relaciones con Larra, el acaudalado médico amigo de la familia a quien conocen jugando al tenis. En este sentido, la obra de Fraile no solo muestra la ruptura de una fantasía autocreada a partir del consumo de ficciones rurales poco realistas —como si ambos fueran un trasunto de *Madame Bovary* o del propio *Don Quijote*—, sino que también plasma la imposibilidad de comunicación entre los neorrurales y los vecinos, pues la única amistad generada por ambos durante su vida en el campo es con el menos rural de todos los habitantes del pueblo y el más parejo a ellos en cuanto a clase social y cultural. Todo ello deriva en una profunda crisis de pareja, reforzada por la falta de trabajo de Alicia, sobre la que transita la novela, en paralelo a un retrato negativo del mundo rural y ajeno a sus problemáticas sociales y materiales.

En cuanto a lo neorrural, cabe destacar otro detalle sobre el que reflexiona Nogué i Font: esta migración, además de tener un gran contenido ideológico —utopista, podríamos decir a tenor de lo visto—, se produce después de una decisión voluntaria, al contrario que el forzado éxodo rural —el narrado, por ejemplo, en *Surcos*—, provocado por los propios mecanismos del capitalismo industrial (1988: 146). Este movimiento poblacional hacia los núcleos rurales “se sitúa fuera de la lógica del sistema” como “alternativa a los movimientos políticos y sociales tradicionales” (1988: 146). Esto es, “no se desea alcanzar una productividad cada vez mayor, sino una forma de trabajar más placentera y humana” (1988: 146). En otras palabras, como le sucede a la protagonista de *Las ventajas de la vida en el campo*, la marcha no es consecuencia de una necesidad, sino más bien una suerte de lujo burgués —si se quiere—, accesible tan solo a quienes pueden costeárselo, al igual que le sucedía a Helena e Iván, protagonistas de *Suro*, dos arquitectos idealistas que perseguían el sueño de reconstruir una antigua finca de alcornoques para vivir de la propia naturaleza. No es casual que este tipo de ficciones —como también sucedía en *Un amor* o en *As bestas*— hagan de la violencia el centro de la narración, a partir de la cual se producen toda una serie de modificaciones personales e identitarias, pues lo rural es el otro desconocido y, como tal, en él son posibles las mayores dualidades: la visión más utópica e idealista y, también, la más violenta. Ambas, al cabo, constructos de una fantasía autogenerada.

En definitiva, la cosmovisión neorrural es utilizada en numerosas ficciones para mostrar un choque cultural e ideológico que contribuye al sostenimiento de la dualidad jerárquica binaria urbano/rural, pues la palabra es siempre propiedad del recién llegado, quien construye, con ella, una visión urbana de la existencia. Sin embargo, este es solo un desarrollo en los centenares de visiones sobre lo rural que han salpicado el campo literario reciente, por lo que se antoja necesaria una reflexión sobre el uso del término.

#### 4. SOBRE LA APLICABILIDAD DEL TÉRMINO *NEORRURAL* A LAS FICCIONES LITERARIAS

##### 4.1. La etiqueta *neorrural*: de la crítica periodística a la académica

El término *neorrural* accede desde la sociología académica a la prensa periodística en torno a 2013, esto es, el año de publicación de *Intemperie*, *Por si se va la luz* y *El bosque es grande y profundo*. *La vanguardia* hace uso de él en dos artículos muy cercanos en el tiempo: “El neorruralismo, un fenómeno revitalizador en los pueblos” (Sancho, 2013) y “Confesiones de los neorrurales” (Sáez, 2013). Ambos ponen el foco en una novedosa oleada de recién llegados que desembarcan en el pueblo para montar negocios vinculados a la vida rural, muchas veces relacionados con una ideología ecologista y anticonsumista. En sus palabras, sin embargo, no deja de apreciarse de nuevo un urbanocentrismo no abandonado. Un claro caso es el de Can Flor, una vieja casa rural de Santa Maria de Martorelles, en el Vallès Oriental, convertida en la primera vivienda de una serie de personas de alto nivel socio-cultural que hacen de ella una vía de escape del mundanal ruido de la urbe —como aquellos utopistas franceses de los sesenta y setenta—. Rubén Suriñach, uno de sus residentes, indica que la casa “Es una Torre de Babel y es el reflejo del barrio que nos encontramos en el caso antiguo de Barcelona” (Sancho, 2013). Si cabe más llamativo es el cierre de la noticia, con las palabras de Sánchez-Oro, profesor de sociología de la Universidad de Extremadura: “cuando siempre hemos pensado que el mundo rural era un mundo de paletos y sin estudios, es un aspecto muy valorado que viva gente con formación ya que da un refuerzo de identidad a los pueblos” (Sancho, 2013).

Pronto, el término es aplicado a la literatura en artículos como “La literatura vuelve al campo”, publicado por Álvaro Colomer el 19 de agosto de 2014, también en *La Vanguardia* (Colomer, 2014). Álvaro Colomer identifica el “renacimiento de un género muy cultivado durante el franquismo tardío, pero absolutamente abandonado por quienes tomaron el relevo de aquella etapa narrativa: la novela rural” (Colomer, 2014). Él las engloba bajo el marbete *neorruralismo* y las entiende como un reverso de las novelas apocalípticas, también muy habituales en esos años, puesto que lanzan “el mensaje de que la solución a la crisis de valores de nuestra sociedad se encuentra en una vuelta a los orígenes, en una huida de las grandes ciudades, en un intento de recuperación del Paraíso Perdido” (2014). En su análisis, incluye obras como *Intemperie*, de Jesús Carrasco —“padre involuntario de la tendencia”<sup>6</sup>—, *Lobisón*, de Ginés Sánchez, *El niño que robó*

<sup>6</sup> En otro artículo sobre el fenómeno, Jaime Cedillo habla en los siguientes términos de Jesús Carrasco, convirtiéndolo en referente de otros autores, muchos de ellos ya citados: “En 2013, la novela *Intemperie* asombró a la crítica y a la comunidad lectora por su atrevimiento narrativo y por una temática casi obsoleta en los últimos años. Jesús Carrasco volvía a colocar al pueblo y al campo en la palestra literaria, convirtiéndose en el padre de una nueva generación que ha regresado a lo rural con una mirada crítica y una perspectiva existencialista. Cada uno de los autores que se ha acercado a esta realidad lo ha hecho con su propia fórmula, aunque todos comparten un interés sobre el vínculo emocional del hombre con la tierra. Ginés Sánchez, Lara Moreno, Jenn Díaz, Mireya Hernández, Iván Repila, Manuel Darriba y Sergio del

*el caballo de Atila*, de Iván Repila y *El bosque es grande y profundo*, de Manuel Darriba. Poco después, el 28 de octubre de 2014, Benjamín Prado escribe sobre quienes se animan a dejar los grandes núcleos urbanos para refugiarse en la naturaleza, estableciendo una relación entre este movimiento migratorio y un tipo de literatura que también denomina neorrural, como la escrita, nos dice, por Jesús Carrasco y Lara Moreno y que ancla sus raíces en Miguel Delibes, Claudio Rodríguez, Julio Llamazares o Manuel Rivas. A partir de entonces, han sido muy numerosas las noticias, entrevistas y artículos que han hecho un uso periodístico del marbete, creando consciente o inconscientemente una etiqueta identificadora con un gran poder publicitario. En fechas más recientes, y tras el éxito de *As bestas* y de *Alcarrás*, el uso de esta terminología también ha copado textos periodísticos sobre cine como “Romantización y pesimismo: la ola del cine ‘neorrural’ en España” (Cano, 2023)<sup>7</sup>.

Al tratar de comprender los pormenores del fenómeno, la crítica académica tomó directamente el término de lo periodístico para hacer referencia al conjunto de novelas de temática rural, no sin ciertas reservas. De hecho, Rosa María Díez Cobo habla de *Intemperie* y *Por si se va la luz* como “dos obras encuadrables en el movimiento recientemente denominado, aunque de forma controvertida, como neorrural” (2017: 14). Asimismo, Vicente Luis Mora, en otro temprano artículo, indica que desde 2013 hasta la actualidad, pero especialmente entre los años 2014 y 2016, hemos visto “cómo crecía en España una extraña etiqueta en el mundo de la literatura española, la de *neorrural* o *neorruralismo*, utilizada indistintamente por escritores, editoriales y periodistas culturales” (2018: 201). Además, Mora señala que “el marchamo tiene claros elementos mediáticos y comerciales” (2018: 201), como indican el elevado número de obras y artículos periodísticos citados en dicho artículo. Poco después, Teresa Gómez Trueba (2020) utilizó en una investigación que analizaba las representaciones de la ruralidad en las obras de algunos escritores castellanoleoneses: *El merodeador*, de Vicente Muñoz Álvarez (2007), *Alabanza*, de Alberto Olmos (2014), *Las ventajas de la vida en el campo*, de Pilar Fraile (2018) y *Los asquerosos*, de Santiago Lorenzo (2018). El término también ha sido aplicado a lo literario por Rufino Acosta Naranjo (2022) en un texto que relaciona literatura y demografía y por Rosa Berbel (2022) en un artículo sobre la relación entre ecologismo y neorruralismo. Aunque, sin duda, un punto clave en el desarrollo de este concepto es la publicación, bajo la coordinación de Teresa Gómez Trueba, del libro *La alargada sombra de Delibes sobre la España vacía: de la novela rural al neorruralismo* (Gómez Trueba, 2022b), cuyas colaboraciones actúan en dos direcciones: primero, ubican la “novela rural” de Delibes como antecedente e intertexto clave para comprender el

---

Molino son, junto a Carrasco, los autores más representativos de esta nueva corriente” (Cedillo, 2016). Tengamos en cuenta que este artículo ve la luz tras el boom de *La España Vacía*, que pone nombre al fenómeno y lo aúpa a las primeras planas del discurso público y político del momento.

<sup>7</sup> En los párrafos anteriores hemos querido dar cuenta de una pequeña selección de artículos de prensa que entre 2013 y 2023 han focalizado en el fenómeno neorrural desde la sociología o desde la literatura. El número total es muy superior, como demuestra un rápido rastreo en los navegadores o en los buscadores de los diarios nacionales y autonómicos.

fenómeno; segundo, realizan calas en diferentes obras y autores contemporáneos que permiten constatar la existencia de una corriente a la que desde el título se denomina neorruralismo (Santiago Lorenzo, Cristina Sánchez Andrade, Oliver Laxe, Olga Merino o Sara Mesa, entre otras).

#### 4.2. El término *neorrural* a debate: problematización y propuesta alternativa

A pesar de las reticencias iniciales, el término ha seguido aplicándose hasta la actualidad, lo que ha dado lugar a una serie de inconcreciones que es necesario detallar. En primer lugar, la utilización del prefijo *neo* aplicado a un término cualquiera implica la renovación de dicho término según unas nuevas coordenadas. Así pues, si aceptamos la existencia de una corriente o tendencia *neorrural* en la literatura española, deberemos asumir la existencia previa de una corriente *rural*. No podemos obviar que las representaciones de lo rural en la historia de la literatura española han sido bastante habituales desde el Renacimiento garcilasista y hasta las más recientes obras de Miguel Delibes, Julio Llamazares, Fermín Herrero, Adelaida García Morales o Avelino Hernández, entre otros muchos y muchas, pasando por Cervantes —al cabo, la imagen más famosa de nuestras letras es la de Don Quijote y Sancho Panza atravesando la despoblada meseta castellana—, Fray Luis, Rosalía de Castro, Pardo Bazán, Galdós, Lorca, etc. Sin embargo, y a pesar de una continuidad en las letras españolas, no existe como tal una corriente rural de límites definidos a partir de la cual construir y constituir una renovada tendencia neorrural o neorruralista.

En segundo lugar, si atendemos al análisis sociológico anterior, el término *neorrural* solo es aplicable a quienes marchan desde la ciudad al campo sin haber habitado con anterioridad este último o después de haber pasado buena parte de su vida lejos de él, movidos por razones forzadas o voluntarias. En este caso concreto, el rótulo plantea, al menos, dos problemas.

Primero, si lo entendemos desde una óptica extratextual, es decir, en tanto el término refiere a las condiciones materiales del autor o autora de la obra, obviaríamos aquel discurso de la ruralidad que es gestado desde la propia ruralidad: María Sánchez, Avelino Hernández, Alejandro López Andrada, etc. De hecho, este no tener en cuenta terminológicamente al narrador o poeta que toma la palabra desde la zona rural es en sí mismo sintomático de una superposición ideológica urbanocéntrica. Ello nos llevaría a manifestar una extraña identificación entre literatura *neorrural* —esto es, de temática rural y escrita por escritores recién llegados de lo urbano, física o simbólicamente— y narradores *rurales* —esto es, habitantes de dichas zonas que, incluso, pueden ficcionalizar o no sobre lo rural— muy poco útil y para nada precisa, al atender en exclusiva al lugar desde el que se toma la palabra y dejar de lado, con ello, al propio texto, obviando que este puede ofrecer imágenes críticas o reaccionarias, idílicas o violentas, macabras o placenteras, violentas o pacíficas de lo rural con independencia del origen del escritor o, incluso, y a las bravas, de su empadronamiento.

Segundo, si lo aplicamos intratextualmente, el término solo nos permitiría referir aquellas narraciones que relatan acciones vinculadas al traslado físico o simbólico desde lo urbano a lo rural de los personajes de la obra. Tendrían cabida, en este sentido, novelas ya referidas como *Un amor* o *Las ventajas de la vida en el campo*, así como *Los asquerosos*, *Por si se va la luz* o *Un hipster en la España vacía* o películas como *Suro*. Sin embargo, no entrarían dentro del término la inmensa mayoría de ficciones que nos hablan de quienes permanecieron en lo rural, como las ya clásica de Delibes, Llamazares o Adelaida García Morales o como otras actuales: entre las de Jesús Carrasco, por ejemplo, este choque con la realidad del campo solo se produce en *Llévame a casa*, por otra parte mucho más centrada en la problemática familiar de la enfermedad que en las reflexiones sobre la ruralidad y cuyo protagonista más que un recién llegado es un emigrante que vuelve a su pueblo natal tras pasar poco tiempo trabajando en Edimburgo —lo que nos traslada, de hecho, al ámbito de la narrativa de la crisis, centra en la necesaria emigración de la juventud por la falta de oportunidades en el territorio natal—. Tampoco se da en las obras de Irene Solá ni en otras anteriormente referidas, como *La tierra desnuda*, de Rafael Navarro de Castro, o *Invierno*, de Elvira Valgañón, que en ningún caso nos hablan de recién llegados, sino de la historia de quienes persistieron, al igual que sucede en películas como *Alcarràs*. En este sentido intratextual, por tanto, lo *neorrural* no pasaría de ser una línea temática más entre las decenas de posibilidades que nos brindan las narrativas actuales sobre la ruralidad: aquella en la que se plantean las problemáticas de un personaje que desembarca por vez primera en el mundo rural —idealización, atravesamiento de la fantasía, deseo insatisfecho, choque con la realidad, etc.—.

Una vez analizados los problemas del marbete *literatura neorrural*, es momento de plantear una terminología más amplia, pues solo abriendo la acepción podemos solventar los problemas conceptuales antes aludidos. En este sentido, proponemos el sintagma *literatura de la ruralidad* para hacer referencia al conjunto de obras cuyos personajes, espacios y relatos tienen lugar en ámbitos geográficos rurales. De esta forma, el concepto *literaturas de la ruralidad*, al igual que el de *literaturas de la memoria* o el de *literatura histórica*, antes aludidos, refiere una corriente plural y heterogénea, dentro de la cual tienen cabida diferentes géneros —novelas, ensayos, poemarios, obras teatrales, libros de viajes, textos testimoniales, entre otros—, diferentes tratamientos ideológicos de la ruralidad —problematización de las condiciones históricas y materiales del mundo rural, la utilización de la ruralidad y el campo como telón de fondo, la aplicación de problemáticas urbanas a lo rural, etc.—, diferentes subgéneros —policíaco, *thriller*, western, realismo mágico, lo fantástico, el realismo, el terror, etc.— y, por consiguiente, diferentes temáticas —lo neorrural en tanto novela de recién llegados, lo distópico, la recuperación de la memoria histórica, las cuestiones sobre los roles de género en la ruralidad, etc.—.



### 4.3. Categorización de las *literaturas de la ruralidad* a partir de las propuestas críticas (todavía parciales)

Una vez propuesta esta nueva conceptualización más amplia, convendría plantearse la definición más precisa de estas concreciones de las literaturas de la ruralidad en futuros acercamientos. Antes de realizar este trabajo, que nos llevaría mucho más espacio del que aquí disponemos, sí es interesante asentar unas bases previas que nos ayuden a pensarlo a partir de las diversas taxonomías ya planteadas. Sirvan, por tanto, las siguientes páginas como guía a través las sendas de lo porvenir.

En este sentido, Champeau identificó los siguientes subtipos. Primero, la novela de la ruralidad como continuadora de la novela de la memoria —*El viejo y la tierra*, *Espejos de humo*, *Los descendientes del musgo* e *Intemperie*— en las se persigue “revivir una cultura extinguida” construyendo “una memoria etnográfica y lingüística” (2019: 18) y cuyas historias se establecen como una forma de resistencia al proponer una historia alternativa de los derrotados socioeconómicos (2019: 20). Segundo, la ruralidad como espacio metafórico, que comparten una imprecisión espaciotemporal, que parece remitir a la España árida, sin más precisión que el uso de topónimos —cuando los hay— inventados (2019: 21) y que favorece que el campo se convierta, por efecto de desplazamiento, en el escenario de una reflexión sobre el lugar del individuo en el mundo occidental neoliberal (2019: 21). Tal es el caso de *Las efímeras* o de *El bosque es grande y profundo*. Tercero, las novelas que plantean imaginarios apocalípticos en el marco de la ruralidad, como vuelve a suceder en *Intemperie* o en *Alabanza* y, también, en *El bosque es grande y profundo*. Cuarto, la representación de un “humanismo esencialista” donde “el campo funciona poéticamente como un microcosmos que remite a una realidad más general, a la vez que permite una condensación dramática” (2019: 27), como observamos en *Es un decir* o *Belfondo*. Finalmente, las novelas rurales que plantean visiones distópicas y retro-utópicas: *La tierra que pisamos*, de Jesús Carrasco, o *Cenital*, de Emilio Bueso, podrían funcionar como ejemplos<sup>8</sup>.

Otro intento de categorización es el de José Luis Calvo Carilla, que se centra en el concepto “novela idilio” (2022) para referir ficciones sobre el retorno al campo a partir de “un acercamiento más o menos idílico y nostálgico de lo pastoral, con ingredientes comunes como la huida de la ciudad y el descubrimiento de la aldea; el intento de inmersión en la vida campesina; el sentimiento de pérdida de un mundo rural que se desvanece, etc.” (2022: 70). Dentro de esta vertiente, identifica cuatro subtipos. El primero es el de la “dimensión neorregeneracionista” (2022: 71-74), en el que se incluyen novelas “animadas por un propósito moral, regeneracionista y testimonial” en las que “sus personajes han heredado una imagen idealizada y nostálgica del pasado campesino y contemplan con mirada crítica su deterioro presente y si inminente desaparición” (2022: 74), como sucede en *Belfondo*, *La estación perdida*, *Jauja*, *Los comedores de tierra*, *Los*

<sup>8</sup> Como se aprecia, la ordenación de Champeau no presenta compartimentos estancos, sino que se producen trasvases entre las distintas concreciones.

*Cain* o *La tierra desnuda*. El segundo es el del “neorruralismo como espacio de reflexión y autoconocimiento” (2022: 74-75), en el que incluye *Por si se va la luz*, en tanto “plantea un retorno a la naturaleza como una respuesta existencialista generacional” que, a su vez, implica que “el tiempo de desautomatización urbanita y de reflexión que propicia el pueblo es solo el estado preparatorio para la toma de decisiones sobre un futuro personal incierto” (2022: 75). El tercero es el de “la novela idilio como ejercicio literario” (2022: 76-78), conformado por obras que presentan un conocimiento anecdótico de lo rural y que conciben la vuelta al campo como mero pretexto para un ejercicio literario” (2022: 78-79): *Alabanza*, *El niño que robó el caballo de Atila*, *Las ventajas de la vida en el campo*, *Los asquerosos* o *Beefeater*. Finalmente, y como también había detectado Champeau, define Calvo Carrilla el subtipo del “neorruralismo como distopía” (2022: 78-79), en el que tienen cabida relatos apocalípticos ambientados en ignotas tierras y paisajes inhóspitos y agresivos dominados por la violencia, la miseria y la muerte: *Intemperie* sería el caso paradigmático.

Por su parte, Vicente Luis Mora apunta desde el inicio a una corriente neorrural escasamente definida cuya proliferación vincula con un factor comercial, a medias localista y a medias global —*glocal*, indica— en el que aprecia un notable salto entre algunos narradores anteriores —como Julio Llamazares, Luis Mateo Díez, Miguel Delibes, etc.—, en cuyas obras se apreciaba un notable conocimiento de la vida en el campo, y una nueva generación —nacida tras el boom de *Intemperie*—, mucho más urbanita y que habitualmente escribe sobre el traslado de la ciudad al campo —véanse ejemplos antes referidos—. Para Mora, la novela rural nace en un contexto presentista— “cargadas de loas a la lentitud que, en realidad, son escritas a toda velocidad en entornos urbanos por escritores llenos de asfalto en las venas” (2018: 216)— y, en su mayoría, podrían encuadrarse en lo que William Marx denominó *arriére-garde* (2004), muy relacionado con las retrotopías de Bauman (2017). Asimismo, Mora incluye un análisis de textos poéticos de temática rural.

En última instancia, la investigación de Rosa Berbel (2022) nos permite establecer una vinculación entre el ecologismo y las literaturas de la ruralidad. Tras las ideas de Javier Rodríguez Marcos, la autora apunta a que el reto de estas escrituras debe ser el de “retratar un universo amenazado sin bucolismo ni tremendismo, incorporando creativamente las preocupaciones políticas actuales mediante la convergencia de la memoria personal, la crítica al capitalismo y la reivindicación feminista” (Berbel, 2022: 300), como hiciera María Sánchez en *Cuaderno de campo*. Otra vía de acercamiento es el de la “poética del desastre”, siguiendo la terminología de Bonvalot (2019), en cuyos límites se enmarcarían obras como *Intemperie*, *Por si se va la luz* o *Un amor*, que revelan “atmósferas opresivas y causantes de la escisión entre los personajes y su entorno” (2022: 301). Finalmente, señala hacia la utilización de herramientas ecofccionales, que manifiestan “el propósito de atender a nuestro presente y a las posibilidades de nuestro futuro, partiendo de un imaginario ecológico que, dentro del entramado ficcional, condiciona la construcción de personajes y de mundos impulsando la reformulación del

vínculo entre los seres humanos y el resto de formas de vida no humanas” (2022: 303). Tal es el caso de la desautomatización de los narradores a partir de prosopopeyas en *Canto yo y la montaña baila*, de Irene Solà, donde las nubes, las piedras, la lluvia o, incluso, una seta, se convierten en relatores de la historia. O, también, en *Cultivos*, de Julián Rodríguez, que se sostiene no en la proyección de unas coordenadas sentimentales, sino en la asimilación personal y biográfica de los códigos del campo (2022: 306).

Esta heterogeneidad temática, genérica e ideológica, que deberá ser reorganizada en acercamientos posteriores para ofrecer una categorización mucho más precisa del fenómeno, justifica el uso de un término más amplio y acogedor, como el de *literaturas de la ruralidad* dentro del cual tenga cabida la pluralidad presente. Para ello, deberemos hacer uso de estas categorías ya marcadas por las investigaciones pioneras sobre la corriente y tratar de articularlas en una propuesta de mayor calado que ofrezca una taxonomización a partir de la cual poder leer con detenimiento el mapa de la corriente.

## 5. CONCLUSIONES

El presente análisis nos permite afirmar la existencia de una corriente literaria instituida como moda editorial, al menos desde la aparición de *Intemperie* en 2013 y de *La España vacía* en 2016, sin que ello desmerezca el valor de algunas novelas previas que fueron abriendo camino a estas ficciones. Esta tendencia, a su vez, ha caminado en paralelo a unos movimientos sociales y políticos que han puesto el foco en la recuperación del mundo rural, afectado por lo que se ha bautizado desde los estudios sociológicos y geográficos como *demotanasia*.

Este conjunto de factores ha permitido la conformación de lo rural como moda literaria, cuya emergencia ha activado unas herramientas comercializadoras que han utilizado el etiquetado acrítico de la corriente como un mecanismo de publicitación y de identificación entre los creadores y el público. En este sentido, se certifica el uso del término *literatura neorrural* para hacer referencia a estas novelas de factura reciente que han ubicado sus acciones en marcos geográficos directa o fácilmente identificables con la España vaciada, ofreciendo una serie de ficciones de muy diverso signo, algunas de las cuales han atendido a las problemáticas crecientes de la ruralidad —despoblación, éxodos, pérdida de la memoria campesina, etc.—, mientras que otras han utilizado dicho marco como telón de fondo para otro tipo de historias que poco o nada tienen que ver con lo rural. Esto último, decíamos, nace de un carácter urbanocéntrico de la escritura, del que escapan algunas novelas, ensayos y libros testimoniales, pero sobre la que se sostienen otros muchos acercamientos.

Sin embargo, la ubicación de todas ellas dentro del rótulo *literatura neorrural* implica un error conceptual, pues dicho término refiere solo una visión concreta de la ruralidad —la del recién llegado, como indican los estudios sociológicos desde los años 60— y parece implicar la existencia de una anterior *literatura rural* nunca constituida como corriente, a pesar de los ejemplos que han salpicado la historia literaria en las últimas

décadas. Es por ello que en estas páginas hemos propuesto el uso del término *literaturas de la ruralidad* que, como se ha demostrado, permite, primero, dar cabida a un mayor número de representaciones de diversos géneros literarios; segundo, atender a ficciones que navegan más allá de la representación de los nuevos habitantes del mundo rural; y, tercero, facilita la labor de comparatismo entre las narrativas actuales y las desarrolladas en décadas anteriores o, incluso, entre la tradición española y las de otras zonas, no solo de habla hispana, sino también en otras lenguas.

Estas disquisiciones deben venir acompañadas de investigaciones que atiendan a las diferentes concreciones genéricas, temáticas e ideológicas de estas obras, una muestra de las cuales ha sido ofrecida en páginas anteriores, como ejemplo de modos de articulación de la pluralidad actual. La ampliación terminológica nos faculta a asumir estas categorizaciones en el futuro con el objetivo de presentar una fotografía panorámica del presente literario que nos permita leer el mapa de las *literaturas de la ruralidad* en la España actual y de sus relaciones con otras tradiciones.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACOSTA NARANJO, R. (2022): “Declive demográfico y representaciones del mundo rural. Aproximación desde la antropología a partir de la narrativa del siglo XXI”. *Mediterráneo económico* 35, 89-104. Disponible en línea: <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/131282/me-35-declive-demografico-y-representaciones-del-mundo-rural.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [30/11/2023].
- ADORNO, T. Y HORKHERIMER, M. (1988). *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- ARROYO HUGUET, M. (2001). “La contraurbanización: un debate metodológico y conceptual sobre la dinámica de las áreas metropolitanas”. *Papeles de Población* 7, 30. Disponible en línea: <https://www.ub.edu/geocrit/sn-97.htm> [30/11/2023].
- BADAL, M. (2018). *Vidas a la intemperie. Nostalgias y prejuicios sobre el mundo campesino*. Logroño: Pepitas de Calabaza.
- BARNLEY, P. ET PAILLET, P. (1978). *Les néo-artisans*. Paris: Vivre / Stock.
- BAUMAN, Z. (2017). *Retrotopía*. Barcelona: Paidós.
- BECERRA MAYOR, D. (2015). *La Guerra Civil como moda literaria*. Madrid: Clave Intelectual.
- BERBEL, R. (2022). “Nuevas direcciones para la estética ecológica en la literatura española neorrural (2013-2020)”. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural* 19, 297-316. Disponible en línea: <https://doi.org/10.7203/KAM.19.21748> [30/11/2023].
- BONVALOT, A. L. (2019). “Nuevas territorialidades y ontologías políticas en la ficción española post-15M: horizontes estéticos y antropológicos de la literatura

- indignada”. En *España después del 15M*, J. Cagiao, J. Conde e I. Touton (eds.), 193-202. Madrid: Libros de la Catarata.
- BOURDIEAU, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- BURILLO CUADRADO, P. Y BURILLO MOZOTA, F. (2021). “Despoblación y demotanasia”. *Patrimonio Cultural de España* 12, 233-249. Disponible en línea: [https://www.libreria.culturaydeporte.gob.es/libro/paisaje-cultural\\_5360/](https://www.libreria.culturaydeporte.gob.es/libro/paisaje-cultural_5360/) [30/11/2023].
- CALVO CARRILLA, J. L. (2022). “La novela idilio como una de las tendencias narrativas de hoy”. En *La alargada sombra de Delibes sobre la España vacía: de la novela rural al neorruralismo del siglo XXI*, T. Gómez Trueba (ed.), 67-82. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- CANO, J. A. (2023). “Romantización y pesimismo: la ola del cine ‘neorrural’ en España”. *Cine con Ñ*, 10 de mayo, s. p. Disponible en línea: <https://cineconn.es/cine-neorrural-espanol/> [30/11/2023].
- CEDILLO, J. (2016): “La alianza del hombre y la tierra, germen de una nueva literatura”. *El Español*, 29 de agosto, s. p. Disponible en línea: [https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20160829/alianza-hombre-tierra-germen-nueva-literatura-rural/151485817\\_0.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20160829/alianza-hombre-tierra-germen-nueva-literatura-rural/151485817_0.html) [30/11/2023].
- CHAMPEAU, G. (2019). “La novela neorrural actual. Entre distopía y retro-utopía”. *Hispanismes. Revue de la Société des Hispanistes Français* 11, 1-16. Disponible en línea: <https://doi.org/10.4000/hispanismes.2185> [30/11/2023].
- CHEVALIER, M. (1981). “Les phénomènes néoruraux”. *L'Espace Géographique* 1, 33-49. Disponible en línea: [https://www.persee.fr/doc/spgeo\\_0046-2497\\_1981\\_num\\_10\\_1\\_3603](https://www.persee.fr/doc/spgeo_0046-2497_1981_num_10_1_3603) [30/11/2023].
- COLOMER, Á. (2014). “La literatura vuelve al campo”. *La Vanguardia*, 19 de agosto, s. p. Disponible en línea: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20140820/54413196729/literatura-campo.html> [30/11/2023].
- DÍEZ COBO, R. M. (2017). “Páramos humanos: retóricas del espacio vacío en *La lluvia amarilla* de Julio Llamazares y en la novela neorrural española”. *Siglo XXI: Literatura y Cultura Wspanolas* 15, 13-25. Disponible en línea: <https://doi.org/10.24197/sxxi.15.2017.13-25> [30/11/2023].
- \_\_\_\_\_. (2022). “Revelando la dignidad humana en lo rural: *Las inviernas*, de Cristina Sánchez-Andrade, y *O que arde*, de Oliver Laxe”. En *La alargada sombra de Delibes sobre la España vacía: de la novela rural al neorruralismo del siglo XXI*, T. Gómez Trueba (ed.), 119-138. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- DOCE, J. (2005). “Poesía española hoy: de la arbitrariedad a la domesticación”. En *Poesía hispánica contemporánea. Ensayos y poemas*, A. Sánchez Robayna y J. Doce (eds.), 285-308. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

- ENTRENA-DURÁN, F. (2012). “La ruralidad en España: de la mitificación conservadora al neorruralismo”. *Cuadernos de Desarrollo Rural* 9, 69, 39-65. Disponible en línea: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cdr9-69.remc> [30/11/2023].
- FRAILE, P. (2018). *Las ventajas de la vida en el campo*. Barcelona: Caballo de Troya.
- GARCIA, F. (1977). “Pouvoirs en souffrance: nérraux et collectivités rurales du Pays de Sault Oriental”. *Études Rurales* 65, 101-108. Disponible en línea: [https://www.persee.fr/doc/rural\\_0014-2182\\_1977\\_num\\_65\\_1\\_2192](https://www.persee.fr/doc/rural_0014-2182_1977_num_65_1_2192) [30/11/2023].
- GAVIRIA LABARTA, M. (1973). “El desarrollo regional contra la sociedad rural. El neorruralismo como modo de vida”. *Revista de Estudios Agrosociales* 84, 49-67. Disponible en línea: [https://www.mapa.gob.es/app/publicaciones/art\\_datos.asp?articuloid=1069&co\\_drevista=REEAP](https://www.mapa.gob.es/app/publicaciones/art_datos.asp?articuloid=1069&co_drevista=REEAP) [30/11/2023].
- GÓMEZ TRUEBA, T. (2020). “Castilla glocal: pulsiones desmitificadoras en la última narrativa neorrural”. En *Relato de viajes y novelas: literatura actual en Castilla y León I*, N. Álvarez Méndez (ed.), 123-138. Burgos: Instituto Castellano y Leonés de la Lengua.
- \_\_\_\_ (2022a). “Desmontando algunos mitos en torno al neorruralismo y la novela”. En *La alargada sombra de Delibes sobre la España vacía: de la novela rural al neorruralismo del siglo XXI*, T. Gómez Trueba (ed.), 7-21. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- \_\_\_\_ (2022b). *La alargada sombra de Delibes sobre la España vacía. De la novela rural al neorruralismo del siglo XXI*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- HERVIEU, B. ET LEGER, D. (1983). *Des communautés pour les temps difficiles: néo-rurayx ou nouveaux moines*. Paris: Le Centurion.
- HUERTAS MORALES, A. (2015). *La Edad Media contemporánea. Estudio de la novela española de tema medieval (1990-2012)*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- LÓPEZ ANDRADA, A. (2017). *El viento derruido. La España rural que se desvanece*. Córdoba: Almuzara.
- MESA, S. (2020). *Un amor*. Barcelona: Anagrama.
- MOLINO, S. DEL (2016). *La España vacía. Viaje por un país que nunca fue*. Madrid: Turner.
- MORA, V. L. (2018). “Líneas de fuga neorrurales de la literatura española contemporánea”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 4 (extra), 198-221. Disponible en línea: [https://doi.org/10.26754/ojs\\_tropelias/tropelias.201843071](https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201843071) [30/11/2023].
- MORILLO RODRÍGUEZ, M. J. Y PABLOS RAMÍREZ, J. C. DE (2016). “La autenticidad neorrural a la luz de *El sistema de los objetos* de Baudrillard”. *Reis. Revista Española de Investigaciones Sociológicas* 153, 95-110. Disponible en línea: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=99746725006> [30/11/2023].

- MOYANO ARELLANO, C. (2022). “Entre el artificio y el compromiso: la novela neorrural española actual”. En *La alargada sombra de Delibes sobre la España vacía: de la novela rural al neorruralismo del siglo XXI*, T. Gómez Trueba (ed.), 83-95. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- NOGUÉ I FONT, J. (1988). “El fenómeno neorrural”. *Agricultura y Sociedad* 47, 145-175. Disponible en línea: [https://www.mapa.gob.es/app/publicaciones/art\\_datos\\_art.asp?articuloid=1429&codrevista=AyS](https://www.mapa.gob.es/app/publicaciones/art_datos_art.asp?articuloid=1429&codrevista=AyS) [30/11/2023].
- ÓNEGA, S. (2023). *Las hijas de la criada*. Barcelona: Planeta.
- RODRÍGUEZ-GAONA, M. (2019). *La lira de las masas. Internet y la crisis de la ciudad letrada. Una aproximación a la poesía de los nativos digitales*. Málaga: Páginas de Espuma.
- SÁEZ, C. (2013): “Confesiones de los neorrurales”. *La Vanguardia*, 30 de agosto, s. p. Disponible en línea: <https://www.lavanguardia.com/estilos-de-vida/20130830/54379855425/confesiones-de-los-neorrurales.html> [30/11/2023].
- SANCHO, J. (2013). “El neorruralismo, un fenómeno revitalizador en los pueblos”. *La Vanguardia*, 26 de mayo, s. p. Disponible en línea: <https://w.lavanguardia.com/vida/20130526/54373716224/fenomeno-neorrural-campo-ciudad.html> [30/11/2023].
- VINING, D. R. & STRAUSS, A. A. (1977): “A Demonstration that the Current Deconcentration of Population in the United States Is a Clean Break with the Past”. *Environment and Planning* 9, 751-758. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1068/a090751> [30/11/2023].
- ZIZEK, S. (2002). *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid: Akal.



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

Fecha de recepción: 15/01/2024

Fecha de aceptación: 28/05/2024





## DESARTICULANDO LOS COMPONENTES DISCURSIVOS POPULISTA Y POPULAR EN LA POLÍTICA LATINOAMERICANA DEL SIGLO XXI

DISENTANGLING THE POPULIST AND POPULAR DISCURSIVE COMPONENTS IN 21<sup>ST</sup> CENTURY LATIN-AMERICAN POLITICS

**Sebastián MORENO BARRENECHE**

Universidad ORT Uruguay  
morenobarreneche@gmail.com

**Resumen:** Desde hace décadas, el concepto de populismo ha sido uno de sumo interés para la ciencia política, especialmente en América Latina. En 2016, comenzó a ser utilizado extensivamente por medios de comunicación, políticos y la ciudadanía en general en otras latitudes para referir a un modo particular de hacer política asociado a figuras como Donald Trump, Marine Le Pen, Pablo Iglesias y Matteo Salvini. Este modo de hacer política, presente en Europa y Estados Unidos, tuvo también un nuevo pico en Latinoamérica, donde actores políticos tanto de izquierda como de derecha comenzaron a ser llamados *populistas*. Este artículo problematiza dicha denominación y propone una distinción conceptual entre los componentes populista y popular de la discursividad política. Para ello, presenta un enfoque semiótico del populismo, consistente en concebirlo como una práctica discursiva apoyada en el uso de una estructura narrativa particular. Esta definición permite desarticular lo populista de lo popular.

**Palabras clave:** Populismo. Popular. América Latina. Semiótica. Discurso.

**Abstract:** For decades, the concept of populism has been of interest to political scientists, especially in Latin America. In 2016, it began to be used extensively by the media, politicians and citizens in general in other parts of the world to refer to a particular way of doing politics associated with figures such as Donald Trump, Marine Le Pen, Pablo Iglesias and Matteo Salvini. This way of doing politics, present in Europe and the United States, also had a new peak in Latin America, where political actors from both the left and the right began to be referred to as *populists*. This article problematises this denomination and proposes a conceptual distinction between the populist and popular components of political discursivity. To this end, it presents a semiotic approach of populism, which consists of conceiving it as a discursive practice based on the use of a particular narrative structure. This definition makes it possible to disarticulate the populist from the popular.

**Keywords:** Populism. Popular. Latin America. Semiotics. Discourse.

## 1. INTRODUCCIÓN

Cuando, en el año 2016, Donald Trump fue elegido el próximo presidente de los Estados Unidos en representación del Partido Republicano, y los ciudadanos del Reino Unido votaron a favor del Brexit luego de una fuerte campaña liderada por Nigel Farage en representación del partido UKIP, el concepto de populismo se volvió de extremo interés para la ciencia política, ya que rápidamente se posicionó como el fenómeno que podría explicar estos dos acontecimientos electorales. De hecho, en los años que siguieron, se evidenció un pico de publicaciones sobre este fenómeno en la bibliografía académica (Moffitt, 2016; Aalberg *et al.*, 2017; Heinisch *et al.*, 2017; Mudde y Rovira Kaltwasser, 2017; Müller, 2017; Revelli, 2017; Rovira Kaltwasser *et al.*, 2017; de la Torre, 2018; Mouffe, 2018).

Sin embargo, por novedoso que pueda parecer el interés por el tema, este pico de producción académica es posterior a uno precedente, cuya cúspide podría ubicarse a mediados de la década del 2000, cuando investigadores de los campos de la ciencia y de la teoría política mostraron gran interés por comprender el fenómeno del populismo y sus manifestaciones en distintos contextos nacionales (Akkerman, 2003; Mudde, 2004; Laclau, 2005; Panizza, 2005; Abts y Rummens, 2007; Ardití, 2007; Jagers y Wallgrave, 2007; Stanley, 2008).

A pesar de su visibilidad en el cambio de milenio, la investigación sobre populismo existía ya en las ciencias sociales, por lo menos desde la década de 1960. De hecho, uno de los primeros libros sobre el tema, publicado en 1969, consiste en una recopilación de artículos realizada por Ghita Ionescu y Ernest Gellner (1969) a partir de una conferencia organizada el año anterior en la London School of Economics, en el Reino Unido, presidida por Isaiah Berlin. Además, de 1977 data el artículo “Towards a Theory of Populism”, de Ernesto Laclau (1977), incluido en su libro *Politics and Ideology in Marxist Theory*, y de 1981 el libro *Populism*, de Margaret Canovan, en el que la autora presenta una lista de definiciones posibles del fenómeno.

La diferencia que trajo consigo el nuevo milenio —y, en particular, el año 2016— es que el concepto de populismo comenzó a ser utilizado, además de por académicos, por medios de comunicación, políticos y la ciudadanía en general para referir a un modo particular de hacer política, por lo general con cierto matiz peyorativo. Incluso, comenzó a ser utilizado en el campo político como un término con efectos pragmáticos, es decir, para descalificar a los oponentes políticos en el marco de estrategias discursivas orientadas a producir efectos de sentido en la esfera pública de manera adversativa (Verón, 1987).

Este mecanismo, claramente visible en Europa y en Estados Unidos en 2016, se evidenció también en América Latina, donde personalidades políticas —principalmente vinculadas con la izquierda, pero no exclusivamente— comenzaron a ser catalogadas como *populistas* por sus opositores, algunos medios de comunicación y el público en general como forma de denunciar sus estrategias supuestamente demagógicas y de

manipulación. Entre ellos se encuentran Cristina Fernández de Kirchner y Javier Milei (en Argentina), Evo Morales (en Bolivia), Luís Ignacio “Lula” da Silva, Dilma Rousseff y Jair Bolsonaro (en Brasil), Nicolás Maduro (en Venezuela) y Andrés Manuel López Obrador (en México). Antes, las figuras de Hugo Chávez (en Venezuela), Juan Domingo Perón (en Argentina), Getúlio Vargas (en Brasil), Lázaro Cárdenas (en México), Carlos Menem (en Argentina) y Alberto Fujimori (en Perú), entre otras, también fueron aproximadas por estudiosos de la política desde la óptica del populismo.

De la lista de actores políticos presentada en el párrafo anterior surgen varias preguntas. La primera gira en torno a qué comparten todas las figuras representantes de la izquierda latinoamericana con un político conservador, tradicionalista y derechista como Jair Bolsonaro, o con un libertario reformista del Estado como Javier Milei, también tildados por muchos de populistas. La segunda pregunta es por qué algunas personalidades políticas claramente defensoras al actor colectivo llamado *pueblo*, como el expresidente uruguayo José “Pepe” Mujica, no han sido (al menos hasta la fecha) tildadas de populistas. La respuesta a estas preguntas depende, evidentemente, de qué se entiende que el populismo sea y cómo se identifica este concepto en el campo político.

Además de los problemas vinculados con la pregunta respecto a quiénes son populistas y quiénes no, o a los usos pragmáticos del sustantivo *populismo* y el adjetivo *populista*, hay otro desafío vinculado al concepto, surgido en el campo académico. Desde mediados de la década del 2000, intelectuales vinculados con la izquierda han visto en el populismo una forma de modernizar este proyecto político desde una perspectiva postmarxista, por lo que han dotado a este fenómeno político de un carácter estratégico, al que recomiendan utilizar como una forma de radicalizar la democracia. Quizá uno de los argumentos más claros a favor de esta postura sea el presentado por Chantal Mouffe (2018) en el libro *For a Left Populism*. Así, *populismo* deja de ser exclusivamente una categoría analítica y comienza a tener además una carga tanto normativa como performativa asociada, lo que no ayuda a clarificar el concepto.

Enmarcado en este contexto de poca claridad conceptual, este artículo problematiza el uso de la denominación *populista* en América Latina y propone una distinción entre las categorías analíticas de *populismo* y *popularismo*. Estas dos etiquetas sirven para referir a los componentes populista y popular de una propuesta política, respectivamente, que son recortes diferentes en el plano del contenido y construyen sentidos distintos. Para ello, presentamos un enfoque semiótico del populismo, consistente en concebirlo como una práctica discursiva apoyada en el uso de una estructura narrativa particular, que llamaremos *Estructura Narrativa Populista*. Como se demuestra debajo mediante el estudio de algunos discursos de actores políticos latinoamericanos normalmente tildados de populistas, veremos que es dudoso afirmar que de hecho lo sean (al menos de manera evidente). Como alternativa, se propone el concepto de *popularismo*, o sus sinónimos *política popular* o *plebeyismo*, que servirían para referir a un tipo de política avocada a los sectores populares de la sociedad, pero sin el componente adversativo que, como se argumenta a continuación, caracteriza al populismo como práctica discursiva.

## 2. EL POPULISMO: UN FENÓMENO CAMALEÓNICO

Como fenómeno político, el populismo ha sido un rompecabezas para los investigadores en ciencia política durante décadas. Por un lado, pensadores como Ernesto Laclau (2005) y Chantal Mouffe (2018) defendieron la idea de que el populismo era una forma de radicalizar la democracia, de modo tal que sectores usualmente excluidos pudieran tener una voz a partir de una unión de sus carencias, en lo que los autores denominan *cadena de equivalencias*. Esta propuesta teórica vio luz en el mundo político en partidos como SYRIZA, en Grecia, y Podemos, en España. De hecho, académicos como Yannis Stavrakakis e Iñigo Errejón, quienes han estudiado el populismo desde una óptica académica, han sido, respectivamente, figuras importantes detrás de estos dos partidos políticos. En este sentido, el valor político del populismo solo podría ser positivo, ya que extendería la participación ciudadana y, así, la democracia. No llama la atención que algunos (pocos) políticos, como Barack Obama, Jean-Luc Mélenchon y Matteo Salvini, se hayan reivindicado a sí mismos en algunas ocasiones como populistas: si el populismo consiste en hacer política para el pueblo y/o la gente, entonces no puede haber nada de malo en él.

En este sentido, si el populismo es un tipo de política que pretende reforzar la democracia y dar voz a quienes por lo general son marginados del sistema hegemónico —en términos de Laclau y Mouffe (2001), a los grupos subalternos en una estructura hegemónica dada—, entonces el término referiría a una democracia plena, en la que el actor colectivo al que se refiere con el término *pueblo* participa activamente de la toma de decisiones políticas y ejerce su voluntad general (Mudde, 2004), incluso sin la mediación de la representatividad política (dirigentes, diputados, senadores, etc.). Esta es la idea que se desprende al leer sobre los primeros movimientos llamados *populistas*, de fines del siglo XIX, tanto en Estados Unidos como en Rusia, que eran principalmente movimientos que buscaban incluir a sectores de la población considerados excluidos (Tarragoni, 2024). Es esta, además, la idea propuesta por investigadores vinculados con la izquierda política, quienes ven en el populismo una estrategia de movilización para lograr una democracia más inclusiva y representativa de la diversidad sociocultural.

Sin embargo, varios de los primeros estudios académicos sobre el populismo en el cambio de milenio versaron sobre su variante en el extremo derecho del *continuum* político (Betz, 1994 y 2002; Mouffe, 2005). En particular, figuras como Jörg Haider (en Austria), Jean-Marie Le Pen —y luego su hija Marine— (en Francia), Geert Wilders (en los Países Bajos) y otros actores, principalmente activos en países europeos, fueron foco de atención de la comunidad académica por su discursividad política basada en torno al actor colectivo *pueblo* como uno central en la organización de la vida política de un país. Al referir a este tipo de actores políticos, el adjetivo *populista* comenzó a ser utilizado despectivamente, como una suerte de acusación. Este parecería ser el sentido hegemónico del término en la actualidad. Como propone María Esperanza Casullo,

a diferencia de otros términos que designan ideologías o posiciones políticas, como “socialismo” o “liberalismo”, el populismo se usa casi de modo universal solo con connotaciones negativas, como una taquigrafía que puede significar indistintamente manipulación, demagogia, autoritarismo, clientelismo o, en los casos más extremos, fascismo. Es más, los propios políticos populistas no suelen reconocerse como tales, a diferencia de los liberales o los socialistas (Casullo, 2019: 19).

Así, a la ambivalencia del populismo respecto a su vinculación con los dos extremos del *continuum* político, se suma una ambivalencia respecto a su valor político: ¿es el populismo algo deseable, o es más bien una patología? Distintas voces se han pronunciado desde la academia respecto a la relación del populismo con la democracia (Akkerman, 2003; Abts y Rummens, 2007; Arditi, 2007).

Ahora bien, ¿cómo puede ser el populismo un fenómeno a la vez de izquierda y de derecha? ¿Cómo definir su naturaleza política? Las cosas se complican aún más en el momento en que una figura como Donald Trump, magnate que evidentemente no forma parte de los sectores marginados de la sociedad ni del pueblo común y corriente de su país, comienza a ser catalogado también como un actor político populista. Así, el componente anti-élite que muchos veían como constitutivo del populismo (Mudde, 2004; Müller, 2017) comienza a ser cuestionado.

Una primera respuesta a esta interrogante fue dada por el politólogo Cas Mudde (2004), quien sostuvo que el populismo es una *ideología delgada* [*thin-centred ideology*], esto es, una articulación de ideas que deben ser combinadas con otras, de mayor peso, como el comunismo, el liberalismo, el nacionalismo o el socialismo. Para Mudde (2004: 543), el populismo es una articulación de ideas que concibe a la sociedad como dividida en dos grupos: el pueblo y la élite. Ambos grupos, que desde el planteo que realiza la ideología populista serían internamente homogéneos, viven en conflicto, es decir: existe entre ellos una *relación de antagonismo*. Para la ideología delgada populista, la balanza en esta disputa debería inclinarse a favor del actor colectivo *pueblo*, ya que la política debería ser una expresión de su voluntad general (Mudde, 2004: 543). Este sería el núcleo normativo de la ideología populista, así como su criterio de legitimidad: la *voluntad popular* —sea lo que sea a que este sintagma refiere— como el valor máximo a preservar a nivel político a la hora de definir el destino de una colectividad.

Varios autores abrazaron la propuesta de Mudde como una adecuada para comprender el fenómeno que aquí nos ocupa (Abts y Rummens, 2007; Stanley, 2008). Sin embargo, otros la criticaron por insuficiente. Tal es el caso de Paris Aslanidis (2016), quien considera que no se evidencian rastros de coherencia ideológica entre los distintos partidos políticos considerados populistas. Para Aslanidis (2016), en lugar de hablar de una *ideología delgada*, conviene hablar de *frame*, o sea, de un marco cognitivo. Para el autor, dado que la realidad “puede ser presentada y aprehendida de diversas formas, los *frames* permiten la selección de una perspectiva específica para interpretar la experiencia” (Aslanidis, 2016: 88). El populismo sería entonces algo que se utiliza para lograr un determinado efecto cognitivo, pero no sería una ideología. Para Aslanidis (2016: 101),

concebir el populismo como un fenómeno discursivo “resuena mejor con los aspectos cognitivos del mensaje populista”, ya que de este modo se engloban sus aspectos tanto discursivo como cognitivo, ambos esenciales e inseparables a la hora de comprender los efectos (ciertamente cognitivos, pero también emotivos) que el discurso populista pretende producir en el electorado.

Con el paso del tiempo, otros enfoques surgieron, muchos de ellos interesados por estudiar cómo es que el populismo produce sentido en la esfera pública. Entre ellos destaca el enfoque performativo (Jagers y Walgrave, 2007; Moffitt y Tormey, 2014; Moffitt, 2016; Ostiguy, Panizza y Moffitt, 2021), que pone el acento en cómo los actores políticos populistas construyen la relación con sus audiencias a través de performances (o puestas en escena), sea de manera presencial (en actos políticos, por ejemplo) o a través de las redes sociales digitales. Además, en años recientes, investigadores activos en los estudios del discurso han mostrado interés por el tema (Wodak, 2015; De Cleen, 2019; Hidalgo-Tenorio *et al.*, 2019; Macaulay, 2019; Zienkowski y Breeze, 2019; Charaudeau, 2022). En la investigación sobre el populismo, y en estrecho contacto con estos enfoques, la semiótica puede contribuir al campo de estudios denominado *populism studies* estudiando al populismo como práctica discursiva productora de sentido social, con el fin de explicar su lógica de producción de sentido en términos generales, más allá de análisis concretos, como los valiosísimos aportes realizados por semiotistas reunidos en números temáticos de las revistas de semiótica *Actes Sémiotiques* (2018) y *DeSignis* (2019).

### 3. EL POPULISMO ABORDADO DESDE LA SEMIÓTICA

Debido a la naturaleza de la disciplina, un enfoque semiótico sobre el populismo abarca todos los niveles que han sido utilizados para conceptualizar este fenómeno político en el marco de la ciencia política, incluyendo el ideológico, el discursivo, el performativo y el estratégico. Si la semiótica es la disciplina que estudia la producción, circulación y el consumo de sentido y significación (Verón, 1988; Marrone, 2001; Landowski, 2014), entonces el populismo, en cuanto fenómeno político, es un objeto de estudio propicio para ser abarcado por la disciplina. En particular, la rama llamada *semiótica social* o *sociosemiótica* se interesará por cómo los actores políticos utilizan recursos semióticos y movilizan contenidos culturales para construir una visión del mundo dada que sirva para producir efectos de sentido en el electorado, con particular atención a las prácticas (Fontanille, 2008) y a las interacciones (Landowski, 2005).

El enfoque semiótico del populismo trabaja de manera inductiva: a partir del estudio de los textos que candidatos catalogados como populistas producen en la esfera pública (discursos, campañas publicitarias, posteos en redes sociales digitales, prácticas, etc.), se intentará dar cuenta de qué es lo que estas tienen en común. Así, de manera inductiva, se buscará hacer visible la “estructura ausente” (Eco, 1968) común a todos los movimientos señalados como pertenecientes a este género discursivo dentro del campo político, que ha

sido utilizado por actores a lo largo y ancho del mundo y a través de la historia para producir sentido en sus esferas públicas.

La semiótica, por lo tanto, concibe al populismo no como una ideología, un discurso, una estrategia, una performance o un *frame* cognitivo, sino como una *práctica discursiva*, lo que engloba todas estas dimensiones. Es decir: el populismo es algo que actores sociales, sea individuales (candidatos) o colectivos (partidos, movimientos) *hacen* a través del uso de recursos semióticos (lenguaje natural, imágenes, vestimenta, música, videos, actitudes, etc.) para modelizar el espacio social de una manera determinada y construirlo como algo dado, es decir, como si fuera algo real y no un efecto de realidad específico, entre tantos otros posibles, producido por una práctica discursiva. Como hemos argumentado en un trabajo reciente (Moreno Barreneche, 2023), esta práctica discursiva se caracteriza por un elemento común: el uso de una estructura narrativa específica para la producción de sentido, que denominamos *Estructura Narrativa Populista*.

La Estructura Narrativa Populista es una estructura narrativa que, en su discursivización, pone en relación dos actores de naturaleza colectiva: el pueblo y el no-pueblo. Ambos actores son presentados en el discurso populista como coexistiendo en la sociedad, pero de manera antagónica: se trata de enemigos que no pueden lograr nada juntos ni coexistir, ya que los intereses del no-pueblo atentan contra los del pueblo. Evidentemente, estos actores colectivos no son entidades con existencia extradiscursiva, sino que responden a recortes conceptuales del espacio social que están codificados culturalmente, por lo que son contruidos en el discurso, aunque su enunciación tenga pretensión de referencialidad (es decir, una ilusión referencial). La idea de que el estudio de la narratividad es fundamental para poder dar cuenta del sentido es una muy extendida en la semiótica contemporánea, en especial en aquella de matriz estructural (Greimas y Ricoeur, 1989; Fabbri, 1998; Marrone, 2007; Paolucci, 2012). Así, pueblo y no-pueblo son imaginados como actores sociales específicos (aunque estén contruidos en el discurso) que cumplen con las funciones narrativas de los actantes identificados por A. J. Greimas, concretamente el Sujeto y el Anti-Sujeto.

Entonces, desde la perspectiva del enfoque semiótico, para que un actor, partido o movimiento político pueda ser legítimamente catalogado como populista debe evidenciarse en su *output* textual un uso frecuente de esta estructura narrativa como fuente para la producción de sentido. Para dicha tarea, se debe trabajar analíticamente con un *corpus* compuesto de discursos verbales, pero también *spots* audiovisuales, posteos en redes sociales digitales, estrategias de vestimenta y relacionamiento con el otro, y tantos otros recursos semióticos que, de manera conjunta y articulada, contribuyen a producir sentido en la esfera pública. En este sentido, la Estructura Narrativa Populista no es algo *escondido* que los analistas deben encontrar a través del estudio de producciones textuales, sino un postulado que se debe argumentar a partir de dicho trabajo de análisis de textos. Así, a través del análisis textual se accederá al discurso en cuanto que productividad social que estos cristalizan (Verón, 1988; Angenot, 2010).

Si tantos actores, partidos y movimientos a lo largo y ancho del mundo y en un período que abarca desde por lo menos fines del siglo XXI hasta nuestros días<sup>1</sup> pueden ser llamados populistas, esto ocurre porque la Estructura Narrativa Populista es tan amplia y genérica, que sus posiciones de valor —abstractas y formales— pueden ser llenadas con distintos contenidos. Esto ocurre no solamente con el actor colectivo pueblo, que puede ser teñido de colores nacionales (el pueblo español, el pueblo estadounidense, etc.), democráticos (el pueblo como *demos* que vota en las elecciones nacionales), populares en sentido sociocultural (normalmente con un toque de subalternidad y marginación) y tantos otros (Canovan, 1984; Bras, 2018; Cuevas-Calderón, Moreno Barreneche y Yalán, 2023; Moreno Barreneche, 2023), sino también con el Otro del pueblo, una posición vacía dentro de la Estructura Narrativa Populista que puede ser llenada casi con cualquier contenido social que sirva para dibujar los límites del actor colectivo pueblo de manera relacional, esto es, gracias a la existencia de algo que no es pueblo.

Esto es así porque el no-pueblo es una categoría de naturaleza negativa, segmentada en el *continuum* social a partir de una relación lógica (la negación) con el pueblo y que puede tomar una forma económica, como las élites, la casta y el *establishment*, pero también culturales, como ocurre cuando se demoniza al fundamentalismo religioso, a los inmigrantes o a las élites culturales. A modo de ejemplo, tanto Pablo Iglesias y Podemos, como Javier Milei y La Libertad Avanza, hicieron de la casta uno de los actores principales de sus discursos en el campo político. La diferencia principal entre el populismo de izquierda y el de derecha estará en cómo, quienes utilizan este discurso social para producir sentido, construyen en sus discursos a los pueblos de los que hablan y a sus oponentes. En cualquier caso, lo que es común es una división del espacio social en dos grupos, uno de ellos el pueblo, y el establecimiento entre ellos de una relación de antagonismo, donde el beneficio de uno implica el perjuicio del otro.

La Estructura Narrativa Populista es claramente visible en discursos y performances de figuras asociadas con la derecha conservadora como Donald Trump, Marine Le Pen, Matteo Salvini y otros, si bien no de manera permanente, al menos sí en algunos momentos de su historial político. El actor colectivo *the American people* fue un sujeto frecuente de los discursos de Trump. Le Pen solía hablar con frecuencia de *le peuple* e incluso llegó a utilizar como *slogan* de campaña presidencial *Au nom du peuple* [“en nombre del pueblo”], orientado a construir una relación de representación entre la líder y esa difusa y vaga identidad colectiva, siempre de tintes nacionales. Salvini supo utilizar con frecuencia referencias a *il popolo italiano* y *la gente* como sujetos colectivos centrales de su estrategia de producción de sentido, ya que estos serían los mejores representantes del sentido común, otra categoría central en la discursividad de este actor político. En los tres casos, la identidad colectiva pueblo tuvo un color nacional, asociable a las identidades nacionales estadounidense, francesa e italiana, respectivamente. Además, sus discursos solían dejar entrever antagonismos con un otro definido, aunque fuera parcialmente,

---

<sup>1</sup> Hay quienes sostienen que ya había estrategias populistas en la antigua Grecia (Adamidis, 2021).



como *externo* al pueblo. Veamos el siguiente pasaje de una alocución de Trump durante un *rally* presidencial, en 2016:

Mi oponente pide a quienes la apoyan que reciten una promesa de lealtad de tres palabras: “yo la apoyo”. Yo elijo recitar una promesa diferente. Mi promesa dice “yo te apoyo, pueblo americano”. Soy tu voz [...] Estoy contigo, lucharé por ti y ganaré por ti [...] Engrandeceremos a América otra vez. Dios te bendiga y buenas noches. ¡Te amo!<sup>2</sup>

El pasaje deja ver claramente cómo Trump divide el espacio social en dos grupos y cómo se posiciona del lado del pueblo (en este caso, definido en términos nacionales como *americano*) a partir de la identificación de un oponente, Hillary Clinton, que es su oponente, pero también la oponente del pueblo. La selección de unidades léxicas *oponente*, *lealtad*, *luchar* y *ganar* evidencia una construcción discursiva de una relación de antagonismo entre ambos actores. Dado que uno de ellos es el pueblo, se puede afirmar que se trata de un texto que evidencia el uso de la Estructura Narrativa Populista.

#### 4. EL POPULISMO EN AMÉRICA LATINA

América Latina ha funcionado como escenario de acción de varios candidatos y partidos políticos catalogados como populistas. Como propone María Esperanza Casullo (2019: 13), “el populismo es un fenómeno íntimamente asociado a la historia latinoamericana”. Sin embargo, los usos del término no evidencian la claridad conceptual necesaria en todo emprendimiento académico: ¿cómo pueden ser los argentinos Juan Domingo Perón y Carlos Menem al mismo tiempo políticos populistas? Mientras que uno llevó a cabo un tipo de políticas públicas orientado a beneficiar a los sectores populares y menos privilegiados de la sociedad argentina, el otro implementó políticas de corte neoliberal que no hicieron más que perjudicar a dichos sectores. Casullo (2019: 13) propone que todos los líderes latinoamericanos catalogados como populistas comparten un aire de familia:

líderes personalistas, que crearon partidos o movimientos que cambiaron el sistema político de sus países (y que en muchos casos llevan simplemente su nombre, como “peronismo” o “chavismo”), que fueron muy resistidos por las élites económicas, sociales y culturales de sus países, y que tuvieron discursos de gran antagonismo y espíritu de lucha.

De la enumeración que realiza Casullo, es discutible que varias de esas características sean definitorias del populismo en cuanto que práctica discursiva. En primer lugar, se

<sup>2</sup> Texto original en inglés: “My opponent asks her supporters to recite a three word loyalty pledge. It reads ‘I’m with her’. I choose to recite a different pledge. My pledge reads ‘I’m with you, the American people’. I am your voice [...] I am with you, I will fight for you, and I will win for you [...] We will make America great again. God bless you and good night. I love you!”. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=j2nULN8sCDc> [20/06/2024].

puede pensar en movimientos populistas que no cuenten con la presencia de un líder personalista, aunque sin dudas esta característica ayuda a actualizar —es decir, a volver visible en términos concretos— la narrativa populista. En segundo lugar, la resistencia de las élites socioeconómicas y culturales no siempre tiene que ser el caso, aunque esto haya sido una constante en América Latina. Como se argumentará más adelante, esto no se debe necesariamente al contenido populista de estos movimientos, sino al popularista o plebeyista. Según el enfoque semiótico, sí es correcto afirmar que todos los actores políticos populistas utilizaron discursos antagonistas y con espíritu de lucha: si el populismo es la práctica discursiva que utiliza la Estructura Narrativa Populista como base para producir sentido en la esfera pública, entonces el componente antagónico es definitorio del fenómeno. En otras palabras, no sería apropiado hablar de populismo sin un componente antagónico, esto es, que haga del Otro un enemigo.

En la enumeración de Casullo llama la atención la ausencia de la necesidad de que el discurso de un actor político refiera al pueblo como una categoría central. Un caso interesante en el escenario latinoamericano es el de José “Pepe” Mujica, presidente de Uruguay entre 2010 y 2015. En febrero de 2015, al dejar su sol como presidente, Mujica pronunció un “Discurso al pueblo”. Entre otras cosas, dijo lo siguiente:

Querido pueblo, gracias por tus abrazos, gracias por tus críticas, gracias por tu cariño y sobre todo gracias por tu hondo compañerismo cada una de las veces que me sentí solo en el medio de la Presidencia<sup>3</sup>.

Mujica fue un presidente fuertemente personalista y resistido por las élites socioeconómicas (aunque no necesariamente por las culturales) de Uruguay. Además, hizo del pueblo un sujeto central de su discursividad. En el pasaje citado, se evidencia un discurso que gira en torno al sujeto colectivo pueblo, que funciona como destinatario del mensaje, un mensaje de agradecimiento y cargado de metáforas que singularizan e individualizan al actor colectivo. Sin embargo, estas frases no dejan entrever un componente antagónico que permita evidenciar la Estructura Narrativa Populista. Si bien Mujica solía hacer del pueblo un sujeto central de su discurso, hasta ahora nadie lo ha estudiado desde la academia como un caso de populismo.

Como hemos argumentado en estas páginas, no es suficiente que el discurso de un actor político verse sobre el pueblo para ser populista: además, debe construir una relación de antagonismo con un Otro que, en la estructura narrativa, pone en riesgo su bienestar (en términos de la semiótica de matriz estructural: su programa narrativo). Comienza a vislumbrarse así una distinción analítica que puede resultar fundamental para comprender mejor la política latinoamericana: por un lado, hay un componente *populista*, que consiste en modelizar el espacio social como dividido en dos grupos a partir de las identidades colectivas el pueblo y el no-pueblo (que puede tomar distintas formas figurativas), que coexisten en una relación de antagonismo; por otro, un componente *popularista*, o

---

<sup>3</sup> Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=TM7G95k2sj0> [20/06/2024].

también *plebeyista*, que sería uno que designa un tipo de política típicamente de izquierda (al menos en el sentido que este posicionamiento político ha tenido históricamente en América Latina), orientado a integrar a los sectores más marginados de la sociedad —los populares— en la toma de decisiones respecto al destino común de la sociedad. Dada la estructura social característica de los países de América Latina, estos dos componentes discursivos suelen anclarse en los sectores populares de la sociedad, por lo que populismo y popularismo tienden a confundirse fácilmente, aunque sus lógicas discursivas sean distintas: mientras que uno polariza a partir de la construcción de un antagonismo, el otro no lo hace. Lo que ambos tienen en común es que hacen del actor colectivo pueblo, con toda la amplitud semántica que implica, el actante Sujeto en términos narrativos.

Consideremos, a modo de ejemplo, la lista que presenta Casullo sobre las políticas implementadas por los actores latinoamericanos que ella clasifica como populistas:

Los presidentes populistas de la ola rosa compartieron algunas características: buscaron ampliar la intervención del Estado en la economía, implementaron políticas redistributivas del ingreso, antagonizaron con los Estados Unidos y los organismos internacionales de crédito en sus discursos, y muchos, aunque no todos, reformaron las constituciones de sus países o reescribieron legislación. Además, estos gobiernos expandieron derechos políticos y sociales de manera significativa y aumentaron la participación política de grupos antes excluidos; sin embargo, sus críticos señalan el incremento del dirigismo estatal, la polarización política y el debilitamiento de los mecanismos liberales, por ejemplo, la libertad de prensa, como características negativas (Casullo, 2019: 14).

Todas las políticas enumeradas por Casullo en este pasaje son políticas típicamente de izquierda, esto es, implementadas a favor de los sectores populares de la sociedad y, por ellos, reflejan un contenido discursivo de tipo *popularista*, esto es, que gira en torno al pueblo definido en sentido plebeyo, los de abajo, sin privilegios, *underdog*; lo que en el imperio romano se conocía como *plebs* (Bras, 2018; Canovan, 1984; Moreno Barreneche, 2023). ¿Definen estas medidas también al populismo? Desde una perspectiva semiótica, la respuesta sería negativa: la respuesta a por qué estos actores políticos pueden ser llamados populistas se encuentra en lo que Casullo (2019: 14) escribe inmediatamente a continuación del pasaje citado. Según propone la politóloga, estos actores políticos

[...] también tuvieron en común otra característica: fueron confrontativos; en su discurso y en su práctica no vacilaron en iniciar y sostener conflictos con sectores más o menos amplios de la sociedad; sobre todo, con núcleos de las élites financieras, empresariales o agrícolas, a los que denostaban con fuertes términos.

Es esto lo que define el populismo de los actores izquierdistas latinoamericanos en cuanto que componente utilizado en la articulación discursiva que sostiene su producción de sentido en la esfera pública. Confrontaron con un Otro, al que denostaron. Polarizaron políticamente. Crearon enemigos internos en la sociedad, al que identificaron con actores colectivos o con conglomerados de ellos, aunque sea con el uso de pronombres como

*Ellos*, por oposición a *Nosotros* (Fabbri, 2019; Scavino, 2021)<sup>4</sup>. En términos semióticos, si un actor político es populista, esto es porque su discursividad se apoya en un trabajo de figurativización y tematización de una relación de enemistad entre *el pueblo* y otro actor colectivo. Tal es la propuesta de una sociosemiótica del populismo (Moreno Barreneche, 2023). De manera inversa, si el discurso de un actor político polariza y tematiza una relación de enemistad, pero no hace del actor colectivo *pueblo* el actante Sujeto de su narratividad, difícilmente se lo pueda tildar de populista. Este parecería ser el caso de Javier Milei en Argentina.

Así, un actor político puede ser izquierdista sin ser populista, o puede ser populista sin ser izquierdista, dependiendo de la articulación de contenidos discursivos que proponga. La asociación entre izquierda y populismo en América Latina es el resultado de una confluencia en el tiempo y el espacio de movimientos políticos de izquierda que utilizaron estrategias populistas (es decir, de antagonismo entre el pueblo y otro, definido como no-pueblo, normalmente definido en términos verticales, siguiendo un eje que opone un arriba privilegiado y un abajo sin privilegios) para enmarcar los contenidos políticos de izquierda que, a su vez, fueron salientemente popularistas. Se trata de una relación histórica, contingente, no necesaria. A continuación, se demostrará la utilidad de la Estructura Narrativa Populista introducida más arriba para distinguir en América Latina al populismo de un tipo de política popularista, es decir, orientada a los sectores populares de la sociedad, que no necesariamente es populista, aunque puede serlo.

## 5. CORPUS Y METODOLOGÍA

La semiótica es una disciplina empírica, que trabaja en base al análisis de un *corpus* textual construido por el semiotista siguiendo los criterios de pertinencia y relevancia. Los elementos que analiza son *textos*, entendiendo este concepto en un sentido amplio, esto es, no solo como conglomerados coherentes de palabras, sino también tomando en cuenta otras articulaciones sincréticas (o multimodales), es decir, compuestas por sustancias de distinta naturaleza, como palabra, imagen, sonido, etc. El campo político es un campo discursivo en el que se realizan propuestas de sentido y se modelizan identidades colectivas a partir del acto de enunciación (Verón, 1987). Para lograr este objetivo estratégico de producción de sentido, los recursos semióticos disponibles son varios y deben ser tenidos en cuenta a la hora de estudiar cómo es que un actor, partido o movimiento político pueden crear propuestas de sentido que logren la adhesión (o el rechazo) del electorado.

En lo que sigue, se estudiarán una serie de intervenciones públicas de actores políticos latinoamericanos asociados con el polo izquierdo del espectro político, con el objetivo de

---

<sup>4</sup> Véase también la noticia “Cristina Kirchner, sobre la marcha por Nisman: ‘A ellos les dejamos el silencio, siempre les gustó el silencio’” en el diario *La Nación*, 11 de febrero de 2015. Fuente: <https://www.lanacion.com.ar/politica/cristina-kirchner-sobre-la-marcha-por-nisman-a-ellos-les-dejamos-el-silencio-siempre-les-gusto-el-silencio-nid1767655/> [20/06/2024].

buscar evidencia respecto a si en estas intervenciones se evidencia la Estructura Narrativa Populista como la base de la producción de sentido. Nuestro recorrido comenzó ya con el discurso de despedida de Mujica, quien refiere al pueblo sin antagonizar con un enemigo, por lo que no habría rastros evidentes de la Estructura como matriz productiva. El análisis continuará con un texto de Hugo Chávez (de Venezuela), a lo que seguirá el estudio de un conjunto de intervenciones de Cristina Fernández de Kirchner (de Argentina) y de Evo Morales (de Bolivia).

El trabajo analítico se apoyará en una premisa metodológica fundamental de la semiótica: la distinción entre un plano del contenido y uno de la expresión (Hjelmslev, 1969; Eco, 2001; Courtès, 2007). La idea es que la semiosis consiste en la unión de una unidad en cada uno de estos dos planos, de manera tal que un contenido es expresado por una configuración particular en el plano de la expresión (un dibujo de un perro expresa el contenido conceptual perro, lo mismo que las palabras *perro*, *dog* y *Hund*), y que una unidad en el plano de la expresión remite a una del plano del contenido (las palabras *dog* y *Hund* remiten al contenido conceptual *perro*, definido de manera relacional, esto es, a partir de la oposición con otros conceptos según los trazos diferenciales que lo caracterizan).

Al analizar textos políticos (una vez más, texto en sentido amplio, esto es: discursos orales, imágenes, *spots* audiovisuales, posteos en redes sociales digitales, etc.), se trabajará con configuraciones en el plano de la expresión que el semiotista podrá leer como expresiones de determinadas unidades ubicadas en el plano del contenido y que están segmentadas culturalmente. Así, la Estructura Narrativa Populista tomará distintas formas, se llenará de distintos contenidos y se la utilizará estratégicamente para dar forma a distintas situaciones, dependiendo de los contenidos que sean relevantes en el contexto político en que la práctica discursiva del populismo sea utilizada.

## 6. DESARTICULANDO LOS COMPONENTES DISCURSIVOS POPULISTA Y POPULAR EN LA POLÍTICA LATINOAMERICANA DEL SIGLO XXI

Avancemos el trabajo analítico con un discurso pronunciado por Hugo Chávez en Caracas, Venezuela, en el año 2006, en el que claramente se evidencia el uso de la Estructura Narrativa Populista.

No olvide nadie que nosotros estamos enfrentando al mismísimo diablo. El domingo 3 de diciembre enfrentaremos en las urnas electorales al gobierno imperialista de Estados Unidos de Norteamérica. Ese es nuestro verdadero adversario. No son estos batequebrados de aquí, los lacayos del imperialismo [...] Ustedes, pueblo, son el gigante que despertó, yo diminuto soldado de ustedes sólo haré lo que ustedes digan. ¡Estoy a la orden de ustedes para seguir abriendo el camino a la Patria grande, buena y bonita! [...]

Porque ustedes no van a reelegir a Chávez en verdad, ustedes se van a reelegir a ustedes mismos, el pueblo va a reelegir al pueblo. Chávez no es sino un instrumento del pueblo<sup>5</sup>.

¿Por qué en esta alocución se evidencia el uso de la Estructura Narrativa Populista? En primer lugar, porque hay una referencia al pueblo como un actor colectivo central en la política venezolana. En segundo lugar, porque se utiliza un campo léxico que remite al conflicto, con palabras como *enfrentar*, y una demonización del otro, al que se presenta como “el mismísimo diablo” (Chávez, 2006). De manera interesante, y como refutación de la idea que propone que el populismo arremete contra las élites, en esta alocución Chávez construye al no-pueblo en el exterior, en la figura del “gobierno imperialista de los Estados Unidos de Norteamérica”. Los “batequebrados” y “lacayos del imperialismo”, que también caen dentro de la órbita externa al sujeto colectivo pueblo, pero que son internos a la semiosfera venezolana, responden a un enemigo externo y, por lo tanto, son sus emisarios dentro del espacio simbólico venezolano. De hecho, como señala Casullo (2019: 100), Chávez solía hacer de “la oligarquía venezolana” y los políticos tradicionales —a los que llamaba “escuálidos”— el enemigo del pueblo en términos internos<sup>6</sup>.

El discurso de Chávez evidencia también un aspecto relevante, pero que no es definitorio del populismo: el rol del líder como representante del pueblo. La segunda parte del discurso citado tematiza esa relación, que es una de subordinación: el líder está a la orden del pueblo y luchará contra el “verdadero adversario” para lograr obtener un Objeto de valor. En términos semióticos —en su variedad greimasiana—, está aquí en juego un programa narrativo en el que un Sujeto (el pueblo venezolano) se encuentra en una situación de carencia y debe implementar acciones para obtener su Objeto de valor (la Patria grande, buena y bonita). En síntesis, esta y otras alocuciones dejan entrever cómo Chávez, además de ser un claro representante de la izquierda latinoamericana por su ideología y las propuestas de políticas públicas que realizó y luego implementó, fue también un populista, porque utilizó la Estructura Narrativa Populista como *frame* para enmarcar su discurso.

Ahora bien: los discursos de Cristina Fernández de Kirchner y Evo Morales —ambos ampliamente señalados, sobre todo por otros actores políticos y los medios de comunicación de sus países, como populistas— no permiten extraer diagnósticos tan claros respecto al componente populista de su discursividad. Comencemos por estudiar algunos textos enunciados por Cristina Fernández, como el siguiente:

Cuando un pueblo no tiene alegría y no tiene autoestima es muy fácil dominarlo. Pero para que se pueda cambiar la historia no basta con la voluntad de un loco o de una loca. Hacen falta muchos locos más: 40 millones de locos, 40 millones de argentinos dispuestos a seguir cambiando la Historia.

---

<sup>5</sup> Fuente: <https://rebellion.org/esta-victoria-se-la-vamos-a-dedicar-a-los-50-anos-de-la-llegada-del-barco-revolucionario-gramma-a-cuba/> [20/06/2024].

<sup>6</sup> Sobre la discursividad de Chávez, ver Navaja de Arnoux (2008) y Hawkins (2009).

El *spot* del que fue tomado el texto se titula “La fuerza de la alegría. Cristina Fernández de Kirchner Presidenta 2011”<sup>7</sup>. El texto refiere al pueblo como sujeto principal y lleva el discurso a una dimensión emocional mediante el uso de sustantivos que remiten a la alegría y la autoestima: se trata de unidades léxicas que activan una isotopía, es decir, la reiteración de un valor semántico que, en este caso, sirve como estrategia discursiva para romantizar la actividad política en términos de un pueblo que felizmente toma las riendas de su destino. Hay además un contenido claramente izquierdista, y particularmente en términos de cómo estos contenidos se configuran en el contexto del discurso político latinoamericano, que asocia al pueblo a la idea de una dominación por parte de un Otro. La referencia al líder (o, en este caso, los líderes: ella y, previamente, su marido, Néstor Kirchner) también está presente. Sin embargo, más allá de la vaga referencia a un dominador a partir del verbo *dominar*, no hay referencias a un Otro que sea ajeno al pueblo. Por lo tanto, si bien se trata de una enunciación que refiere al pueblo y al cambio histórico consistente en evitar la dominación, no se evidencia el antagonismo que, según el enfoque semiótico del populismo aquí presentado, es definitorio de esta práctica discursiva.

En particular, lo interesante del *spot* es la equivalencia que la ex mandataria de Argentina establece desde su lugar de enunciación entre *el pueblo* y *el pueblo argentino*, consistente en 40 millones de personas. Evidentemente, se trata de una estrategia discursiva que busca dotar de contenido al significante vacío *pueblo* y lo hace en términos nacionales y democráticos: el pueblo es el conjunto de ciudadanos argentinos, que son quienes votan en las elecciones nacionales para elegir el rumbo de su destino y, así, poder cambiar la Historia.

De hecho, el discurso de Cristina Fernández se caracterizó siempre por los usos de los términos *argentinas* y *argentinos* para referir a sus audiencias de manera directa, y no tanto *pueblo*, como lo hizo Mujica en su discurso de despedida. En términos visuales, el *spot* que estamos comentando incluye representaciones del pueblo, que en realidad son *modelizaciones visuales* de dicho sujeto colectivo. Estas incluyen imágenes de grupos de individuos en espacios públicos, personas comunes y corrientes y contenidos nacionales como banderas, tradiciones rurales y el carnaval. Todas estas imágenes funcionan como recursos semióticos para construir un tipo de mensaje que es nacional y popular, en línea con la esencia de la política peronista y, posteriormente, kirchnerista (Dagatti, 2012; Casullo, 2019: 105-111; Cingolani y Fernández, 2019).

En 2019, después de que Alberto Fernández la designara como su futura vicepresidenta, en un discurso en Plaza de Mayo —la plaza principal de Buenos Aires que funciona como espacio simbólico de reunión del pueblo (Sigal, 2016; Dagatti y Gómez Triben, 2020)—, Cristina dijo ante miles de argentinos y argentinas lo siguiente, dirigiéndose al presidente electo:

<sup>7</sup> Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=NbPT7qqOrno> [20/06/2024].

Confíe siempre en su pueblo. Ellos no traicionan. Son los más leales. Solo piden que los defiendan y los representen [...] Tenga fe en el pueblo: la historia la terminan escribiendo más temprano o más tarde los pueblos. [...] Y sepa que este pueblo maravilloso, que nunca abandona a los que se juegan por él, convóquelo cada vez que se sienta solo o sienta que los necesitan. Ellos siempre van a estar acá cuando los llamen por causas justas<sup>8</sup>.

Nuevamente nos encontramos ante un mensaje de tipo popularista, que moraliza y romantiza al pueblo como una entidad pura, tal como proponía Cas Mudde (2004) en su análisis del populismo como ideología delgada: según el autor, lo que define al populismo es una visión maniquea del espacio social, en la que hay buenos (el pueblo, puro y honesto) y malos (las élites, corruptas e interesadas en sí mismas). En el segmento del discurso de Cristina Fernández aquí presentado, las unidades léxicas *lealtad*, *fe*, *maravilloso*, *nunca abandona*, *jugársela por alguien*, *sentirse solo* y otras, sirven para construir en el discurso un sujeto colectivo popular caracterizado por su integralidad moral. Algo similar ocurría en el “Discurso al Pueblo” de José Mujica.

Parece claro, entonces, que este segmento del discurso construye una cierta idea de pueblo a partir de una estrategia de moralización (de axiologización eufórica, en términos semióticos), pero no lo hace a partir de un antagonismo con un Otro definido en términos excluyentes. Por lo tanto, al no haber una tematización en el plano de la expresión del antagonismo que, según el enfoque semiótico del populismo aquí presentado, define a esta práctica discursiva, no se podría catalogar este texto como articulado en torno a un contenido discursivo de tipo populista. En este sentido, existen populismos que son popularistas, popularismos que son populistas y popularismos que no son populistas. Un estudio de los trazos diferenciales de estos tipos de discursividad social, así como de las relaciones entre ellos, queda pendiente. Queda también abierta la pregunta sobre si sería posible una ocurrencia de un populismo de tipo no popularista, ya que la referencia al pueblo es constitutiva del populismo en cuanto que práctica discursiva. El caso de Javier Milei podría ser un buen punto de partida para estudiar esta cuarta categoría, ya que sin referir de manera central al actor pueblo, sí polariza y construye en el discurso un Otro al que refiere como *la casta*.

Un tercer caso de relevancia para la comprensión de los movimientos políticos que giran en torno al pueblo en América Latina es el de Evo Morales, presidente de Bolivia entre 2006 y 2019. Morales fue un claro ejemplo de *outsider* del campo político dado que provenía de un contexto vinculado a los sectores poblacionales indígenas de Bolivia, que por motivos de la estructura social del país suelen asociarse con las capas trabajadoras de la sociedad. En un *spot* electoral de 2014, Morales decía lo siguiente:

Hermanas y hermanos: nuestra gran nación ha despertado. Bolivia creció como nunca antes, como siempre soñamos. Hoy, nuestra nación se ha llenado de dignidad y respeto. Mejoramos la calidad de vida de las y los bolivianos. Vamos a dar el salto más grande de

---

<sup>8</sup> Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=J7pVJce8Vrc> [20/06/2024].



nuestra historia. Seremos el corazón energético de nuestra Sudamérica y, así, iluminaremos aún más nuestro futuro. [Evo Morales:] Hermanas y hermanos: ¡que viva el pueblo boliviano! ¡Que viva! ¡Que viva la democracia con el pueblo!<sup>9</sup>

El texto de este *spot* gira en torno al actor colectivo pueblo, propone una construcción de estado nacional anclada en una democracia popular y romantiza a este actor colectivo con términos como *soñar, dignidad, respeto, nuestra Sudamérica, iluminar el futuro y viva*. Sin embargo, no se evidencia ningún tipo de construcción discursiva que refleje un antagonismo con un Otro definido como exterior al pueblo. Si bien la discursividad de Morales frecuentemente construyó antagonismos con ciertos enemigos del pueblo según la fórmula “el villano externo y el traidor interno” (Casullo, 2019: 102), el componente populista no se evidencia en este *spot*, que es más popularista que populista.

## 7. CONCLUSIONES

Del análisis presentado en la sección anterior parecería poder extraerse una conclusión de corte analítico, ya anunciada más arriba: los discursos que giran en torno al actor colectivo *pueblo* no son necesariamente populistas. Por lo tanto, la academia ganaría en complejidad si se estableciera una distinción entre dos categorías y se pudiera desarticularlas analíticamente —populismo y popularismo—, además de asumir que no todo discurso que habla del pueblo es populismo.

El populismo es una práctica discursiva consistente en producir sentido en la esfera pública a partir del uso de la Estructura Narrativa Populista, esto es, una forma de intervenir en política a partir del uso de un modelo discursivo que establece, construye y figurativiza una relación de antagonismo entre el pueblo y un enemigo, definido en términos de exclusión respecto al pueblo. En esta narrativa, que relaciona dos actantes virtuales que deben ser actualizados, el líder populista puede posicionarse (o no) como una figura que dará a dicho actor colectivo las herramientas para que pueda vencer en la disputa política. Si textos producidos por actores políticos (individuales o colectivos) evidencian una producción de sentido que gira en torno al pueblo y que construye relaciones antagónicas con un Otro modelizado como por fuera del pueblo, entonces esa producción de sentido es populista (al menos desde la perspectiva semiótica presentada en estas páginas).

Pero existen también, y muy especialmente en América Latina, actores, partidos y movimientos que giran en torno al pueblo, pero que no basan su discursividad y performatividad política principalmente en la construcción de antagonismos. Muchas de las medidas que toman estos actores cuando forman parte de la toma de decisiones buscan favorecer a los sectores populares de la sociedad, como las señaladas por Casullo en el pasaje citado más arriba. Se trata de un tipo de política popularista, avocada a los sectores

---

<sup>9</sup> Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=5BqdFNQn-4k> [20/06/2024].

populares de la sociedad, también dichos *plebeyos*, por lo que el populismo también podría denominarse *plebeyismo*.

Existe una diferencia importante en términos conceptuales entre ambos términos, aunque estos suelen confundirse tanto en la academia como en el lenguaje cotidiano, además de que puedan aparecer con frecuencia articulados en la discursividad de actores políticos concretos. Esta confusión se basa no solamente en la raíz de ambos conceptos, proveniente del latín *populus*, sino también en las confusiones teóricas y conceptuales que han acompañado al populismo y la política de izquierda por décadas. Pero para poder comprender cabalmente la producción de sentido en la esfera política, es fundamental distinguir ambos conceptos: una cosa es crear en el discurso una narrativa de lucha y antagonismo con un enemigo que oprime al actor pueblo, y otra es crear una propuesta de sentido orientada a favorecer a los sectores populares, no privilegiados, comunes, bajos, de la sociedad. Ambos componentes discursivos pueden coincidir, como ocurrió en los populismos de izquierda en Europa, como Podemos y SYRIZA. Sin embargo, dicha coexistencia no es necesaria, sino contingente. Existen populismos que no son necesariamente popularistas, como suelen ser los que se ubican en el extremo derecho del espectro político. Este artículo ha intentado demostrar la relevancia de esta distinción, que puede ayudar a separar mejor los enfoques descriptivos del populismo de aquellos normativos, como el de Mouffe (2018), que ve en el populismo (¿o popularismo?) un camino para el fortalecimiento de la democracia.

Finalmente, parece pertinente señalar que, si bien el enfoque semiótico del populismo es un aporte original, su génesis se encuentra ya en la investigación precedente sobre populismo. Un claro ejemplo es el trabajo de María Esperanza Casullo, que, aunque realizado desde una perspectiva politológica, contiene algunas intuiciones que coinciden con el enfoque semiótico aquí presentado, como la idea de que los actores políticos populistas se valen de una “herramienta discursiva” llamada “mito populista” (Casullo, 2019: 16-18), consistente en “una explicación de la realidad social conflictiva en términos *narrativos*: un relato articulado por un héroe, un villano y un daño, cuya efectividad social es al mismo tiempo consecuencia y causa de la autoridad performativa del líder”. En este sentido, la novedad de lo presentado en estas páginas consistiría en fundamentar una línea de investigación sobre el populismo, ya insinuada en la literatura existente, en la semiótica, una ciencia social que hace de la discursividad social, el sentido y la significación sus objetos de estudio.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AALBERG, T.; ESSER, F.; REINEMANN, C.; STRÖMBÄCK, J. & DE VREESE, C. H. (2017). *Populist Political Communication in Europe*. New York / London: Routledge.
- ABTS, K. & RUMMENS, S. (2007). “Populism versus Democracy”. *Political Studies* 55.2, 405-424.

- ADAMIDIS, V. (2021). "Populist Rhetorical Strategies in the Courts of Classical Athens". *Athens Journal of History* 7.1, 21-40.
- AKKERMAN, T. (2003). "Populism and Democracy: Challenge or Pathology?". *Acta Politica* 38, 147-159.
- ANGENOT, M. (2010). *El discurso social*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- ARDITI, B. (2007). *Politics on the Edges of Liberalism. Difference, Populism, Revolution, Agitation*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- ASLANIDIS, P. (2016). "Is Populism an Ideology? A Refutation and a New Perspective". *Political Studies* 64.1, 88-104.
- BETZ, H. G. (1994). *Radical Right-Wing Populism in Western Europe*. Basingstoke: Macmillan.
- \_\_\_\_ (2002). "Conditions Favouring the Success and Failure of Radical Right-Wing Populist Parties in Contemporary Democracies". En *Democracies and the Populist Challenge*, Y. Meny & Y. Surel (eds.), 197-213. New York: Palgrave.
- BRAS, G. (2018). *Les voies du peuple. Éléments d'une histoire conceptuelle*. Paris: Éditions Amsterdam.
- CANOVAN, M. (1981). *Populism*. London / New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- \_\_\_\_ (1984). "'People', Politicians and Populism". *Government and Opposition* 19.3, 312-327.
- CASULLO, M. E. (2019). *¿Por qué funciona el populismo?* Buenos Aires: Siglo XXI.
- CHARAUDEAU, P. (2022). *Le discours populiste, un bouillage des enjeux politiques*. Paris: Lambert-Lucas.
- CINGOLANI, G. y FERNÁNDEZ, M. (2019). *Cristina, un espectáculo político*. Buenos Aires: Prometeo.
- COURTES, J. (2007). *La sémiotique du langage*. Paris: Armand Colin.
- CUEVAS-CALDERÓN, E.; MORENO BARRENECHE, S. y YALÁN, E. (2023). "Notas sobre el pueblo como agente del cambio político". *Acta Semiotica* 3.6, 139-154.
- DAGATTI, M. (2012). "Aportes para el estudio del discurso político en las sociedades contemporáneas. El caso del kirchnerismo". *De Signos y Sentidos* 13, 52-82.
- DAGATTI, M. y GÓMEZ TRIBEN, M. (2020). "Como la cigarra. Relatos de ilusión y desencanto en la campaña presidencial del Frente de todos (Argentina, 2019)". *DeSignis* 33, 179-203.
- DE CLEEN, B. (2019). "The Populist Political Logic and the Analysis of the Discursive Construction of 'The People' and 'The Elite'". En *Imagining the Peoples of Europe*, J. Zienkowski & R. Breeze (ed.), 19-42. Amsterdam: John Benjamins.
- DE CLEEN, B. & STAVRAKAKIS, Y. (2017). "Distinctions and Articulations: A Discourse Theoretical Framework for the Study of Populism and Nationalism". *Javnost: The Public* 24.4, 301-319.
- DE LA TORRE, C., ed. (2018). *Routledge Handbook of Global Populism*. London: Routledge.

- DEMURU, P. (2021). "Gastropopulism: A Sociosemiotic Analysis of Politicians Posing as 'The Everyday Man' Via Food Posts On Social Media". *Social Semiotics* 31.3, 507-527.
- ECO, U. (1968). *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen.
- \_\_\_\_ (2001). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- FABBRI, P. (1998). *La svolta semiotica*. Bari / Roma: Laterza.
- \_\_\_\_ (2019). "Identidades colectivas". *DeSignis* 31, 285-289.
- FONTANILLE, J. (2008). *Pratiques sémiotiques*. Paris: Presses Universitaires de France.
- HAWKINS, K. A. (2009). "Is Chávez Populist? Measuring Populist Discourse in Comparative Perspective". *Comparative Political Studies* 42.8, 1040-1067.
- HEINISCH, R. C.; HOLTZ-BACHA, C. & MAZZOLENI, O., eds. (2017). *Political Populism: A Handbook*. Baden-Baden: Nomos.
- HIDALGO-TENORIO, E.; BENÍTEZ-CASTRO, M. A. & DE CESARE, F., eds. (2019). *Populist Discourse. Critical Approaches to Contemporary Politics*. London / New York: Routledge.
- HJELMSLEV, L. (1969). *Prolegomena to a Theory of Language*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- IONESCU, G. & GELLNER, E., eds. (1969). *Populism. Its Meanings and National Characteristics*. London: Weidenfeld & Nicolson.
- JAGERS, J. & WALGRAVE, S. (2007). "Populism as Political Communication Style: An Empirical Study of Political Parties' Discourse in Belgium". *European Journal of Political Research* 46, 319-345.
- LACLAU, E. (1977). *Politics and Ideology in Marxist Theory*. London: Verso.
- \_\_\_\_ (2005). *On Populist Reason*. London: Verso.
- LACLAU, E. & MOUFFE, C. (2001). *Hegemony and Socialist Strategy*. London: Verso.
- LANDOWSKI, E. (2005). *Les interactions risquées*. Limoges: Presses de l'Université de Limoges.
- \_\_\_\_ (2014). "Sociossemiotica: uma teoria geral do sentido". *Galáxia* 27, 10-20.
- MACAULAY, M., ed. (2019). *Populist Discourse. International Perspectives*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- MARRONE, G. (2001). *Corpi sociali*. Torino: Einaudi.
- MOFFITT, B. (2016). *The Global Rise of Populism. Performance, Political Style, and Representation*. Stanford: Stanford University Press.
- MORENO BARRENECHE, S. (2023). *The Social Semiotics of Populism*. London: Bloomsbury.
- MOUFFE, C. (2005). "The 'End of Politics' and the Challenge of Right-Wing Populism". En *Populism and the Mirror of Democracy*, F. Panizza (ed.), 50-71. London: Verso.
- \_\_\_\_ (2018). *For a Left Populism*. London: Verso.
- MUDDE, C. (2004). "The Populist Zeitgeist". *Government and Opposition* 39.4, 541-563.

- MUDDE, C. y ROVIRA KALTWASSER, C. (2017). *Populism: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- MÜLLER, J. W. (2017). *What Is Populism?* Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- NAVAJA DE ARNOUX, E. (2008). *El discurso latinoamericanista de Hugo Chávez*. Buenos Aires: Biblos.
- OSTIGUY, P.; PANIZZA, F. & MOFFITT, B. (2021). *Populism in Global Perspective. A Performative and Discursive Approach*. London / New York: Routledge.
- PANIZZA, F., ed. (2005). *Populism and the Mirror of Democracy*. London: Verso.
- PAOLUCCI, C. (2012). "Sens et cognition: La narrativité entre sémiotique et sciences cognitives". *Signata* 3, 299-316.
- REVELLI, M. (2017). *Populismo 2.0*. Torino: Einaudi.
- ROVIRA KALTWASSER, C.; TAGGART, P.; OCHOA ESPEJO, P. & OSTIGUY, P., eds. (2017). *The Oxford Handbook of Populism*. Oxford: Oxford University Press.
- SIGAL, S. (2006). *La Plaza de Mayo. Una crónica*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- STANLEY, B. (2008). "The Thin Ideology of Populism". *Journal of Political Ideologies* 13.1, 95-110.
- TARRAGONI, F. (2024). "Populism, an Ideology Without History? A New Genetic Approach". *Journal of Political Ideologies* 29.1, 42-63.
- VERÓN, E. (1987). "La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política". En *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*, E. Verón, L. Arfuch, M. M. Chirico, E. de Ipola, N. Goldman, M. I. González Bombal y O. Landi (eds.), 13-26. Buenos Aires: Hachette.
- \_\_\_\_ (1988). *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.
- WODAK, R. (2015). *The Politics of Fear. What Right-Wing Populist Discourses Mean*. London: Sage.
- ZIENKOWSKI, J. & BREEZE, R., eds. (2019). *Imagining the Peoples of Europe*. 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: 14/06/2024

Fecha de aceptación: 01/07/2024



**EL PASADO COMO FUTURO.  
EL SUBGÉNERO DE LAS MARAVILLAS ABANDONADAS**

THE PAST AS FUTURE:  
THE GENRE OF ABANDONED WONDERS

**Fernando Ángel MORENO**  
Universidad Complutense de Madrid  
famoreno@ucm.es

**Resumen:** El presente artículo pretende dar cuenta de una serie de obras que pueden englobarse bajo la etiqueta de *maravillas abandonadas*, todas ellas vinculadas con el género de la ciencia ficción. Si bien podrían dividirse estos textos en tres subtipos de relatos —*artefactos*, *ruinas arquitectónicas* y *superestructuras*—, tienen en común la existencia de una civilización extraterrestre que ha dejado algún tipo de construcción u objeto que provoca un efecto sublime a aquellos que interaccionan con ello. La manera en que cada una de las obras enfrenta la relación entre civilización perdida, humanidad y efecto sublime determina unas connotaciones diferentes. Por consiguiente, con el análisis estas obras se aporta también una metodología que pueda ser valiosa para el estudio y el disfrute de textos concretos.

**Palabras clave:** Ciencia ficción. Xenoarqueología. Exoarqueología. Superestructura. Literatura.

**Abstract:** This article aims to give an account of a series of texts that can be grouped under the label of *abandoned wonders*, all of them linked to the genre of science fiction. While these texts could be divided into three sub-types of narratives —*artefacts*, *architectural ruins* and *superstructures*— they have in common the existence of an extraterrestrial civilization that has left behind some kind of construction or object that provokes a sublime effect on those who interact with it. The way in which each of the works deals with the relationship between lost civilization, humanity and sublime effect determines different connotations. Therefore, the analysis of these works also provides a methodology that can be valuable for the study and enjoyment of specific texts.

**Keywords:** Science fiction. Xenoarchaeology. Exoarchaeology. Superstructure. Literature.

## 1. INTRODUCCIÓN

La ciencia ficción narrativa<sup>1</sup> incluye innumerables subgéneros, a menudo combinados entre sí: robots, primer contacto, viajes temporales, distopías, apocalipsis, postapocalipsis, mutantes, clones, *hard*, ucronía... Pese a su enorme diversidad, coinciden todos en un solo elemento: no acudir a lo divino ni a lo sobrenatural para especular sobre el ser humano a partir de un hecho imposible en nuestro tiempo. Su nóvum, el factor científico-cultural que separa el mundo ficcional del mundo que conocemos<sup>2</sup>, puede ser rebuscado, estar mal explicado o justificado, pero, si no es sobrenatural, será ciencia ficción.

Entre todos estos subgéneros de la ciencia ficción, hay uno que no ha sido categorizado y que coloquialmente ha recibido diversos nombres, como *historias de artefactos* o *historias con superestructuras*. Considero que ambos términos son inexactos, por lo que propongo categorizarlo para enriquecer su estudio.

Así, cabe preguntarse primero qué obras identifica un lector medio con este tipo de historias<sup>3</sup>. Podemos incluir aquí novelas como *In the Mountains of Madness* (1931), de Howard Phillips Lovecraft; *Rogue Moon* (1960), de Algis Budrys; *2001, A Space Odyssey* (1968), *Rendez-vous with Rama* (1973), *2010: Odyssey Two* (1982), de Arthur C. Clarke; *The Man in the Maze* (1969), de Robert Silverberg; *Ringworld* (1970), de Larry Niven; la saga del Mundo del río, con *To Your Scattered Bodies Go* (1971), de Philip José Farmer; *Piknik na obochinie* (1972), de los hermanos Strugatsky; *Gateway* (1977) y su saga de los Heechees, de Frederic Pohl; *Titan* (1979), de John Varley; *Eon* (1985), de Greg Bear; la saga que comienza con *Las islas del Infierno* (1988), de Ángel Torres Quesada; *Mundos en el abismo* (1988) y sus continuaciones, de Juan Miguel Aguilera y Javier Redal; *Summer Tide* (1990), de Charles Sheffield; gran parte de la saga que inicia *The Engines*

<sup>1</sup> Si bien la ciencia ficción teatral comparte casi todos los elementos presentes en novelas y cuentos, su estudio requeriría un análisis específico sobre la manera en que los recursos escenográficos trabajan las maravillas abandonadas. Disponemos de un reciente conjunto de trabajos sobre ciencia ficción teatral que puede consultarse (Romera Castillo, ed., 2023).

<sup>2</sup> “A novum of cognitive innovation is a totalizing phenomenon or relationship deviating from the author’s and implied reader’s norm of reality. Now, no doubt, each and every poetic metaphor is a novum, while modern prose fiction has made new insights into man its rallying cry. However, though valid SF has deep affinities with poetry and innovative realistic fiction, its novelty is *totalizing* in the sense that it entails a change of the whole universe of the tale, or at least of crucially important aspects thereof (and that it is therefore a means by which the whole tale can be analytically grasped). As a consequence, the essential tension of SF is one between the readers, representing a certain number of types of Man of our times, and the encompassing at least equipollent Unknown or Other introduced by the novum. This tension in turn estranges the empirical norm of the implied reader” (Suvin, 1979: 64).

<sup>3</sup> Sigo la consideración de Fernando Lázaro Carreter de los géneros literarios como áreas de convergencias en las que un grupo de lectores ha sintonizado sus gustos (1976: 114). Es una salida elegante a las acertadas críticas de Shaeffer (2006) respecto a la inconsistencia de casi cualquier etiqueta genérica. Comparto así el principio estético de Graham Harman (2021) por el cual lector y forma se funden para crear la obra estética. Con todo ello, lo que trabajo es una serie de características comunes en cierto grupo de textos que, vistas de un modo genérico, es decir, como un conjunto de textos en el que un grupo de lectores puede sintonizar sus gustos a partir de las implicaciones de estas características, pueden enriquecer la lectura e invitar a estudiar en las direcciones implícitas.



*of God* (1995), de Jack McDevitt; *Starplex* (1996), de Robert J. Sawyer; *Revelation Space* (2000), de Alastair Reynolds; *Ship of Fools* (2004), de Richard Paul Russo; *The Chronoliths* (2002) y *Spin* (2005), de Robert Charles Wilson; *6 a.m. en la marisma al borde del universo* (2021) y *Horizonte de estrellas* (2022), de Víctor Conde, y, según se considere, *Solaris* (1961), de Stanislaw Lem, y *Artifact* (1985), de Gregory Benford. Un interesante cuento español que cumple fielmente las características aquí explicadas es “La carretera” (2005), de Rodolfo Martínez. Además, durante gran parte de la novela, entraría aquí *La bomba increíble* (1950), de Pedro Salinas, pero su final rompe con la ciencia ficción. En muchas otras el motivo de la maravilla abandonada, aunque no sea el impulsor de la trama, se emplea como recurso lírico con el que crear atmósferas concretas, como en *Take Back Plenty* (1990), de Colin Greenland, o *The Martian Chronicles* (1950), de Ray Bradbury<sup>4</sup>. Algunas historias de “primer encuentro”, como *Factoring Humanity* (1998), de Robert J. Sawyer, o *El ojo de Átropos* (2023), de Víctor Conde, no juegan tanto con el factor del tiempo, pero sí con la inmensidad de lo encontrado y su investigación de un modo muy similar.

Si miráramos la televisión, tendríamos series como *Lost* (2004-2010) o toda la franquicia de *StarGate* (1994-2010), a la que habría que añadir episodios de la célebre *Star Trek*, como “The Inner Light” (1992).

En cine, la obra más famosa es, sin duda, *2001* (1968), de Stanley Kubrick, así como su interesante secuela *2010: Odyssey Two* (1984), de Peter Hyams. También son características la primera película de la saga cinematográfica de *Star Trek* (1979), de Robert Wise, con su majestuoso V’Ger; *Le Cinquième Élément* (1997), de Luc Besson; *Alien versus Predator* (2004), de Paul W.S. Anderson, y *Prometheus* (2012), de Ridley Scott.

En cómic, encontramos, por ejemplo, la obra cumbre de Warren Ellis, *Planetary* (1999-2009); su serie *Trees* (2014-2020), y, con una tendencia más fantástica, la inconclusa pero muy interesante *Injection* (2015-2017).

En videojuegos se han logrado también interesantes e influyentes obras como *The Dig* (1995), *Mass Effect* (2007), *StarField* (2018), *Horizon Zero Dawn* (2017) o, aún en desarrollo, en algunos planetas de *Star Citizen* (como el de los hadesianos).

He escogido las más representativas, tanto por importancia de la maravilla abandonada en el argumento como por celebridad de la obra, entre las que incluyen tres o más de las siguientes características, con la primera como exigencia común:

---

<sup>4</sup> He tomado como corpus las obras que me han parecido más representativas de la segunda mitad del siglo XX, cuando el género ya está plenamente reconocido como tal. Solo añadido *In the Mountains of Madness* por su fama e influencia. Si bien se acepta a menudo que existe ciencia ficción antes, aunque no sea etiquetada con ese término, sí vale la pena señalar que el tema de las ruinas abandonadas era bastante común en la ciencia ficción anterior, cuando se imaginaba la visita a las ruinas de Europa por parte de viajeros del futuro. En aquella época ya se realizaban acercamientos sublimes al tema, aunque también abundaba la sátira (Martín Rodríguez, 2024). Otro tema afín es el del descubrimiento en la propia Tierra de vestigios, documentos o incluso seres (en animación suspendida) procedentes de civilizaciones más avanzadas tecnológicamente.

- Incluyen *algo* dejado por una civilización más avanzada que la sociedad humana del momento de la trama.
- Unos investigadores encuentran ese *algo* e intentan descifrarlo.
- La mayor parte de las veces resulta imposible desentrañar todos sus misterios.
- En el proceso de investigación los protagonistas ven afectada irremediablemente su concepción de la realidad.
- Los personajes sufren un impacto personal traumático que puede llevarles, incluso, a la muerte<sup>5</sup>.

La presencia de estas características permite hablar de un subgénero más que de un simple tema, pero además es un tipo de obras que suelen referenciarse coloquialmente en su conjunto. Por ejemplo, a menudo el público se refiere a ellas como *de artefacto* porque incluyen algún tipo de objeto cuya manipulación produce efectos que superan nuestros avances tecnológicos más desarrollados.

Sin embargo, a veces no se trata de herramientas tecnológicas, sino de ruinas o espacios abandonados, como en *In the Mountains of Madness* o en diferentes novelas de Jack McDevitt, e incluso construcciones ciclópeas como las de *la saga del Mundo del río, Spin, Ringworld* o *Mundos en el abismo*. Estos espacios pueden estar operativos, como en *Rendez-vous with Rama, Gateway, Rogue Moon* o *The Man in the Maze*, o ser ruinas abandonadas, como en la novela de Lovecraft o en *Chindi* (2002), de Jack McDevitt.

Para la caracterización del subgénero lo más interesante puede ser lo que los artefactos, las superestructuras y la xenoarqueología tienen en común: la fusión, tan propia de la ciencia ficción, de lo sublime y lo maravilloso, que los sostienen a partir de un espacio simbólico<sup>6</sup>. En este sentido, toman del imaginario cierta idea común de la arqueología:

Dado que es común considerar que la excavación arqueológica no solo es la más importante de las tareas del arqueólogo, sino que, todavía más, se presupone que sin ella no hay arqueología, se acaba construyendo una asociación directa entre la arqueología y el exterior, pues realizar el trabajo al aire libre supone un distanciamiento físico y simbólico respecto de lo mundano y lo rutinario (Vizcaíno Estevan, 2019: 60-61).

Precisamente, a partir de esta idea imaginaria de la arqueología, he decidido agrupar todas estas historias bajo un único paraguas: *subgénero de las maravillas abandonadas*<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Estos puntos 4 y 5 son relacionables directamente con las teorías de Saint-Girons sobre lo sublime: “Lo sublime es un principio de metamorfosis, al menos cuanto lo es de conocimiento. Más aun, su saber me modifica íntimamente” (2008: 23).

<sup>6</sup> Csicsery-Ronay opina, incluso, que toda ciencia ficción busca por su propia naturaleza el encuentro con lo sublime (2008: 146-181). Pueden encontrarse varios artículos sobre lo sublime y la ciencia ficción en la antología reunida por Cornel Robu, ed. (2006), de quien recomiendo especialmente el artículo recogido en la bibliografía (2012: 209-229).

<sup>7</sup> Debo la inspiración para esta etiqueta al experto en ciencia ficción Julián Díez, quien fue acertadamente crítico con mis intentos de reducir todo a *artefactos* o a *superestructuras*.

## 2. DESDE LO SUBLIME

Aquí cabe preguntarse: ¿qué relación existe entre lo sublime y lo maravilloso en todos estos casos? La respuesta puede comenzar con la afirmación de Graham Chapman (2020) de que no hay razones al leer la *Crítica del juicio*, de Kant, para separar lo bello de lo sublime. Más complicada es la idea de la gran experta francesa en lo sublime, Baldine Saint-Girons, quien, de un modo más metafísico al considerarlo principio y no categoría (2008: 287-90), separa lo bello de lo sublime, pero sin darle a lo sublime ese carácter negativo (2008: 50). Saint-Girons acepta lo sublime como un proceso positivo, pero que supera los límites de la razón humana: “Hay que comprender lo sublime en el marco que le es propio: el de una elevación de la humanidad por encima de sí misma” (2008: 27).

Si contemplamos la escuela inglesa, por ejemplo, a partir del clásico tratado de Burke, lo sublime es algo que sobrecoge, que incentiva una sensación de horror por sus enormes dimensiones, temporales o espaciales, de lo que se extrae un placer negativo.

La pasión causada por lo grande y lo sublime en la *naturaleza*, cuando aquellas causas operan más espectacularmente, es el asombro; y el asombro es aquel estado del alma en el que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror. En este caso, la mente está tan abrumada por la percepción del objeto que no puede reparar en ninguno más, ni en consecuencia razonar sobre el mismo objeto que le absorbe. De ahí nace el gran poder de lo sublime, que, lejos de ser producido por nuestros razonamientos, los anticipa y nos arrebatada mediante una fuerza irresistible (Burke, 2014: 99).

La línea de Derrida será más cercana a esta:

El placer (*Lust*) provocado por lo sublime es negativo. [...] En el sentimiento de lo sublime, el placer solo *brot*a indirectamente. Viene después de la inhibición, la detención, la suspensión (*Hemmung*) que retienen las fuerzas vitales. A esta retención sigue una brusca expansión, un derrame (*Ergiessung*) aún más potente (Derrida, 2010: 136).

Por otra parte, podemos entender que se alcanza un nuevo nivel cuando se reestructura el horror contemplado. Para Kant, hay una victoria de lo humano cuando se contempla a sí mismo en la gestión de ese horror<sup>8</sup>. En el paso de lo siniestro a lo bello, donde lo sublime forma parte del proceso, pone precisamente Eugenio Trías (1988) ese ejercicio de lo humano. En ambos casos, estaríamos ante un proceso de superación.

Ahora bien, en este subgénero de la ciencia ficción, hay algo más: no solo nuestra facultad racional se impone sobre lo inmenso o lo informe, como ocurriría bajo la visión más usual de lo sublime, sino que hay una forma de armonía, de plenitud en la empatía con la civilización perdida cuando comprendemos el origen de nuestros sentimientos. La

---

<sup>8</sup> “El respeto que inspira el sentimiento de placer no nos hace reverenciar tanto la grandeza del objeto como la de nuestro propio espíritu ensanchado por la revelación de lo suprasensible, así como la demostrada superioridad de la facultad racional sobre el poder avasallador del mundo empírico” (Garrido Miñambres 2012: 119).

maravilla positiva y la angustia negativa van unidas casi desde el principio. Podríamos decir que en estas obras cierto ejercicio de la razón es lo característico del juego con esta manifestación de lo sublime o, quizás, que se observa el cosmos ya como algo armónico y bello en sí mismo, al mismo tiempo que se entiende su horror mediante la incorporación del sujeto al Universo. Enlazamos así con la propuesta de Harman.

No obstante, dado que el encuentro no es con un hallazgo en pleno apogeo de su uso por parte de la civilización perdida, sino de algo abandonado, la idea de la muerte que puede imponerse en la fase final de este proceso, al contemplar las máximas grandezas ahogadas bajo el peso del tiempo, va en esta línea de Burke y Derrida.

Por ejemplo, tomemos la esfera descrita por Juan Miguel Aguilera y Javier Redal en *Mundos en el abismo*. Esta esfera, construida por descendientes de los seres humanos, rodea completamente nuestro Sol y absorbe su energía. En un sentido kantiano, la enormidad de esta imagen debería producirnos un sentimiento terrible y solo cuando nos impusiéramos sobre dicho sentimiento podríamos obtener cierto placer por su contemplación. No obstante, cabe dudar de que esa sensación de lo terrible y lo ilimitado llegue a aparecer a través de los sentidos antes que cualquier tipo de gestión. El receptor puede asumir de base las convenciones del subgénero cuando llega a este elemento narrativo y entenderlo simplemente en armonía con su concepto ya construido del Universo. Parece evidente que el paso previo, el momento *¡Halá!* que lleva implícito el sentido de la maravilla en la ciencia ficción, que Csicsery Ronay relaciona con lo sublime, con la belleza y con la figura del oxímoron (2008: 146-81), implica inevitablemente una estupefacción ante lo descrito. Sin embargo, está tan asumido, tan puesto en armonía con el conjunto del subgénero que resulta en sí quizás más una belleza. Es quizás el paso final, la consciencia de que los constructores de esta superestructura han desaparecido, lo que invitaría a lo sublime, no solo la grandiosidad del objeto, por lo que el proceso podría ser incluso el contrario. Lo enorme espacial no funcionaría por sí mismo como sublime, sino a través de su caducidad, pues “las ideas de eternidad e infinitud se encuentran entre aquellas que más nos afectan; y, sin embargo, tal vez no haya nada que entendamos realmente tan poco como la infinitud y la eternidad” (Burke, 2014: 105).

Por otra parte, una novela no se ciñe solo a sus primeras cincuenta o cien páginas, o a las páginas donde la maravilla aparece. Es decir, pasado el primer momento de asombro, ¿ya todo lo que queda sigue siendo sublime? ¿Es la experiencia sublime la misma tras 450 páginas? ¿O se transforma en lo bello en algún momento? ¿Equivale el devenir de la novela al proceso de lo sublime o dicho proceso se desarrolla una y otra vez a lo largo de la novela con cada aparición de una maravilla? Pues depende de cada obra y de la teoría sobre lo sublime que tomemos, y dependerá siempre de si estamos ante una primera lectura o ante una posterior.

Lo contemplemos de la manera en que lo contemplemos, en el subgénero de las maravillas abandonadas interviene lo sublime, entendido como ese objeto que nos provoca una desasosegadora sensación de nuestra propia finitud, temporal o espacial,

sobre la que nuestra imaginación intenta imponerse. Esta es la visión de lo sublime escogida para este trabajo.

Por otra parte, a menudo lo sublime no se encuentra tanto en el objeto en sí como en el misterio de la civilización idealizada que pudo llevar a cabo tan magna obra, desde otra idea del imaginario popular: “El tercero de los patrones compartidos en la representación de la arqueología en la cultura de masas es su uso como excusa para proyectar pasados utópicos” (Vizcaíno Estevan, 2019: 61).

Por fin, para ahondar en la importancia del carácter cienciaficcional de las historias, propongo plantear diferentes tipos de representación de aquello que se escapa a las posibilidades cognitivas de nuestra razón, según la invitación textual y según la gestión receptora de dicho efecto:

- Fantástico: lo que escapa a la comprensión porque no responde a las leyes de la naturaleza. Según Rosalba Campra, aquí nos encontraríamos en el orden de lo irracional, de lo que no puede ser demostrado por la lógica científica (Campra, 1981).
- Inaudito: lo que no tenemos claro si es o no sobrenatural, pero seguramente tendrá una explicación racional. Nos estamos debatiendo entre el orden de lo racional y el de lo irracional. Hay dudas sobre si podrá explicarse desde la lógica científica
- Cienciaficcional: lo que escapa de nuestra comprensión solo porque aún no hemos profundizado lo suficiente, pero no dudamos de que existe una explicación lógica científica, aunque en por el momento no sepamos cuál. Se corresponde con la definición de ciencia ficción: “Ficción no realista basada en elementos no sobrenaturales” (Moreno, 2011: 472).

Las implicaciones tanto conceptuales como narrativas de los tres grupos varían bastante. Entre las primeras contaríamos con toda la literatura fantástica, en el sentido que le dan autores como Susana Reisz (1989), Daniel Ferreras (1995) o Rosalba Campra (2008). Implica sensaciones de angustia ante el caos, ante la falta de asideros respecto a cualquier sistema de referencia en el que quiera situarse el individuo para gestionar la relación entre el Yo y el Otro. No está claro que ahí se busque una paz, una armonía final, por lo que el efecto sublime no podría darse quizás en un sentido estricto. Esta idea la comparte Vivian Ralickas (2007), quizás la más exhaustiva investigadora de lo sublime en Lovecraft.

En lo inaudito, entran las obras más ambiguas, como algunas historias de Philip K. Dick o *Sleztwo*, de Stanislaw Lem. Disfrutan de un importante subgénero mucho más concreto, en los que la adscripción de un fenómeno a lo sobrenatural no siempre resulta pertinente y donde a menudo no se rompe ley alguna de la naturaleza, sino que sencillamente lo que existe no se entiende. Aquí puede aparecer el efecto sublime, como conciliador entre ámbitos del conocimiento: no te preocupes por lo que no entiendes, puesto que su explicación no rompe con las leyes de la naturaleza.

Por último, tenemos aquello que simplemente requiere de tiempo para su comprensión y cuyo límite no está en nuestra mente, sino en los datos disponibles. Muchas historias de ciencia ficción pueden encuadrarse aquí, como las que nos ocupan ahora.

### 3. LAS MARAVILLAS

Si no podemos sustraernos al destino, podemos, al menos, gritar denunciando su crueldad, podemos, además, acusar a los dioses y podemos transformar las palabras en armas capaces de asestar golpes mortales (Saint-Girons, 2008: 61).

Distingamos ahora entre tipos de maravillas. Tenemos las ruinas, las superestructuras y los artefactos.

Las ruinas son inmóviles. Sencillamente, una civilización desapareció y solo nos queda estudiar unos restos que pueden permanecer tal cual durante miles de años más. Aquí la peripecia tiene que ver, por lo general, con las implicaciones sociales de su descubrimiento. También pueden estar en peligro de desaparición, lo cual suele llevar a la novela de aventuras<sup>9</sup>. Características son la mayor parte de las novelas de Jack McDevitt.

A veces, las ruinas son mero atrezzo, aunque muy significativo; recordemos que nada influido por un novum de ciencia ficción es gratuito. A veces solo hay referencias puntuales a ellas, como los objetos que colecciona el capitán Picard en *The Next Generation*.

Las superestructuras implican grandes misterios y suponen a menudo una amenaza posible para toda la Humanidad. Se trata por lo general de construcciones del tamaño de un meteorito o de planetas o incluso de sistemas estelares. Casi siempre, la civilización que las diseñó ha desaparecido hace miles o millones de años, pero del algún modo lo que crearon sigue funcionando. Investigar por completo estos lugares resulta imposible en los parámetros temporales de una vida humana, así que el relato solo suele mostrar una pequeña parte de todo lo que implican. Son célebres *Ringworld*, de Larry Niven, y, en España, *Mundos en el abismo*, de Juan Miguel Aguilera y Javier Redal.

Las historias de artefacto giran en torno a un objeto de una civilización perdida que influye física y psicológicamente a los personajes. Hay también combinaciones híbridas en los que el artefacto importa casi tanto como las ruinas, como en *Gateway*. Veremos más ejemplos más adelante.

Entre las maravillas abandonadas, no funcionan igual las maravillas que quedan en el misterio puro que las maravillas que lo resuelven. Esta resolución puede darse a mitad o al final del relato o incluso a lo largo de una serie de novelas. La superestructura de *Eon*, de Greg Egan, por ejemplo, se separa bastante de las demás, por resolverse parte del misterio casi al principio de la novela. Ahora bien, durante toda la obra se ahonda en la

---

<sup>9</sup> “A la arqueología se le dota en la cultura de masas de un cierto componente de aventura que bebe directamente de las expediciones coloniales de los siglos XIX y XX” (Vizcaíno Estevan, 2019: 60).

idea del artefacto a partir de numerosos misterios vinculados con espacios como los pozos imposibles o una estancia aparentemente infinita, que se relacionan perfectamente con las características del subgénero.

Otro ejemplo es la novela *2001* que, a diferencia de la película, la cual sería puramente una historia de artefacto, sí resuelve su misterio al acabar la novela, si bien en la continuación, *2010: Odissey Two*, los nuevos personajes se encuentran en el punto de partida.

También hay obras donde el artefacto es construido por seres humanos, solo que con una tecnología tan alejada de la nuestra que su cultura parece extraterrestre, como la citada *Eon*, la novela *The Chronoliths* o el videojuego *Horizon Zero Dawn*. Sea como sea, casi siempre se trata de maravillas dejadas hace mucho, mucho tiempo, lo que lleva a preguntas como: ¿Quién dejó eso ahí? ¿Cómo consiguieron hacer algo así? ¿Cómo funciona? ¿Cómo era su arte? ¿Cómo eran sus creadores? ¿Y su política? ¿Amaban y odiaban como nosotros? Si eran tan poderosos, ¿por qué se extinguieron? ¿O no lo hicieron y siguen ahí, en algún lugar? ¿Nos ignoran o nos vigilan desde años luz de distancia o incluso viviendo entre nosotros?

Como ocurre a menudo con la ciencia ficción, los subgéneros se entrecruzan originando híbridos y orientando las características iniciales hacia lugares muy diferentes. Así, el subgénero de la ciencia ficción de la exploración espacial convierte *Rendez-vous with Rama* en una novela de aventuras, mientras que la teleserie *Lost* deriva la trama hacia la novela a lo Verne y al motivo del *weird detective*. Por su parte, *Artifact*, de Gregory Benford, un autor especializado en ciencia ficción *hard* y en el mundo académico de las ciencias, usa el motivo para una indagación en posibilidades de principios físicos y en las trabas de la burocracia y la política sobre el trabajo de los científicos. En el cómic *Planetary*, de Warren Ellis, las investigaciones de los diversos artefactos se entremezclan con toda la tradición del *pulp*.

### 3.1. Relatos de artefactos

Entre todas las obras de este tipo quizás las más conocidas sean las de artefacto. Por *artefacto* se puede entender un objeto que no excede, aproximadamente, las dimensiones de un cuerpo humano. Además, sus fuentes de alimentación se mantienen, es decir, sigue funcionando a pesar del paso del tiempo. Evidentemente, en obras de superestructuras como *Rendez-vous with Rama* o *Eon*, pueden encontrarse artefactos en su interior, pero la trama no suele centrarse en ellos. Por otra parte, ciertas superestructuras o ruinas, como la isla de *Lost* o las puertas del cuento “La carretera”, son también artefactos.

Al tratarse de un objeto con medidas físicas rápidamente asumibles, aparece con facilidad en este tipo de historias la imagen del grupo de científicos reunidos alrededor del artefacto mientras toman medidas y discuten desconcertados. Es decir, lo sublime no aparece a simple vista, sino cuando se produce una interacción con el objeto. Algunos ejemplos son el cubo de *Artifact*, la onda de la saga de *The Engines of God*, la sonda de

*The Inner Light*, la bomba de *La bomba increíble* o las naves de *Gateway*. Casi siempre, el artefacto tiene al menos unos miles de años de antigüedad (o viene de cientos de años desde el futuro), por lo que preguntar a sus creadores por ellos no resulta viable.

Suelen ser historias relacionables superficialmente con lo fantástico, puesto que a menudo se explota la idea de la aparente *imposibilidad física* del objeto, así como el terror que en un momento dado puede generar. La mayor parte de estas historias acaban sin una explicación sobre el origen o el funcionamiento del artefacto, pero en ningún momento se pierde la perspectiva física, materialista, del universo tan propia de la ciencia ficción. Así, lo sublime se tensa en estas historias hasta límites polémicos. La razón domina lo emocional, sí, pero por una creencia ciega en la ideología materialista del universo. Lo sobrenatural, lo divino, lo supersticioso... Sencillamente, no se contemplan como posibilidades. Si no entendemos el objeto, será porque aún no poseemos los conocimientos técnicos necesarios. Si bien la categoría que he propuesto como *lo inaudito* cabe aquí, por lo general la actitud de los personajes es ciencia ficcional. Para entenderlo, podemos contrastar la novela de *2001* con la película. En la película, la opinión mayoritaria entre los espectadores es que no podía haber explicación para lo ocurrido a Dave Bowman al contactar con el artefacto, el monolito, y durante su viaje psicodélico, así como el caos temporal posterior. Entra más en lo inaudito. Sin embargo, en la novela se aporta una explicación científica coherente para estas impresiones que, si bien no resuelve todos los misterios, sí los deja dentro de lo humanamente cognoscible encuadrando la obra en la ciencia ficción.

Un caso aún más extremo es el de *Piknik na obochinie*. La novela comienza treinta años después de un breve paso de unos extraterrestres a la Tierra. Esta visita se produjo en seis zonas ubicadas en territorios alejados de la civilización, por lo que no hay testigos de ella. Dejaron allí, como si fueran los restos de un pícnic, una serie de objetos que parecen vulnerar las leyes de la naturaleza. Durante años ciertas personas, conocidas como *stalkers*, vulneran las medidas de seguridad de la ONU para robar algunos de estos objetos y venderlos en el mercado negro. El mayor problema es que muchos mueren en el intento, puesto que es imposible prever qué puede ocurrir dentro de esas zonas. La novela se centra en el último de estos *stalkers*, quien realiza una última entrada en busca de un artefacto específico y legendario.

Esta historia se mueve entre las tres categorías que he presentado: lo fantástico, lo inaudito y lo cienciaficcional. Muchos lectores podrán considerar que se encuentra dentro de lo fantástico, puesto que los hechos que ocurren dentro de las zonas resultan tan extremos que cuesta atribuirles una correcta explicación científico-racional. Sin embargo, como ocurre a menudo con la ciencia ficción, lo paratextual influye en la lectura genérica. Los autores de la novela, de tradición ciencia ficcional, estaban en contra del programa SETI y de cualquier iniciativa de contacto con extraterrestres, puesto que consideraban que dicho encuentro solo podría perjudicarnos como a los indígenas americanos les perjudicó el contacto con las civilizaciones occidentales. Con todo ello, la perspectiva ciencia ficcional cobra fuerza. No obstante, las etiquetas solo sirven si permiten leer las



obras de modos enriquecedores. En este sentido, considerar *Piknik na obochinie* como fantástico tiene sus ventajas dentro de la literatura de terror, mientras que considerarla incluida en el subgénero de las maravillas abandonadas conlleva una lectura interesante de lo sublime. Ante todo, lo ciencia ficcional muestra una postura tradicional de la ciencia: el desafío de conocimiento es aceptado, puesto que incluso aquello que parece desafiar las leyes de la naturaleza (como, por ejemplo, la física cuántica) puede llegar a ser controlado mediante la ciencia. Por otra parte, al no dejar claro si los extraterrestres tienen una mente muy superior a la nuestra o si se trata solo de un proceso de evolución tecnológica, todo lo abrumador de lo narrado en torno a los artefactos queda matizado mediante la razón por la posibilidad de conocimiento del Otro.

Muy parecido es el caso de *2001* y de *2010*, novelas en las que el célebre monolito representa, entre otros temas, el intento de una civilización por ayudar a otra a sobrevivir o incluso desarrollarse, pero interviniendo lo menos posible. Estas ideas combaten contra la resignación y la falta de asideros propias de la literatura fantástica, más relacionables con miradas religiosas, posturas acientíficas y supersticiones caducas, mediante el espíritu humanístico, moderno e ilustrado propio de la mayor parte de la ciencia ficción. Lo sublime queda inevitablemente marcado por el espíritu de la modernidad.

Existen otras maneras de entender el artefacto; por ejemplo, desde narrativas catastróficas, como el artefacto de *Artifact*, de Gregory Benford, o la onda destructora de mundos habitados, en varias novelas de Jack McDevitt. En ambos ejemplos, la incapacidad para controlar el artefacto implica una amenaza a nivel planetario que conlleva la destrucción de miles de millones de personas. En ninguno de los casos queda claro si se trata de creaciones de civilizaciones extraterrestres, por lo que las posibles razones para la creación de dichos horrores permanecen desconocidas. Lo sublime de esta situación de partida queda siempre desarrollada por las actitudes científicas de los responsables de evitar estas catástrofes. Ninguna de estas obras niega el peligro que supone el encuentro con civilizaciones más avanzadas ni deja de entender lo maravilloso de un universo comprensible mediante la razón, aunque realicen una defensa del único camino del ser humano para superar los peligros de la naturaleza: la colaboración altruista entre personas de mentalidad científica.

### 3.2. Relatos de ruinas extraterrestres

Los relatos de ruinas extraterrestres suelen ser más románticos. Guardan relación directa con la estética pictórica de lugares sagrados abandonados propia de pintores como Friedrich o Turner. Como en sus cuadros, el *tempus fugit* se encuentra muy presente.

Estas historias son etiquetables como *xenoarqueología* o *exoarqueología*. La base es el descubrimiento de edificios o de restos de ellos que llevan miles e incluso millones de años en desuso. Evidentemente, el primer efecto sublime es relacionable con magnitudes temporales que implican varios factores. Uno de los más interesantes es la situación impecable en que a menudo se encuentran los edificios, situación que quizás convertiría

en inadecuado el término *ruinas*. No obstante, esta impresión de edificio en decadencia por estar vacío de vida y por no ser ya usado por la civilización que lo construyó transmite una sensación de *ruina*. En estos casos, puede producirse un efecto interesante: la familiaridad de algo que se encuentra en buenas condiciones esconde la terrible realidad de la muerte. Por muy bien que algo se encuentre, está sujeto, como todo ser humano, al paso del tiempo. Lo sublime no se vincula tanto con el objeto como con la analogía que puede establecer el lector precisamente por el uso de la razón. Estos preciosos edificios, que a menudo albergan interesantes adelantos arquitectónicos, que vieron pasear en su interior a sabios, poetas y seres que sintieron, que aspiraron a más, que conquistaron su entorno, están ahora muertos. El hecho de que los lectores también morirán puede llevar a una analogía personal a muchos de ellos.

Puede resultar especialmente interesante el escenario descrito en la novela *Chindi*, de Jack McDevitt (2002: 204-8). Una expedición viaja desde la Tierra hasta un lejano sistema solar para investigar un fenómeno cósmico. Al llegar encuentran en un asteroide con un edificio que contiene una biblioteca. Uno de los muros de esta biblioteca es un inmenso ventanal que da al fenómeno cósmico, activo desde hace millones de años. Frente a este ventanal, hay una gran silla de proporciones no humanas en la que cabe suponer que se sentaba un extraterrestre a admirar de vez en cuando el fenómeno cósmico, entre página y página de los libros que leía. Todo se encuentra en estupendas condiciones de conservación, pero si se intenta sacar un libro de uno de los estantes, se convierte inmediatamente en polvo. Toda la sabiduría de aquella civilización que los libros guardan está intacta, excepto si se intenta leer los libros. Están intactos y destruidos al mismo tiempo. Evidentemente, hay aquí muchas magnitudes muy difíciles de cumplirse en un extraterrestre: que descansaran en sillones de un modo similar al nuestro, que les fascinara lo mismo que a nosotros, que los libros sean de papel... Poco importa todo esto. No se trata más que de recursos retóricos para hablar del ser humano sacándolo de su entorno inmediato. Como dice Saint-Girons: “Lo sublime nos hace abandonar el mundo inmediatamente circundante para llevarnos más lejos” (2008: 42).

En otros relatos sí existen grandes zonas en estado ruinoso, como en *In the Mountains of Madness*, de H. P. Lovecraft. El escritor de Providence no se va al espacio exterior, sino que emplea los recursos del subgénero en el propio planeta Tierra para buscar el efecto sublime. Si bien en algunos de sus textos Lovecraft coquetea con lo fantástico, en su única novela se ciñe a lo ciencia ficcional para mostrar la pequeñez del ser humano y de sus aspiraciones. La historia se centra en una expedición científica a la Antártida. Allí, los investigadores dan con unas montañas más altas que el Everest que protegen una ciudad en ruinas. Enseguida descubren que esta ciudad tiene miles de años y que su arquitectura supera los conocimientos técnicos humanos. En este caso, lo sublime viene dado no solo por la distancia temporal y el *tempus fugit*, sino por el contraste entre el orgullo que la humanidad siente respecto a sus progresos técnicos y algo que los supera. A esta sensación se une una extraña ambigüedad: la sensación de que, de alguna manera, la ciudad continúa habitada. Parece claro que las antiguas funciones de los edificios, su

vida cotidiana, se extinguieron hace milenios. Sin embargo, ruidos, sombras, inconsistentes indicios hacen sospechar que aún hay vida en esas estancias. Nada sobrenatural se vislumbra en ningún momento, nada místico ni divino. Esto vuelve aún más misteriosa la situación: saber que todo resulta explicable, pero nada resulta comprensible. Sería la parte inaudita de la novela. Los personajes encuentran numerosos datos acerca de criaturas monstruosas que vivieron allí, pero como en todo yacimiento arqueológico esos datos resultan del todo insuficientes para conocer esa extinta civilización. Solo se tiene claro que se trata de alienígenas que vinieron a la Tierra, que la gobernaron, que superaban en tecnología los mayores éxitos de la Humanidad y que desaparecieron. La razón entiende estos conceptos y los coloca dentro de su esquema, pero el horror de todo lo implicado, motivado por la razón, en una novela que es sobre todo descriptiva, muestra la pequeñez del ser humano y lo inconmensurable del universo.

Otras obras que se basan en el motivo de las ruinas extraterrestres abandonadas insisten en esta incapacidad de comprensión, esta pequeñez existencial y esta búsqueda de lo sublime mediante lo insinuado. Los protagonistas a menudo quedan trastornados por el encuentro con estas estancias. Por ejemplo, el protagonista de *Gateway*, novela en que se descubren estaciones espaciales abandonadas y cuyos vehículos pueden usarse sin poder controlar el lugar al que se dirijan, acude a terapia para sobrellevar las implicaciones de lo que ha visto y sufrido. Sus compañeros, dedicados como él a explorar a dónde llevan esos vehículos, se enfrentan a lugares insospechados y sublimes de toda la galaxia.

En *The Man in the Maze*, el protagonista vive en unas ruinas y se ha desvinculado de una Humanidad que ha dejado de interesarle. En *Rogue Moon*, encontramos de nuevo unas mortales ruinas con trampas mortales, pero la humanidad ha desarrollado un mecanismo capaz de resucitar a quien muera internándose en ellas, con los consiguientes traumas psicológicos. En ambas, las ruinas son laberintos contruidos por extraterrestres y cabe vincularlas ruinas con la propia mente humana, por lo que la resolución de sus secretos se equipara con la resolución de los secretos de la mente y del universo.

Toda ruina remite a culturas extinguidas, a sueños acabados, al *tempus fugit*. Las ancestrales ruinas extraterrestres lo vinculan con el universo en su totalidad.

### 3.3. Relatos de superestructuras

Las historias de superestructuras suelen ser las más espectaculares del subgénero. En numerosas ocasiones fusionan las dos categorías anteriores para construir algo mucho más impactante, que requiere análisis diferentes.

Se trata de construcciones de tamaños tan enormes que la cantidad de materiales y de desarrollo está más allá de la capacidad constructora de la Humanidad ahora y seguramente en lo que le queda de historia. Son técnicamente posibles, pero imposibles en la práctica.

Las menores pueden confundirse incluso con ruinas o artefactos, como podría ser la isla de la teleserie *Lost*, de la que se desconocen tanto la identidad de sus creadores como lo que de ella es construcción y lo que es de origen natural. En la teleserie, la transformación personal de sus personajes es de las más explícitas y de las más fuertemente desarrolladas.

Otro ejemplo de superestructura *menor* es la nave espacial de la novela *Rendez-vous with Rama*, cuya condición no queda clara: ¿está abandonada o se encuentra en una especie de latencia en lo que llega a su destino? ¿Están sus constructores muertos o se encuentran en algún lugar de la nave?

Otro ejemplo es el satélite del videojuego *The Dig*, hoy escasamente referenciado, pero muy interesante y de gran impacto en su momento.

Por último, entre las superestructuras más *pequeñas*, estaría la I.A. / nave espacial V'Ger de la película *Star Trek*, cuya identidad y origen sí quedan revelados al final de la historia, por lo que la mayor parte de los personajes no se ven afectados por el misterio. Esta relación entre misterio e impacto en los personajes no debería ser tan causal, pero suele ocurrir en la mayor parte de los casos analizados. En cuanto a la película en sí, durante casi toda ella se trata de una historia de exploración de lo incommensurable y de lo ininteligible.

Estos serían algunos de los ejemplos más de menores dimensiones. A partir de ahí, las proporciones se vuelven colosales hasta el punto de que difícilmente un ser humano podría visitar por completo una sola de ellas en el transcurso de una vida.

La forma esférica de las más grandes es característica, puesto que suelen rodear planetas o ser ellas mismas planetas, como en los casos de *Ringworld*, *Titan*, la saga del Mundo del río o *Spin*, o incluso rodear sistemas solares por completo, como en el caso de *Mundos en el abismo*. También pueden tratarse de naves tan colosales como la de *Eon*, que une los tres subgéneros de maravillas abandonadas.

Entre todas estas superestructuras, una de las más sublimes es la descrita en *Summer Tide* y en particular por la que da título a la novela. Aquí, Charles Sheffield cuenta que en el universo han aparecido mil doscientas superestructuras, abandonadas por una especie extraterrestre desconocida. En esta primera novela, un grupo de exploradores viaja a un planeta que periódicamente sufre la alineación de los dos soles del sistema, una alineación que ocurre una vez cada cientos de años con efectos tan destructivos que casi todas las especies vivas del planeta se extinguen. Sin embargo, hay una alineación extrema que ocurre solo cada 350.000 años. Tras un argumento de aventuras, asistimos a la liberación de una superestructura escondida hace todo ese tiempo en el interior del planeta, cuya salida estaba prevista por la destrucción de dicho planeta al producirse la alineación. La funcionalidad de la superestructura no es revelada por completo, pero se sobreentiende que es de enorme importancia para el universo. Las descripciones de Sheffield sobre dicha destrucción y sobre la aparición de la superestructura combinan la idea de cataclismo con la de nacimiento.

Estas novelas desarrollan sus argumentos desde algunas tramas recurrentes y que pueden desarrollarse en mayor o menor medida. Por una parte, suele haber personajes científicos cuyas vidas personales quedan enormemente influidas por su investigación. Es más evidente en el caso de *Eon*, pues en la Tierra estalla una guerra mundial que provoca la muerte de los familiares y amigos de los investigadores. A menudo, la trama se centra especialmente en la manera en que la maravilla afecta a las relaciones personales, dedicándoles numerosas páginas y detalles. Un caso polémico sería el de la película *Another Earth*, puesto que no queda claro durante la película si el planeta aparecido es realmente una construcción. Quizás la más clara sea *Spin*, en la que gran parte de la novela se centra más en los personajes que en la propia superestructura. En todos estos casos, encontramos un fuerte trabajo de los personajes por moverse dentro de lo sublime, con una pelea entre la razón, lo inaudito y las implicaciones personales.

Otra de las tramas recurrentes en las obras de superestructuras es la de la novela de aventuras, que comparten, por ejemplo, *Ringworld*, *Rendez-vous with Rama*, la saga del Mundo del río, *Lost*, *The Dig*, *Titan* y *Star Trek*. En estos casos, lo sublime es casi una atmósfera de fondo que aparece y desaparece según los personajes pueden o no descansar para hablar y reflexionar entre un *cliffhanger* y el siguiente. El efecto sublime de fondo enriquece y tensiona los momentos de aventura, pero las tramas no se centran en él, como sí ocurre en *Eon* o en *Mundos en el abismo*.

En muchas historias puede resultar principal la trama política, tanto entre gobiernos como entre instituciones privadas o gubernamentales, como en el caso de *Mundos en el abismo*, *Spin* o *Eon*. Este tipo de argumentos son también propios de las historias de artefacto, como en *Artifact*, en *The Chronoliths* o en la película *2010: Odissey Two*. Casi siempre, en estos casos, lo sublime se convierte en algo fundamental de la lucha política, pues para tomar decisiones políticas debe explicarse lo inaudito y deben conocerse las consecuencias de la investigación. En este sentido, lo político, lo científico, el horror, lo sublime y lo maravilloso se entrecruzan una y otra vez, para desarrollar emociones extremas.

Entre todos estos ejemplos, las que más características del subgénero reunirían en una yuxtaposición entre lo sublime, lo político, lo personal y lo aventurero serían *Mundos en el abismo*, las novelas *The Fabulous Riverboat* (1971), *The Dark Design* (1977), *The Magic Labyrinth* (1978) y *Gods of Riverworld* (1983) (pertenecientes a la saga del Mundo del río), *Summer Tide* y *Eon*.

Respecto a la saga del Mundo del río, su primera novela aparece con frecuencia en las listas de las mejores novelas de la ciencia ficción: *To your Scattered Bodies Go*. La historia comienza cuando todos los seres humanos que han existido y muerto en el pasado (36.000 millones) son resucitados en un planeta circundado todo alrededor por un inmenso río. A lo largo de dicho río hay unas pequeñas construcciones que surten de comida y que resucitan de nuevo a quien muere en el planeta. Como cabría esperar, no se conoce el objetivo ni la identidad de los constructores. La primera novela trata la búsqueda de esos constructores por parte del explorador Richard Burton, quien se suicida

una y otra vez. En las siguientes novelas, la trama se va complicando al aparecer nuevos personajes y crearse ejércitos y grandes grupos de exploración con el fin de alcanzar uno de los polos del planeta, donde se supone que viven los constructores. En la última novela, *Gods of Riverworld*, cinco personajes logran llegar a la torre, de grandes poderes tecnológicos, desde la que se dirige el planeta. No obstante, se encuentra deshabitada y algunos de los grandes misterios quedan sin resolver.

Al tratarse sobre todo de novelas de aventuras con tintes políticos, podría parecer que la saga no explota las posibilidades psicológicas de la historia. En efecto, los personajes no destacan por el intimismo metafísico que podemos encontrar en *Spin*, en *The Man in the Maze* o en *Lost*. Sin embargo, sí se encuentran una y otra vez con lo sublime y lo enfrentan por medio de la razón. En este sentido, las reflexiones de los personajes prácticamente en ningún momento tienden a lo fantástico ni a lo inaudito, sino que la fuerza de lo sublime, con la razón domeñando el horror, se centra todo una y otra vez en lo ciencia ficcional. El hecho de que se trate de personajes muy vinculados con la acción más que con la reflexión filosófica hace que la introspección se encuentre siempre vinculada con decisiones enérgicas y que tienen que ver con la exploración física antes que con la mental. Ahora bien, estamos hablando de una historia de más de dos mil páginas con docenas de personajes interaccionando entre ellos y que trata, de un modo u otro, la inmortalidad y sus consecuencias. Por consiguiente, tarde o temprano hay margen para la introspección. Es esta actitud racional ante lo sublime lo que provoca que los personajes se superen a sí mismos y no se resignen a un futuro incierto. En este sentido, el paradigma de la novela de aventuras se configura como la respuesta moderna y humana a las presiones alienantes de lo desconocido, de lo grandioso, de lo insuperable. Lo inaudito y lo fantástico quedan como opciones inmovilizadoras no deseables: no son opciones que contemplar.

Acabo con una obra única, quizás la más compleja de todas las citadas: *Planetary*, escrita por Warren Ellis. Esta serie cerrada de cómics narra cómo tres *weird detectives* investigan diferentes hechos hasta descubrir quién gobierna en realidad el planeta Tierra. La saga está basada en el imaginario y las formas del *pulp*, con sus científicos locos, sus grandes corporaciones y sus personajes extremos. Ellis desarrolla a partir de todo ello una original reflexión sobre el funcionamiento de la realidad humana en su relación con el universo. Se cita a menudo el cómic mediante la frase: “Es un mundo extraño. Conservémoslo así”, que no refiere tanto a no descubrir los secretos del universo como a no imponerle nuestras exigencias a la complejidad de la realidad. Si bien podría decirse que en su conjunto el cómic no entraría dentro del subgénero de las maravillas abandonadas, en varias ocasiones este es el tema de algunos capítulos. Uno de los ejemplos más claros es el de unos objetos encontrados en el episodio cuatro (“Strange Harbours”) en el centro de una gran ciudad, bajo tierra. Un personaje pisa uno de ellos y queda transmutado a algo más evolucionado que el ser humano. Se descubre entonces que los objetos son parte de una nave espacial autoconsciente que desea volver a su hogar. Para ello, necesitaba transformar a un ser humano en algo superior para que la pilote. En

el diálogo final, una de las protagonistas expresa su fascinación por lo que han visto, mientras que otro de ellos manifiesta su malestar por dicha fascinación: lo que han visto ha sido un ser humano que ha renunciado a su humanidad por un fin altruista de consecuencias inimaginables. Se trata de dos posturas ante lo sublime, relacionadas ambas con la aparición del artefacto: la fascinación sin entrar en la problemática personal humana y la solidaria con quienes viven la situación que provoca lo sublime. Coincide así con una de las más célebres críticas a las teorías de lo sublime, la de Terry Eagleton, quien reclama la atención sobre la postura excesivamente estética de quien aplaude lo sublime (2006: 112-20). *Planetary* se mueve durante todo su argumento en esa complicada línea entre la fascinación y la empatía ante el dolor y el horror a partir del encuentro lo cósmico que amenaza el ser humano y nuestra postura ante ello.

#### 4. CONCLUSIONES

¿Existe el subgénero de las maravillas abandonadas? Como defienden los citados Schaeffer, Lázaro Carreter, además de otros muchos teóricos de los géneros, estos existen mientras se crea que existen unas características comunes y se lean teniéndolas en mente. Agrupamos los textos en torno a etiquetas porque nos resulta útil por algún motivo: para hacernos una idea de lo que nos apetece leer y de lo que no, para encontrar herramientas de escritura, para facilitar conversaciones, para proponer interpretaciones, para enriquecer la lectura... En sí mismos, los textos contienen numerosos elementos conceptuales y formales (si es que existe diferencia entre tales términos) que, según se observen de una manera o de otra, pueden resultar útiles para catalogar el texto de un modo o de otro. Por consiguiente, con que se contemplen las características enunciadas, podemos hablar de la posibilidad de leer todos estos textos como un subgénero de la ciencia ficción.

En el caso del subgénero de las maravillas abandonadas, todos estos factores pueden confluír en el concepto de lo sublime y sus implicaciones psicológicas. Además, diferentes maneras de entender lo sublime pueden llevar a diferentes maneras de entender y de disfrutar los textos del subgénero.

En el fondo, se trata de gestionar un pacto de ficción entre los lectores y los textos, de modo que lo inabordable del universo, de sus proporciones inimaginables, y de las posibilidades de un ser vivo para crear realidades majestuosas sean intuitivos, quizás no comprendidos, por la razón.

Para explicar la gestión de este proceso, podemos acudir a dos maneras de entender lo sublime: la que se centra en el poder de lo majestuoso, de lo inabarcable, a partir de la propuesta de Burke, y la que entiende el proceso sublime como el posicionamiento humano, de su libertad, ante ese encuentro con lo inabarcable, a partir de la propuesta de Kant. Al final, quizás haya en todo esto algo de superación de ambas posturas, sin necesidad de quedarnos con los matices de solo una de ellas: el encuentro con lo inabarcable nos horroriza, pero la razón trabaja sobre dicho horror. La fuerza de la razón

para gestionar ese horror y encajarlo en una mirada estructurada del universo es la más vinculada con la modernidad y más definitoria de la ciencia ficción.

En todos estos textos, el sentido de la épica, propio de la novela de aventuras, compite con lo sublime y con lo maravilloso, con predominancia de estas dos últimas categorías, que terminan por centrarse casi siempre en la mirada ciencia ficcional racional. Si bien en estas obras a menudo encontramos historias heroicas, en la mayoría de los casos los efectos sublime y maravilloso, gestionadas mediante la razón de manera complementaria o como fases de un mismo proceso, funcionan como un *nóvum* en cuanto a su influencia en las atmósferas, los recursos formales, los cronotopos y las diferentes facetas psicológicas de los personajes.

Existe, por consiguiente, como configurador común, una cierta ideología moderna y humanista en la forma de entender el universo y el delicado papel de la humanidad dentro de él. Estas obras juegan con esa mirada en combinación con lo inabarcable, pero racionalmente entendible, de la vastedad del universo.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DE FICCIÓN

Por razones metodológicas, en este artículo se distinguen las obras de ficción de maravillas abandonadas, respecto de las referencias académicas.

### Ficción de maravillas abandonadas: Literatura

- AGUILERA, J.M., Y REDAL, J. (2013 [1988]). *Mundos en el abismo*. Madrid: Bibliópolis.
- BEAR, G. (1997 [1985]). *Eón*. Barcelona: Ediciones B.
- BENFORD, G. (1989 [1985]). *Artefacto* [*Artifact*]. Gijón: Júcar.
- BRADBURY, R. (1997 [1950]). *Crónicas marcianas*. Barcelona: Minotauro.
- BUDRYS, A. (1991 [1960]). *El laberinto de la Luna* [*Rogue Moon*]. Barcelona: Ultramar.
- CLARKE, A.C. (2014 [1982]). *2010: Odisea dos* [*2010: Odyssey Two*]. Barcelona: Debolsillo.
- \_\_\_\_ (2021 [1968]). *2001, una odisea espacial* [*2001: A Space Odyssey*]. Barcelona: Penguin Random House.
- \_\_\_\_ (2023 [1973]). *Cita con Rama* [*Rendez-vous with Rama*]. Barcelona: Nova.
- CONDE, V. (2021). *6 a.m. en la marisma al borde del universo*. Madrid: Apache.
- \_\_\_\_ (2022). *Horizonte de estrellas*. Barcelona: Minotauro.
- \_\_\_\_ (2023). *El ojo de Átropos*. Sevilla: Premium.
- FARMER, P. J. (2007 [1971]). *A vuestros cuerpos dispersos* [*To your Scattered Bodies Go*]. Madrid: La Factoría de Ideas.
- \_\_\_\_ (2009 [1971]). *El fabuloso barco fluvial* [*The Fabulous Riverboat*]. Madrid: La Factoría de Ideas.
- \_\_\_\_ (1985 [1977]). *El oscuro designio* [*The Dark Design*]. Barcelona: Ultramar.



- \_\_\_\_ (1988 [1980]). *El laberinto mágico* [*The Magic Labyrinth*]. Barcelona: Ultramar.
- \_\_\_\_ (1989 [1983]). *Dioses del mundo del río* [*Gods of Riverworld*]. Barcelona: Ultramar.
- GREENLAND, C. (1992 [1990]). *Reconquistar Plenty*. Barcelona: Minotauro.
- LEM, S. (2013 [1961]). *Solaris*. Madrid: Impedimenta.
- LOVECRAFT, H. P. (2021 [1931]). *En las montañas de la locura* [*In the Mountains of Madness*]. Barcelona: Minotauro.
- MCDEVITT, J. (2006 [1995]). *Las máquinas de Dios* [*The Engines of God*]. Barcelona: Puzzle.
- \_\_\_\_ (2004 [2002]). *Chindi*. Madrid: La Factoría de Ideas.
- MARTÍNEZ, R. (2012 [2005]). “La carretera”. En *Prospectivas. Antología del cuento de ciencia ficción española actual*, F. Á. Moreno (ed.), 179-201. Madrid: Salto de página.
- NIVEN, L. (2013 [1970]). *Mundo anillo* [*Ringworld*]. Madrid: La Factoría de Ideas.
- POHL, F. (2015 [1977]). *Pórtico* [*Gateway*]. Barcelona: Ediciones B.
- REYNOLDS, A. (2008 [2000]). *Espacio revelación* [*Revelation Space*]. Madrid: La Factoría de Ideas.
- RUSSO, R. P. (2001 [2004]). *Dentro del leviatán* [*Ship of Fools*]. Madrid: La Factoría de Ideas.
- SALINAS, P. (2002 [1950]). *La bomba increíble (fabulación)*. Córdoba: Berenice.
- SAWYER, R. J. (2006 [1996]). *Starplex*. Barcelona: Omicron.
- \_\_\_\_ (2000 [1998]). *Factor de humanidad* [*Factoring Humanity*]. Madrid: La Factoría de Ideas.
- SILVERBERG, R. (2012 [1969]). *El hombre en el laberinto* [*The Man in the Maze*]. Madrid: La Factoría de Ideas.
- SHEFFIELD, C. (1993 [1990]). *Marea estival* [*Summer Tide*]. Barcelona: Ediciones B.
- STRUGATSKI, A. Y B. (2019 [1972]). *Stalker: picnic extraterrestre* [*Piknik na obochinie*]. Barcelona: Gigamesh.
- TORRES QUESADA, Á. (2021 [1988]). *Las islas del infierno*. Madrid: Alberto Santos.
- VARLEY, J. (2004 [1979]). *Titán*. Barcelona: Edhasa.
- WILSON, R. C. (2002 [2002]). *Los cronolitos* [*The Chronoliths*]. Madrid: La Factoría de Ideas.
- \_\_\_\_ (2008 [2005]). *Spin*. Barcelona: Libros del atril.

### **Ficción de maravillas abandonadas: Cine y TV**

- ANDERSON, P. W. S. (2004). *Alien vs. Predator*. Davis Entertainment / Brandywine Productions.
- ABRAMS, J. J. Y LINDELOF, D. (2004-10). *Perdidos* [*Lost*]. Bad Robot Productions / Touchstone Television (1-3) / ABC Studios (4-6).
- BESSON, L. (1997). *El quinto elemento* [*Le Cinquième Élément*]. Gaumont.
- CAHILL, M. (2011). *Another Earth*. Artists Public Domain.

- EMMERICH, R. (1994). *StarGate*. Carolco Pictures / Centropolis Entertainment/ Metro-Goldwyn-Mayer / Canal+ / StudioCanal.
- HYAMS, P. (1984). *2010: Odyssey Two* [2010: *Odissea dos*]. Metro-Goldwyn-Mayer.
- KUBRICK, S. (1968). *2001: Una odisea del espacio* [*A Space Odyssey*]. Metro-Goldwyn-Mayer.
- LAURITSON, P. (1992). “La luz interior” [“The Inner Light”]. En *Star Trek: The Next Generation*, G. Roddenberry (1987-1994), 5, 25. Paramount Domestic Television.
- SCOTT, R. (2012). *Prometheus*. Scott Free / Brandywine Productions.
- WISE, R. (1979). *Star Trek: La película*. Paramount Pictures.

### **Ficción de maravillas abandonadas: Videojuegos**

- CLARK, S. Y MORIARTY, B. (1995). *The Dig*. LucasArts.
- JONGE, M. DE (2017). *Horizon Zero Dawn*. Guerrilla Games.
- KRISTJANSON, L. & KARPYSHYN, D. (2007). *Mass Effect*. BioWare / Edge of Reality.
- PAGLIARULO, E. (2023). *StarField*. Bethesda Game Studios.
- ROBERTS, C. (2024). *StarCitizen*. Cloud Imperium Games.

### **Ficción de maravillas abandonadas: Cómic**

- ELLIS, W.; CASSADAY, J. Y MARTIN, L. (1999-2009). *Planetary*. La Jolla: WildStorm.
- ELLIS, W. & HOWARD, J. (2014-2016). *Trees*. Portland: Image.
- ELLIS, W.; SHALVEY, D. & BELLARIE, J. (2015-2017). *Injection*. Portland: Image.

### **Referencias académicas**

- BURKE, E. (2014 [1757]). *De lo sublime y lo bello*. Madrid: Alianza.
- CAMPRA, R. (1981), “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”. En *Teorías de lo fantástico*, D. Roas (ed.), 153-191. Madrid: Arco / Libros.
- CAMPRA, R. (2008). *Territorios de la ficción, lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento.
- CSICSERY-RONAY JR., I. (2008). *The Seven Beauties of Science Fiction*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- DERRIDA, J. (2010 [1978]). *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós.
- EAGLETON, T. (2006 [1990]). *La estética como ideología*. Madrid: Trotta.
- FERRERAS, D. F. (1995). *Lo fantástico en la literatura y el cine*. Madrid: Vosa.
- GARRIDO MIÑAMBRES, G. (2012). *Entre el organismo y el artefacto. Una poética kantiana*. Granada: Comares.
- HARMAN, G. (2021 [2020]). *Arte y objetos*. Madrid: Enclave de libros.
- KANT, I. (2012 [1790]). *Crítica del discernimiento*. Madrid: Alianza.
- LÁZARO CARRETER, F. (1986). “Sobre los géneros literarios”. En su obra *Estudios de poética (la obra en sí)*, 113-20. Madrid: Taurus.

- MARTÍN RODRÍGUEZ, M. (2024). “Ruins and Futurity”. *SFE. The Encyclopedia of Science Fiction*. [https://sf-encyclopedia.com/entry/ruins\\_and\\_futurity](https://sf-encyclopedia.com/entry/ruins_and_futurity) [06/04/2024].
- MORENO, F.A. (2011). “El monstruo prospectivo: el otro desde la ciencia ficción”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 20, 471-496. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/signa.vol20.2011.6275> [22/04/2024].
- MORENO, F.Á. (2014). *Teoría de la literatura de ciencia ficción. Poética y retórica de lo prospectivo*. Gijón: Sportula.
- RALICKAS, V. (2007). “‘Cosmic Horror’ and the Question of the Sublime in Lovecraft”. *Journal of the Fantastic in the Arts* 18, 3, 364-98.
- REISZ, S. (1989). “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales”. En *Teorías de lo fantástico*, D. Roas (ed.), 193-221. Madrid: Arco / Libros.
- ROBU, C. (2012). “‘A key to science fiction’. Revisiting the sense of wonder”. *Hélice. Reflexiones críticas sobre ficción especulativa* II.1, 29-37.
- ROBU, C., ed. (2006). *Teoria pierde omenia / Theory kills sympathy*. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință.
- ROMERA CASTILLO, J., ed. (2023). *Teatro, ciencias y ciencia ficción en las dos primeras décadas del siglo XXI* (Actas del XXXI Seminario Internacional del SELITEN@T). Madrid: Verbum.
- SAINT-GIRONS, B. (2008 [2006]). *Lo sublime*. Madrid: Antonio Machado.
- SCHAEFFER, J.-M. (2006 [1989]). *¿Qué es un género literario?* Madrid: Akal.
- SUVIN, D. (1979). *Metamorphoses of science fiction*. New Haven / Londres: Yale University Press.
- TODOROV, T. (2003 [1970]). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Ediciones Coyoacán.
- TRÍAS, E. (1988 [1982]). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel.
- VIZCAÍNO ESTEVAN, T. (2019). “De viajes interestelares y civilizaciones alienígenas. La arqueología como enlace a mundos de ciencia ficción en el cine”. *Saitabi. Revista de la Facultat de Geografia i Història* 69, 59-84. Disponible en línea: <https://ojs.uv.es/index.php/saitabi/article/view/15942/15137> [22/04/2024].



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

Fecha de recepción: 31/01/2024

Fecha de aceptación: 23/04/2024



## CONFLICTOS E IRONÍAS EN *PEDRO PÁRAMO* (1955), DE JUAN RULFO

### CONFLICTS AND IRONIES IN JUAN RULFO'S *PEDRO PÁRAMO* (1955)

Pol POPOVIC KARIC

Tecnológico de Monterrey, Campus Monterrey

pol.popovic@tec.mx

**Resumen:** En este trabajo se propone un estudio sobre la relación entre los conflictos y las ironías en las trayectorias individuales y la trama de *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo. Los conflictos representan la base de las relaciones humanas, que a su vez reflejan las ironías estudiadas por Aristóteles, Platón, Quintiliano, Bergson, Booth, Frye, Kierkegaard, Barreras y Hernández. Por tanto, el lector se vuelve testigo de una complementariedad en la que los conflictos crean el ámbito propicio para las ironías y estas a su vez reflejan los conflictos.

**Palabras clave:** Ironía. Conflicto. Juan Rulfo. *Pedro Páramo*. Literatura Mexicana.

**Abstract:** This paper focuses on the relationship between conflicts and ironies in individual trajectories and the plot of Juan Rulfo's *Pedro Páramo* (1955). These conflicts impact human relations that in return reflect the ironies that were studied by Aristoteles, Plato, Quintilian, Bergson, Booth, Fry, Kierkegaard, Barreras and Hernández. Thus, the conflicts provide the context for ironies and these in return reflect the conflictive nature of Juan Rulfo's protagonists.

**Keywords:** Irony. Conflict. Juan Rulfo. *Pedro Páramo*. Mexican literature.

## 1. INTRODUCCIÓN

El conflicto como fundamento de la ironía ha sido parte de la elaboración irónica desde su creación, cuando Platón (2007: 192-199) se dio a la tarea de transcribir los diálogos de su mentor Sócrates. El conflicto entre el *eiron* taimado y el *alazon* fatuo ha sido el paradigma de la narrativa irónica de Platón, quien inmortalizó los métodos de su mentor. Los filósofos y los retóricos de la antigüedad y la modernidad han retomado este fundamento de la ironía para darle nuevas formas, establecer clasificaciones y dotarlo de numerosos ejemplos.

Los personajes de *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, entran en conflicto unos con otros en su lucha por cumplir con sus metas individuales y familiares. El conflicto resulta

la base de las emociones y los comportamientos en los que se reflejan las distintas teorías sobre la ironía. En la primera sección de este trabajo “La venganza de Dolores Preciado”, se contemplan las ironías basadas en conflictos que pasan de la madre al hijo, del hijo a Abundio, y de Abundio a Pedro Páramo. En la sección “El cura y la duda”, se analizan las contradicciones en el comportamiento del cura llamado padre Rentería que llevan al lector a la conclusión de que este personaje carece de coherencia. Mientras la sección “Los conflictos y sus resoluciones” se enfoca en el desenlace de la trama en el marco de la ironía situacional. Las contribuciones teóricas de Aristóteles (2004: 220-239), Quintiliano (1942: 295-7), Bergson (1938: 81-90), Booth (1974: 32-60), Frye (1968: 121-129), Kierkegaard (1968: 290-322), Barreras (2013: 243-266) y Hernández (2016: 241-257) son fundamentales en el estudio de los conflictos y las ironías de este trabajo.

## 2. LA VENGANZA DE DOLORES PRECIADO

Dolores Preciado, la madre de Juan, es una protagonista de *Pedro Páramo* cuya presencia narrativa ha sido definida por situaciones y acciones que la obligaron a tomar un papel de observadora o personaje sumiso. Fue engañada, esposada y desposeída de sus bienes por Pedro Páramo. El desprecio y la humillación la obligaron a retirarse con su hijo y abandonar sus tierras y propiedades.

Las adversidades y el abandono de su pueblo no quebrantaron el orgullo de Susana San Juan. Nunca pidió misericordia a su esposo y siguió desarrollando un sentido de rencor que ha dado la forma y el contenido a la última conversación con su hijo Juan. Entre sus consejos, solicitudes y reminiscencias, se manifestaron varias ironías.

En *Rhetoric of Irony* (1974: 32-60), Booth describió la ironía como un fenómeno que se manifestó a través del contraste y la yuxtaposición de estados contrarios. Esta noción de la ironía se reveló en la vida de Dolores Preciado, quien nunca reaccionó a los abusos de su esposo y terminó por abandonar el pueblo con su hijo. La integridad de Dolores pareció derrumbarse ante el poderío de su esposo, y el abandono de sus tierras manifestó su resignación.

El lector fue sorprendido por el hecho de que solo en su lecho de muerte la madre decidió responder a las agresividades de su esposo. La incongruencia que Booth (1974: 41) plasmó en la parte central de su estudio sobre la ironía se manifestó en el momento de la más grande vulnerabilidad de Dolores. La presencia de la muerte la transformó en una mujer deseosa de responder a la violencia de su esposo con la violencia de su venganza. Los silencios y la sumisión que manifestó durante su vida se transformaron en la resistencia en su lecho de muerte. Dolores pidió a su hijo que cobrara a su padre todas sus deudas acumuladas: “No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio... El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro” (Rulfo, 1986: 7).

La noción del contraste en la teoría de Booth conlleva un tono distinto de la incongruencia que Frye elabora en *Anatomy of Criticism* (1968: 121-129). El primer

crítico contempló la situación irónica en un estado de quietud, los aspectos que contribuyeron a la ironía estaban estáticos, fijos e incambiables. Desde esta perspectiva, la vida de Dolores Preciado se contempló desde lejos y el lector divisó dos etapas: la sumisión y un acto de rebeldía en forma del último deseo. Por otro lado, la visión de Frye enfatiza la dinámica y su versión de la ironía se manifiesta a base de acciones. Este tipo de ironía también se encuentra en la narrativa rulfiana, la madre volteó la espalda a la pasividad para emprender acciones concretas a través del discurso dirigido a su hijo.

Las perspectivas de Booth y Frye se complementan en la trayectoria de Dolores. La voz pasiva del narrador y la postura sumisa de Dolores se conjugan con el mundo de los muertos en el que se despliega la narrativa de esta novela y, de improviso, el texto da un sobresalto y la madre se vuelve instigadora de una venganza familiar. Los silencios y la pasividad de esta se transformaron en un deseo de castigar a Pedro Páramo. El conflicto que ha marcado el pasado de Dolores ha detonado una transformación de comportamiento en el ocaso de su vida. El inicio y el final de su trayectoria narrativa fueron marcados por los hechos contrastantes: la resignación y la venganza.

Las últimas palabras de Dolores tuvieron repercusiones más allá de su existencia personal. Al solicitar la venganza, transfirió sus deseos al hijo. Ella no pensó en las consecuencias de su solicitud sobre su hijo, quien se transformó en una herramienta al servicio del deseo materno. Esta transferencia del estado psicológico de la madre al hijo se basó en la cosificación.

Foucault (2002: 44-75), Westerman (2019: 93-110) y Althusser (2005: 50-57) estudiaron la cosificación en distintos contextos sociales y psicológicos, al igual que su poder de reducción del ser humano a un estado de debilidad y vulnerabilidad. De tal modo que la identidad de este, en conjunto con sus aspiraciones y deseos, se reducen a un mínimo o desaparecen. En su estado de vulnerabilidad, el ser humano se siente avasallado por distintos poderes que reducen su comportamiento y procesos mentales a la sumisión.

En la narrativa de Juan Rulfo, la cosificación no ocurre a nivel social, como lo vimos en los estudios de Foucault y Weterman, sino a nivel individual. La madre moldea la mente del hijo, quien se encuentra en una situación de desconcierto y vulnerabilidad.

La sustitución del amor materno por la venganza recordó al lector el mito de Medea. Los conflictos matrimoniales de Dolores y Medea empañaron la vista de ambas madres y ellas sacrificaron las vidas de sus hijos por el amor a la venganza. De tal modo que el odio terminó por vencer el amor materno (Lush, 2014: 49).

Después de la muerte de Dolores, sus conflictos continuaron moldeando la existencia de su hijo Juan. En primera instancia, esta trayectoria de los conflictos pareció cegada por la lógica práctica del hijo. En el momento de prometer a su madre que buscaría la venganza, tomó en consideración su situación y decidió desatender su promesa: “Así lo haré, madre. Pero no pensé cumplir mi promesa” (Rulfo, 1986: 7).

En su colección de ensayos *Figures*, Genette (2007: 170-174) habla de distintas capas de discursos cuya permeabilidad les permite un tipo de interacción. Estas capas narrativas pueden consolidarse entre ellas, al igual que contradecirse. En las oraciones de Juan “Así

lo haré, madre. Pero no pensé cumplir mi promesa” (Rulfo, 1986: 7), el protagonista desvió su discurso de la madre y lo dirigió hacia el lector para revelar su engaño. El empalme de estas breves oraciones comunicó al lector la diferencia entre lo dicho y su pensamiento. En el momento de comprometerse con la venganza, la intención del engaño ya había sido concebida.

Sin embargo, el lector recordó las dos primeras oraciones de la novela en las que Juan Preciado se presentó en el pueblo donde nació para cumplir con el deseo de su madre: “Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo” (Rulfo, 1986: 7). La intención inicial de Juan de desligarse de su promesa de venganza se transformó en su implementación.

La incoherencia de los hechos y la ausencia de elementos que proveen la continuidad de un razonamiento lógico que Quintiliano (1942: 52-57) estableció como fundamentos del humor, y que Bergson (1938: 81-90) y Critchley (2002: 64-72) retomaron siglos después, se dio en el comportamiento de Juan Preciado. La decisión de no cumplir con la promesa de enfrentar a Pedro Páramo se desvaneció sin ninguna justificación concreta y Juan emprendió el camino sin retorno a Comala donde mandaba su padre y le esperaba la muerte.

Este cambio efectuado sin motivos ni explicación también hace alusión a la “ironía del vacío” (Booth, 1974: 181-183) o la “absoluta negatividad” (Booth, 1974: 181-183) que Booth desarrolló basándose en las novelas y el teatro de Samuel Beckett. La falta de razonamiento motivó a Juan a enfrentar a Pedro Páramo pasando por alto su propio bienestar. Así, Juan se perdió en el laberinto de la absoluta negatividad y terminó en el cementerio de Comala.

Las palabras que marcaron los últimos momentos de vida de la madre ocasionaron el sacrificio del hijo. Sus existencias han sido supeditadas por la “absoluta negatividad” de Booth y la falta de lógica de Quintiliano (1942: 52-57). Estas perspectivas tuvieron un efecto adverso sobre el impulso de la vida que motivó a la madre a escapar de Pedro Páramo con su hijo.

La falta de lógica en el comportamiento de Juan se complementó con su desorientación topográfica. A menudo no encontraba su rumbo, se perdía en sus andanzas, solicitaba información a desconocidos cuyas explicaciones, como las de Abundio, parecían extraviarlo más que orientarlo. El *horror vacui* de la teoría de Booth (1974: 181-183) coincidió con la caída de Juan en el vacío existencial. Así, el deseo de Dolores por la justicia y la consecuente pérdida de su hijo reflejaron la “absoluta negatividad” de Booth.

La concatenación de los sucesos ha tomado lugar en forma del efecto dominó. La amargura de la madre detonó el deseo de venganza y esta ocasionó el sacrificio del hijo. Las trayectorias de ambos personajes fueron marcadas por una secuencia de experiencias traumatizantes. El conflicto familiar creó el vacío existencial de la madre, este fue transmitido por el dolor materno y sellado por la muerte del hijo.



En *Instituciones oratorias* (1942: 181-205), Quintiliano describió la comicidad a partir de la diferencia entre lo esperado y lo ocurrido al igual que Haury en *L'ironie et l'humour chez Cicéron* (1955: 90-91). Esta discrepancia entre lo esperado y lo ocurrido se presentó en el asesinato de Pedro Páramo. Los fallidos intentos de venganza de Dolores y Juan cobraron un sentido de efectividad en la actuación de Abundio. La madre y el hijo hicieron un esfuerzo más allá de sus límites para consumir su venganza, pero ni siquiera lograron acercarse a Pedro Páramo. Mientras Abundio se encontró con este en un estado de ebriedad sin que el lector sepa a ciencia cierta si este tenía la intención de encontrarlo y, además, terminó por matarlo.

Las estructuras de las facecias que figuran en la parte central del estudio de Quintiliano y la comicidad descrita por Haury se reflejaron en la trama de *Pedro Páramo*. Por un lado, Abundio dio información confusa a Juan Preciado respecto a la ubicación del cacique y, por el otro, cumplió con el propósito de Juan: encontró y mató a Pedro Páramo. La tarea iniciada por Dolores y su hijo fue llevada a cabo por Abundio en un estado de semiinconsciencia ocasionada por la ebriedad. Así, el alcohol tuvo un efecto mayor que los esfuerzos de los Preciado.

La secuencia de las acciones iniciada por unos y acabada por el otro remite a la ironía del destino que Aristóteles plasmó en *Poética* (2004: 220-239). Según esta, la trayectoria de los seres humanos no puede ser planeada ni controlada, ella toma causas imprevisibles. En conformidad con la ironía del destino, la narrativa rulfiana ató cabos sueltos de sus personajes de manera imprevisible. Eliminó al cacique transfiriendo el compromiso de la madre a su hijo y de este a Abundio. Los cabos sueltos de tres vidas fueron atados por el azaroso despliegue del destino: Abundio se encontró frente a Pedro Páramo y lo mató sin ninguna planeación previa.

El deseo de Dolores de *hacer justicia* se realizó en la obra de Juan Rulfo de manera fortuita. Sin embargo, hay una continuidad justiciera dentro del azar. Al igual que Juan Preciado, Abundio era hijo biológico de Pedro Páramo. Ambos expresaron amargura y decepción respecto a su padre, quien solía dejar que sus mujeres “parieran en un petate” (Rulfo, 1986: 90). De tal modo que los lazos sanguíneos y los sentimientos hermanaron a Juan y Abundio y dieron al lector la impresión de que estos habían logrado un éxito familiar matando a su padre.

La confluencia del idealismo y el azar fue parte de la génesis de la ironía. Sócrates enfrentaba a los ciudadanos de Atenas con preguntas y comentarios sobre el mundo real y el ideal, que eran los temas de amplio interés durante su época (Platón. 2007: 190-5). Iniciaba estas conversaciones con el aire de una plática ingenua sin propósitos éticos ni filosóficos. Empero, gracias a la destreza del filósofo griego, el *alazon* resultaba enredado en sus propios comentarios como si fuera un acontecimiento accidental. Este encuentro de lo ideal y lo azaroso se presentó en la trama de la novela. La reivindicación de la justicia de Dolores Preciado fue satisfecha por una cuchillada de Abundio desorientado por la ebriedad.

### 3. EL CURA Y LA DUDA

En su obra *Anatomy of Criticism* (1968:115-132), Frye estudió las incoherencias entre nociones concretas, abstractas y sociales para catalogar distintos tipos de ironía. En esta elaboración, el crítico canadiense dio continuidad a la metodología heurística de Sócrates que se había basado en la ética y la incongruencia. Asimismo, Frye dio seguimiento a la elaboración socrática enfatizando el impacto de las condiciones circundantes sobre los personajes y el tono irónico de la narrativa.

El lector de la novela de Rulfo se percató de la incongruencia en el comportamiento del cura del pueblo, llamado el padre Rentería, que coincide con los fundamentos de la ironía elaborados por Sócrates y Frye. El clérigo nunca abandonó sus hábitos y vivió al ritmo de los ritos de su fe. Sin embargo, tras las misas oficiadas según los protocolos, se perfilaron dudas sobre su quehacer religioso.

El padre Rentería se rehusó a confesar a sus feligresas. Pareció víctima de algún cansancio místico que le impidió cumplir con su obligación. Con poco tacto y mucho desgano, el cura mandó a las mujeres de regreso a sus casas sin confesarlas:

Vinieron muchas mujeres a buscarlo. Querían confesarse por ser mañana viernes primero.  
—Que regresen a la noche.  
Se quedó un rato quieto, sentado en una banca del pasillo, lleno de fatiga (Rulfo, 1986: 91).

El cura manifestó un comportamiento similar respecto a su feligresa Dorotea quien anhelaba la absolución: “En varias ocasiones él [el cura] le había dicho: ‘No te confieses, Dorotea, nada más vienes a quitarme el tiempo. Tú ya no puedes cometer ningún pecado, aunque te lo propongas. Déjale el campo a los demás’” (Rulfo, 1986: 95).

Hacer caso omiso de sus obligaciones puso en duda el compromiso religioso del padre Rentería. Las feligresas no lo tomaron como un agravio, parecieron acostumbradas a los altibajos temperamentales de su cura. El desdén con el que este se negó a tratar los pecados de sus feligresas dio un aspecto cómico al contraste entre la obligación y el incumplimiento. Las actitudes de ambas partes disminuyeron la seriedad de la escena y le dieron un aspecto entre incoherente y cómico.

El comportamiento del padre Rentería recuerda *Le rire* de Bergson, en el que el autor francés describió la naturaleza de la comicidad como contraste entre el movimiento perfecto y la torpeza. Dio el ejemplo de la caída de un hombre cuya falta de equilibrio lo asemejó a un robot de bajo desempeño. Aunque en el libro de Bergson se trate de un movimiento físico, la caída del hombre hace alusión al comportamiento del padre Rentería. Este pareció haber sufrido una caída espiritual que ocasionó el desacato de sus ordenanzas.

La resignación de las mujeres ante el rechazo del cura para confesarlas u otorgarles la absolución acaso hizo pensar al lector que estas quisieron darle tiempo para que se

recuperara de su caída y retomara sus responsabilidades. Aunque estas mujeres se asemejan al observador de la caída del hombre de Bergson, existe una diferencia tajante entre ellos. El hombre que ríe lo hace gracias a la distancia que lo separa del otro. La risa estalla porque el hombre está alejado e independiente del caído. Por otro lado, la cercanía psíquica y física de las feligresas del cura impide la risa e impone el silencio. Al igual que el hombre que ríe, el lector cuenta con suficiente distancia para sentir la comicidad en el comportamiento del cura harto de ejercer sus funciones.

En *Instituciones oratorias* (1942: 295-297), Quintiliano ha estudiado la distancia afectiva con la que Sócrates trataba a sus contrincantes. Con el paso de los siglos, sus estudios sobre la relación que se desarrolla a través de la ironía han sido retomados y profundizados por Muecke (1982: 91-95), Dane (1991: 44-49), Culler (1978: 112-118) y Vallart (1994: 65-88), entre otros teóricos. Sus estudios han reconfirmado que la distancia entre el ironista y el *alazon*, o la víctima, es un requisito para la consolidación del nexo irónico.

Al rehusarse a cumplir con sus obligaciones, el cura manifestó la distancia afectiva entre él y sus feligresas. De tal modo que este ocupó un lugar en varias categorías de la ironía. Por un lado, es el sujeto cuya naturaleza provee la narrativa de Rulfo con el contraste típico de la ironía: el cura se rehúsa a confesar a sus feligresas. Por el otro, adopta la postura del ironista que observa y trata al mundo con distancia y desinterés.

La distancia entre el sacerdote y las feligresas no se manifestó en la discusión de este con Pedro Páramo en ocasión de la muerte de su hijo Miguel. Pedro Páramo le solicitó que bendijera a su hijo quien había dejado una estela de pecados detrás de él. Al enfrentar a Pedro Páramo en su duelo, el cura tomó una postura entre defensiva y respetuosa. Al inicio, se negó a bendecir al difunto, pero su determinación se doblegó ante la insistencia del padre y terminó por aceptar el dinero por sus servicios. Sin embargo, unos momentos más tarde, el padre Rentería cambió de opinión y pidió a Dios que condenara a Miguel.

El padre Rentería recogió las monedas una por una y se acercó al altar.

—Son tuyas —dijo—. Él puede comprar la salvación. Tú sabes si éste es el precio. En cuanto a mí, Señor, me pongo ante tus plantas para pedirte lo justo, que todo nos es dado pedir... Por mí, condénalo, Señor.

Y cerró el sagrario (Rulfo, 1986: 36).

En esta ocasión, se perdió la distancia que el cura había manifestado respecto a las feligresas y sus palabras cobraron un tono de rencor. Pasó de una etapa de pasiva resistencia, que fue vencida por las palabras y el oro de Pedro Páramo, e irrumpió en un ataque de rabia. El lector constató una secuencia de quebrantos en el cumplimiento del oficio sacerdotal respecto a Miguel: el rechazo de cumplir con el rito, aceptación del dinero a cambio de la bendición y, finalmente, la maldición.

Este cambio de actitudes reveló el trauma psicológico y la inconsistencia del padre Rentería. A diferencia de Dolores Preciado, quien estaba consciente de su situación y su deseo de venganza, el padre Rentería dio la impresión de estar desorientado, flotando en

un espacio entre la amargura y los códigos de su fe. Ambos mundos lo tironearon en direcciones opuestas y las reacciones incoherentes surgieron de su comportamiento.

Inspirándose en los trabajos críticos sobre lo absurdo y la obra de Samuel Beckett, particularmente en las novelas *Watt* y *L'innommable*, Booth propuso la noción *horror vacui* que aplicó a la ironía marcada por la opacidad y la incoherencia de los hechos. Este acercamiento teórico se presentó en el padre Rentería, quien permaneció desubicado y desamparado ante su fe y la realidad. El vaivén entre sus obligaciones religiosas y sus descuidos crearon la imagen de un hombre dudoso de su lugar en el mundo. Ni su entorno social ni la Providencia lo gratificaron con suficiente convicción para que sus acciones fueran coherentes con la visión ideológica de su fe.

Al atestiguar el comportamiento del padre Rentería con Susana San Juan, el lector se queda con dudas sobre la verdadera naturaleza de este. Por un lado, el cura mandó a las feligresas a sus casas sin concederles una confesión; y por el otro, mostró un ferviente deseo de confortar a Susana San Juan. En el caso de las feligresas, la incoherencia del cura suscitó una reacción cómica tal y como Bergson la describió en *Le rire* (1938: 81-90) y Quintiliano en su análisis de las facecias en *Instituciones oratorias* (1942: 295-297); mientras el interés del cura por Susana San Juan despertó dudas sobre sus motivos que acaso ni él ni el lector pudieron desentrañar.

En “El estudio de la ironía en el texto literario”, Barreras (2013: 258-260) señala que el narrador puede ser débil y dejar al lector con insuficiente información sobre el desarrollo de la trama. Este caso se presenta en el encuentro entre Susana y el padre Rentería. El narrador no interviene en la interpretación de las intenciones ni las palabras de los protagonistas.

—¿Eres tú, padre? [Preguntó Susana.]

—Soy tu padre, hija mía [Respondió padre Rentería] (Rulfo, 1986: 118).

Desde el inicio de esta conversación, surgieron coincidencias y cabos sueltos que trajeron más dudas que explicaciones sobre la relación entre el cura y Susana. Hubiera sido más apropiado identificarse como *padre Rentería* en lugar de “tu padre”. En el estado de enfermedad y confusión mental de Susana San Juan, es posible que haya confundido al cura con su padre biológico Bartolomé.

Hernández Sánchez destaca la importancia de la interrupción en la comunicación irónica que “consiste en enfatizar y esconder, afirmar y disimular” (2016: 246). En el breve intercambio entre el cura y Susana de mi última cita, se afirma la presencia de un *padre*, pero su identidad queda disimulada por la imprecisión del término *padre*. La confusión lingüística enfatiza la problemática que representan estos hombres y a la vez esconde el meollo del asunto. Esta confusión comparte la naturaleza de la ironía que elude la claridad (Hernández Sánchez, 2016: 245-248).

Esta imprecisión estableció una relación entre los dos padres y fue reconfirmada por el rechazo de ambos por parte de Susana. En una ocasión, Bartolomé exigió a Susana que le dijera *padre* y ella se rehusó insistiendo en llamarlo por su nombre de pila *Bartolomé*.

Al igual que con su padre biológico, Susana repelió la presencia del cura: “Entonces adiós, padre —contestó ella—. No vuelvas. No te necesito” (Rulfo, 1986: 119).

Asimismo, las interacciones de los padres con Susana San Juan han tenido lugar en la oscuridad intensificando la incertidumbre sobre sus relaciones con esta. En una ocasión, Bartolomé sumió a su hija en una mina apenas iluminada con un quinqué para que buscara el oro, mientras el cura se introdujo en la oscuridad del cuarto de Susana para confortarla. La problemática del apelativo *padre* se conjugó con la oscuridad y reconfirmó la incertidumbre sobre la relación de Susana con estos hombres.

El lector constató que la función ideal de un padre permaneció tan lejana del comportamiento de Bartolomé, como Sócrates se esmeraba en demostrar la distancia entre el comportamiento ético y las actitudes de sus adversarios (Platón, 2007:192-199). Por otra parte, la actuación del padre Rentería respecto a las feligresas y Susana San Juan hace alusión a la incertidumbre que Kierkegaard adjudicó a algunos casos de la ironía en *The concept of Irony with references to Socrates* (1968: 290-322). La libertad y la subjetividad que este filósofo danés otorgó al sujeto irónico para llevar a cabo el análisis de una noción permiten también al lector de *Pedro Páramo* interpretar las relaciones dudosas de esta obra.

La llama del pabilo con la que el padre Rentería se abrió camino en la oscuridad de la habitación de Susana trajo metafóricamente dudas sobre la buena voluntad del cura. La luz que debió permitir el contacto sanador entre el cura y Susana San Juan terminó por quemar la cara de esta.

El padre Rentería la dejó acercarse a él, la miró cercar con sus manos la vela encendida y luego juntar su cara al pabilo inflamado, hasta que el olor a carne chamuscada lo obligó a sacudirla, apagándola de un soplo (Rulfo, 1986: 119).

La incongruencia de la ironía trágica que Frye plasmó en *Anatomy of Criticism* (1968: 121-129) se manifestó en la escena de la vela. La luz que simboliza la fe y la salvación ocasionó una quemadura. El simbolismo invertido de la escena apunta a la naturaleza cambiante de los hechos que Kierkegaard adjudicó a la ironía, la naturaleza y la humanidad. El cura apagó la vela y se alejó dejando a Susana con una “sensación de frío, temblor y miedo” (1968: 121-119). Esta sensación puso en tela de juicio el potencial del padre Rentería para confortar a Susana y cumplir con sus obligaciones parroquiales.

#### 4. LOS CONFLICTOS Y SUS RESOLUCIONES

Dolores Preciado y el lector visualizaron de la misma manera las circunstancias y los motivos de la venganza: Pedro Páramo se ha apoderado de los bienes de Dolores y puesto a prueba la dignidad de esta, ella se retiró del pueblo y, en el ocaso de su vida, buscó la venganza. Esta coincidencia de perspectivas unió al lector y Dolores en la trama de la novela y eliminó dudas sobre las motivaciones y el estado de ánimo de la protagonista. Cuando ella verbalizó su deseo: “Pídele justicia, hijo mío” (Rulfo, 1986: 7), el lector no

pudo más que constatar una continuidad de hechos y emociones en la vida de Dolores Preciado.

Contrariamente al caso de Dolores, el estado mental del padre Rentería se asemejó metafóricamente a la noción de la oscuridad. Así como el lector quedó en la oscuridad mientras contemplaba el comportamiento y los sentimientos del cura, este permaneció desprovisto de autoconocimiento. Nunca reveló la menor razón para el rechazo de las feligresas ni los cambios de su postura respecto a la bendición de Miguel Páramo.

Por otro lado, el desdén y la amargura con los que el cura se relacionaba con su entorno se manifestaron con claridad en la narrativa. Estas manifestaciones al igual que su pesimismo sobre la infertilidad de la tierra de su parroquia reflejaron su estado mental sin revelar sus causas. La amargura de los frutos que el padre describió se asemejó a la de su comportamiento.

Allá en Comala he intentado sembrar uvas. No se dan. Sólo crecen arrayanes y naranjos agrios y arrayanes agrios. A mí se me ha olvidado el sabor de las cosas dulces (Rulfo, 1986: 93).

Según las causas de la ironía que Muecke catalogó en *Irony and the ironic* (1982: 56), el desengaño es una de sus fuentes principales. La amargura de la persona desengañada tiñe su relación con el mundo y el sentido literal de las palabras toma un cause distinto del verdadero. Es posible que una decepción profunda sea al origen del comportamiento del cura, pero el narrador al igual que el personaje no revelaron ningún signo de que esto haya ocurrido. Sin embargo, el padre Rentería manifestó síntomas de una indeterminación en la que se conjugaron intentos de cumplir con los ritos de su fe y su fracaso. La duda del lector sobre su verdadero perfil psicológico y religioso perduró a lo largo de la lectura de *Pedro Páramo*, así como perduró la inconsistencia del cura sobre la bendición de Miguel Páramo y el resto de sus obligaciones eclesiásticas.

La falta de un contacto concreto y razonado del padre Rentería con su entorno se reiteró en el comportamiento de Susana San Juan. La relación de esta con el mundo ha sido etérea y solía tomar la forma de una resistencia pasiva. Seguía a su padre y se sometía a sus órdenes, incluso aceptó casarse con Pedro Páramo, pero a la vez mantuvo una distancia con los que la rodeaban. Rechazó el consuelo del cura y la solicitud de Bartolomé de llamarlo *padre*.

La lucha de Susana San Juan por su existencia se manifestó de dos modos. En ocasiones, rechazaba de manera consciente y contundente a los hombres que trataban de imponer su voluntad sobre ella. Este rechazo generalmente tomaba la forma verbal como en sus interacciones con Bartolomé y el padre Rentería. Con palabras sencillas y claras, Susana manifestó su voluntad de auto determinación estando en una situación de inseguridad y dependencia de los hombres.

Sin embargo, su verdadero escape de las imposiciones se realizaba de manera inconsciente. Dejaba su razonamiento en el mundo real y se zambullía en los sueños. Su debilidad y su falta de contacto concreto con su entorno resultaron ser su medio de escape.

En lugar de enfrentarse con los hombres cuya fuerza superaba la suya, como lo intentaron Dolores y Juan Preciado, se escabulló de la realidad gracias a su naturaleza etérea. Se dejó llevar por sus sueños a los brazos de su esposo Florencio quien la esperaba en el inframundo. La fiebre y la incoherencia experimentadas en el mundo concreto se transformaron en el goce sin límites en el ámbito de la inconsciencia.

Mientras Susana San Juan se revolvía inquieta, junto a la puerta, Pedro Páramo la miraba y contaba los segundos de aquel nuevo sueño que ya duraba mucho. El aceite de la lámpara chisporroteaba y la llama hacía cada vez más débil su parpadeo (Rulfo, 1986: 129).

Cicerón tuvo una visión multifacética que le permitió juntar las nociones contiguas como lo cómico, lo irónico y lo ridículo en *El orador* (1991: 62-132). El aspecto cómico de este gran filósofo y orador romano acaso tuvo un impacto sobre la elaboración de *Le rire* de Bergson (1938: 81-90). Sin embargo, la gran contribución de Cicerón consistía en su manera de distinguir entre dos tipos de facecias: las que engloban todo el texto y las breves. Esta división ha permitido a pensadores modernos como Muecke, Booth y Lukacs introducir las nociones de extensión y concisión en el estudio de la ironía. De allí surge la definición de la ironía situacional que se define con la presencia de hechos incompatibles que abarcan el contexto general de una trama. Cicerón describió el impacto de la ironía situacional como duradero o principal en la trayectoria de los personajes y la trama.

La ironía situacional se presentó en la trayectoria narrativa de Susana San Juan. Además de su incapacidad de reñir con los demás, tampoco ha logrado controlar sus propios pensamientos y ajustarlos a la realidad. La incapacidad de esta de lidiar con los hechos circundantes llegaba al apogeo cuando los sueños invadían su visión de la realidad. El transcurrir de su vida coincidió con los parámetros de la ironía situacional en la que su debilidad se transformó en su fortaleza. Al abandonar la realidad, encontró su salvación en el sueño que le permitió sumirse en un mundo de fantasía y erotismo.

Florencio, el esposo difunto de Susana San Juan, es el reflejo de esta en el marco de la ironía situacional. Él también ha ocupado un lugar inferior en la escala de poder y, sin mucho preámbulo, ha sido despachado al inframundo. Empero, el mundo de los difuntos le ha ofrecido el espacio propicio para vivir en la felicidad que el mundo de los vivos le había vedado. Las debilidades de Susana San Juan y Florencio los guiaron hacia el solaz que encontraron bajo el cobijo de la muerte.

En la ironía situacional de Quintiliano y sus contemplaciones posteriores por Muecke (1982: 91-98) y Glicksberg (1969: 45-112), destacan dos características. La primera consiste en la imposibilidad de los humanos para resistirse a las fuerzas del mundo y la segunda enfatiza la imprevisibilidad del despliegue de sus trayectorias existenciales. Estas características de la ironía situacional están presentes en las vidas de Susana San Juan y Florencio, quienes han sido sometidos a la voluntad de los poderosos, y, cuando

el lector se convenció de su debilidad, han sido salvados por la muerte. En el auge de su debilidad, marcado por el sueño y el fallecimiento, se han liberado de sus opresores.

En el sueño y la muerte, Susana encontró el consuelo que el padre Rentería no pudo concederle. La muerte le concedió el escape de su padre biológico y el alivio del acoso de los hombres. Esta inversión de los papeles se manifestó de manera dramática en la escena en la que Pedro Páramo permaneció de pie en la esquina de la recámara presenciando el encuentro amoroso de Susana San Juan con su difunto esposo. Una inconsciente de la realidad y el otro muerto gozaron de la absoluta libertad.

La ironía situacional ha impactado también las existencias de Pedro Páramo y Bartolomé incorporando las nociones del contraste de Booth (1974: 290-322) y la imprevisibilidad de Quintiliano (1942: 295-297). Bartolomé pareció dueño de la situación en la que su hija iba a facilitar la negociación con Pedro Páramo. Se sintió en control de su vida gracias a la idea del trueque: su hija por la mina de oro. Esta posibilidad también entusiasmó a Pedro Páramo, Susana San Juan reapareció en su vida y un débil padre no representaba ningún obstáculo para él. Sin embargo, la trama efectuó un giro imprevisto. Bartolomé perdió su vida en la mina en la que esperaba encontrar la riqueza y Pedro Páramo fue testigo de su propio fracaso al presenciar el encuentro amoroso de Susana San Juan con su difunto esposo.

## 5. CONCLUSIÓN

En *The Concept of Irony, with constant references to Socrates* (1968: 250-282), Kierkegaard retoma unas de las principales pautas de su visión filosófica: el negativismo, la subjetividad y la libertad. El negativismo motiva al sujeto irónico a cancelar la realidad en la que se encuentra y crear una nueva realidad. La subjetividad es la base de la cancelación y la creación porque garantiza la individualidad del pensador y previene la interferencia de nociones externas. La libertad subyace el negativismo y la subjetividad del sujeto irónico, y los dota de la fuerza necesaria para la cancelación y la creación sin límites.

La libertad de Kierkegaard se manifiesta en la vida relacionada con la inmediatez de los hechos y la imaginación que trasciende el mundo real. La mayoría de los personajes presentados en la novela de Juan Rulfo intentaron este “salto irónico” de Kierkegaard: trataron de evadir o cancelar su entorno y crear un mejor mundo con sus fantasías, deseos y acciones. Este salto de la realidad a un mundo de la creación irónica coincide con el intento de igualar el poder de los dioses (Garibay, 2011: 91-109) y rebasar los límites del ser humano (Quin y McMahon, 1997: 44-71).

Viendo desde la perspectiva de Kierkegaard los esfuerzos de Dolores Preciado por vengarse de Pedro Páramo, el lector se percata de su debilidad. La madre no ha podido ejercer su poder de liberación por falta de determinación. La angustia detuvo el despliegue de su individualidad y la obligó a retirarse del pueblo. La creación de un mundo nuevo en el que ella y su hijo gozarían de la venganza permaneció fuera de su alcance.



En *Lo uno o lo otro* (2006: 87-88), Kierkegaard enfatiza la necesidad de un salto que permitiría a un individuo trascender las limitaciones del mundo concreto y llegar a un nivel de plenitud espiritual. El padre Rentería no tuvo la valentía de intentarlo o falló al hacerlo, la narrativa de la novela no proveyó la información al respecto. Sin embargo, el cura demostró una y otra vez su incapacidad para trascender los límites del mundo real: se rehusó a confesar a sus feligresas, se obsesionó por el amargor de las frutas de su parroquia, y sus palabras fallaron en consolar a Susana San Juan.

Pedro Páramo manifestó los valores de Kierkegaard: la subjetividad y la libertad. Actuó de manera subjetiva y con plena consciencia de su libertad. Ni el orden público, ni su nana, ni las leyes, ni los revolucionarios lo hicieron vacilar. Buscó la mano de Susana San Juan con la determinación que Kierkegaard describió como una condición para la realización del salto que trasciende este mundo y lleva a la fe. Sin embargo, en su desesperación por llegar a su meta nunca intentó crear un puente afectivo con la mujer de sus sueños. Con la excepción de su infancia en la que hubo un par de acercamientos a Susana, no intentó comunicarse con ella a un nivel individual y emotivo. Su búsqueda se basó en la acumulación de riquezas y poder que le permitieron triunfar en el ámbito socioeconómico, pero no eran adecuados para conquistar el corazón de la mujer amada.

Solo Susana logró lo que buscó. Optó por la visión kierkegaardiana dando la espalda a la realidad y emprendió el camino alucinante del sueño. Lejos de las medidas constringentes de su entorno, encontró la paz y el amor de Florencio en las profundidades del delirio y la muerte.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTHUSSER, L. (2005). *Ideología y aparatos ideológicos de Estado. Freud y Lacan*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- ARISTÓTELES (2004). *Poética*. Buenos Aires: Ediciones Librador.
- BARRERAS GÓMEZ, A. (2013). "El estudio de la ironía en el texto literario". *Cuadernos de Investigación Filológica* 27, 243-266.
- BERGSON, H. (1938). *Le rire: essai sur la signification du comique*. Paris: Librairie Félix Alcan.
- BOOTH, W. (1974). *Rhetoric of Irony*. Chicago: University of Chicago Press.
- CICERÓN, M. T. (1991). *El orador*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CRITCHLEY, S. (2002). *On Humour*. New York: Routledge.
- CULLER, J. (1978). *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*. Barcelona: Anagrama.
- HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, D. (2016). "El derecho a la complicación. Ironía, juego y extrañamiento". *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía* 21.3, s. p.
- DANE, J. A. (1991). *The Critical Mythology of Irony*. Atenas: The University of Georgia Press.

- FOUCAULT, M. (2002). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- FRYE, N. (1968). *Anatomy of Criticism, Four Essays*. New York: Atheneum.
- GARIBAY K., A. (2011). *Mitología griega: dioses y héroes*. México: Editorial Porrúa.
- GENETTE, G. (2007). *Figures 2*. Paris: Editions du Seuil.
- GLICKSBERG, C. I. (1969). *The Ironic Vision in Modern Literature*. Hague: Martinus Nijhoff.
- HAURY, A. (1955). *L'ironie et l'humour chez Cicéron*. Leiden: Brill.
- KIERKEGAARD, S. (1968). *The Concept of Irony, with constant references to Socrates*. Bloomington: Indiana University Press.
- \_\_\_\_ (2006). *O lo uno o lo otro*. Madrid: Trotta.
- LUSH, B. (2014). "Combat Trauma and Psychological Injury in Euripides' *Medea*". *Helios* 41.1, 25-57.
- MUECKE, D. C. (1982). *Irony and the ironic*. London: Methuen.
- PLATÓN (2007). "Sócrates". En *Diálogos*, 192-199. México: Editores Mexicanos Unidos. 192-199.
- QUIN, R. Y MCMAHON, B. (1997). *Historias y estereotipos*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- QUINTILIANO, M. F. (1942). *Instituciones oratorias*. Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando.
- RULFO, J. (1986). *Pedro Páramo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- VALLART, P. (1994). *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.
- WESTERMAN, R. (2019). *Lukács's Phenomenology of Capitalism. Reification Revalued*. Cham: Springer International Publishing.



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

Fecha de recepción: 18/01/2024

Fecha de aceptación: 11/07/2024

# APLICACIÓN DE LA LINGÜÍSTICA FORENSE A LOS ESTUDIOS DE ATRIBUCIÓN DE AUTORÍA LITERARIA. PRINCIPIOS TEÓRICOS, METODOLÓGICOS Y CONCLUSIVOS<sup>1</sup>

## APPLICATION OF FORENSIC LINGUISTICS TO LITERARY AUTHORSHIP ATTRIBUTION STUDIES: THEORETICAL, METHODOLOGICAL AND CONCLUSIVE PRINCIPLES

**Cristina RUIZ URBÓN**

Universidad de Valladolid / Universidad de Salamanca  
cristina.ruiz.urbon@uva.es

**Resumen:** En este trabajo se plantea la aplicación de los fundamentos de la lingüística forense a los estudios de autoría literaria, con el objetivo de dotarlos de mayor objetividad, fiabilidad y precisión. Estos fundamentos están relacionados con tres principios rectores esenciales: (i) uno teórico, fundado en el concepto de *idiolecto* como variante individual y distintiva de cada persona; (ii) otro metodológico, basado en la comparación forense de textos, que recomienda la combinación de técnicas cualitativas y cuantitativas y el estudio de variables que afecten a distintos niveles de la lengua; y (iii) otro conclusivo, que se sustenta en el principio de probabilidad y que recomienda la expresión de las conclusiones en escalas de opinión verbal.

**Palabras clave:** Atribución de autoría. Lingüística forense. Idiolecto. Comparación de textos. Escalas de opinión verbal.

**Abstract:** This paper proposes applying the fundamental principles of forensic linguistics to literary authorship studies in order to make them more objective, more reliable and more precise. These fundamental principles are related to three essential guiding principles: (i) a theoretical one, based on the concept of idiolect as an individual and distinctive variant of each person; (ii) a methodological one, based on the forensic comparison of texts, which recommends combining qualitative and quantitative techniques and the study of variables that might affect different levels of language; and (iii) a conclusive one, based on the principle of probability, which recommends the expression of the conclusions in verbal opinion scales.

**Keywords:** Authorship attribution. Forensic linguistics. Idiolect. Comparison of texts. Verbal opinion scales.

---

<sup>1</sup> Investigadora posdoctoral Margarita Salas, gracias a una ayuda financiada por el Ministerio de Universidades a través de la Unión Europea (NextGenerationEU).

## 1. INTRODUCCIÓN

En los últimos años, con el auge de las humanidades digitales y las tecnologías del lenguaje, los estudios filológicos tradicionales se han visto complementados —nunca sustituidos— por una serie de estudios de carácter innovador que, basándose en el análisis masivo de datos a través de la estilometría, abordan cuestiones tan complejas como la autoría de un texto o su datación. Gracias a estas nuevas metodologías hemos podido descubrir, por ejemplo, quién es el autor de la comedia aurisecular *Siempre ayuda a la verdad* (García Reidy, 2019), qué partes de las obras de Carmen Mola han sido escritas por cada uno de los tres autores que se ocultan tras ese pseudónimo (Blasco, 2022) o en qué fecha aproximada se escribieron las distintas comedias de Lope de Vega (Cuéllar, 2023). Trabajos que han supuesto un gran avance en el ámbito literario, no solo por los resultados obtenidos, sino también por el prestigio que han aportado a los estudios de corte cuantitativo, tan denostados por la crítica más tradicional.

Cabe advertir, no obstante, del peligro que pueden suponer todos estos estudios si no son abordados con cierta prudencia y rigor. Así, por ejemplo, encontramos trabajos que elevan a verdad absoluta los resultados obtenidos de aplicar la distancia delta a un conjunto determinado de textos, cuando sabemos que el éxito de esta medida reside, precisamente, en las obras que el investigador selecciona para la comparación (*nearest neighbourhood problem*); o que no tienen en cuenta la calidad de los textos que conforman el corpus de trabajo (y que está relacionada, principalmente, con su trazabilidad). También advertimos cierta subjetividad a la hora de expresar las conclusiones alcanzadas, pues con frecuencia leemos que Fulanito *puede ser el autor* o que Menganito *muy probablemente* no lo sea, pero esa expresión semántica no aparece respaldada por una escala de opinión que permita cuantificar el nivel real de la misma. Cuestiones, todas ellas, que sí contempla la lingüística forense, que dispone de un protocolo de actuación objetivo y riguroso, avalado por lingüistas de reconocido prestigio, empleado en el seno de las investigaciones policiales y admitido como prueba pericial en los tribunales de todo el mundo, pero que nunca ha sido acogido por los especialistas del campo literario en el ámbito hispánico. Y ese es, precisamente, el objetivo de este trabajo.

## 2. LA LINGÜÍSTICA FORENSE COMO DISCIPLINA CIENTÍFICA

La lingüística forense, como rama de la lingüística aplicada, puede definirse de manera global como una ciencia multifacética e interdisciplinar que pone en conexión los campos de la lingüística y el derecho con el fin de dar respuesta a las cuestiones legales que, de un modo u otro, implican la lengua (Imagen 1). Aunque gran desconocida en nuestro país y de muy reciente aplicación, lo cierto es que la lingüística forense posee un

amplio bagaje en el mundo anglosajón, en donde su practicidad y fiabilidad están fuera de toda duda.

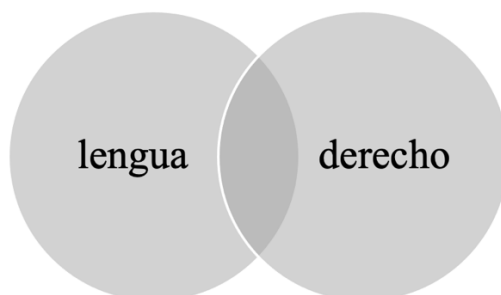


Imagen 1: Definición de lingüística forense. Fuente: Elaboración propia.

Los orígenes de esta disciplina se sitúan a mediados del siglo pasado, cuando empieza a utilizarse por primera vez el término *forense* en relación con el lenguaje, aunque no siempre con un mismo sentido. En el año 1949, el filólogo americano Frederick A. Philbrick escribe una obra sobre inglés legal titulada *Language and the Law: the Semantics of Forensic English*, en la que analiza el uso del lenguaje jurídico y judicial en el habla inglesa. Philbrick emplea el término *forensic English* para referirse al lenguaje especializado que utilizan los actores del proceso penal: “a study of forensic English, that is, the English used by advocates and judges in courts of the law” (1949: vi). Casi dos décadas después, en 1968, el lingüista sueco Jan Svartvik publica *The Evans statements. A case for forensic linguistics*, en donde el término *forensic linguistics* adquiere el sentido de prueba o evidencia. En esta obra, Svartvik demuestra con argumentos estrictamente lingüísticos la inocencia del joven galés Timothy John Evans, que había sido injustamente condenado a pena de muerte y ejecutado en la horca en 1950 por los asesinatos de su mujer y su hija (asesinatos que había cometido, en realidad, su vecino John Christie). Gracias al análisis de las declaraciones policiales, Svartvik pudo demostrar que las partes en las que Evans se autoinculpaba de los hechos (dubitadas) presentaban un estilo gramatical muy diferente del resto (indubitadas), lo que permitía inferir que esas partes habían sido manipuladas por la persona encargada de transcribir el interrogatorio. Aunque para Evans fue tarde, esta nueva incursión en el campo de la lingüística forense

has been interesting for a number of reasons, but two in particular: Firstly, it has provided the linguist with one of those rare opportunities of making a contribution that might be directly useful to society. Such a statement does not imply the utility should be a goal of linguistic research, only that, once in a while, it is good for the linguist to know that he can be useful, and that applied linguistics need not be identical with language teaching or machine translation. Secondly, it has highlighted our present inadequate knowledge of how language is used in various situations (Svartvik, 1968: 6).

Desde entonces hasta ahora, la definición de lingüística forense y sus campos de actuación han sido objeto de múltiples debates y estudios teóricos, ya que, como bien

advierte Leonard, el maridaje entre lengua y derecho puede dar respuesta a muchas y muy variadas incógnitas:

Forensic linguistics responds to legal questions that involve language. Who wrote a ransom note or a bomb threat letter? What is the meaning of a word in a contract? Just what constitutive “consenting” to a search? If an interrogator indirectly makes a promise, does that invalidate a confession? Is “Mc” part of the McDonalds trade name or just part of English (and can I name my restaurant McHamburgers)? Could a fourth-grade dropout actually have written a confession with the phrase, “he approached the vehicle and I raised my weapon?” (Leonard, 2006: 3).

Tratando de sistematizar todas estas posibilidades, Gibbons y Turell establecieron los tres campos de actuación que engloba la lingüística forense en su más amplio sentido del término (2008). En primer lugar, *the language of the law*, que examina el lenguaje que se emplea en la legislación, el ordenamiento jurídico y la administración desde muy diversas ópticas, haciendo especial hincapié en la legibilidad y comprensibilidad de cualquier documento relacionado con el derecho, tanto público como privado (leyes, decretos, normas, reglamentos, subvenciones, contratos, testamentos, etc.). En segundo lugar, *the language of the court*, que se centra en el análisis del lenguaje utilizado por los diferentes agentes que intervienen en el procedimiento judicial, lo que engloba tanto el utilizado en la investigación (interrogatorios, entrevistas policiales, etc.) como en los juzgados o tribunales (intervenciones de jueces, abogados, acusados, peritos, testigos, etc.). Y, en tercer lugar, *the language as evidence*, que usa el lenguaje como evidencia para elaborar perfiles lingüísticos, identificar a una persona por su voz o sus producciones escritas, determinar casos de plagio o detectar mecanismos lingüísticos propios de la mentira o el engaño, entre otros.

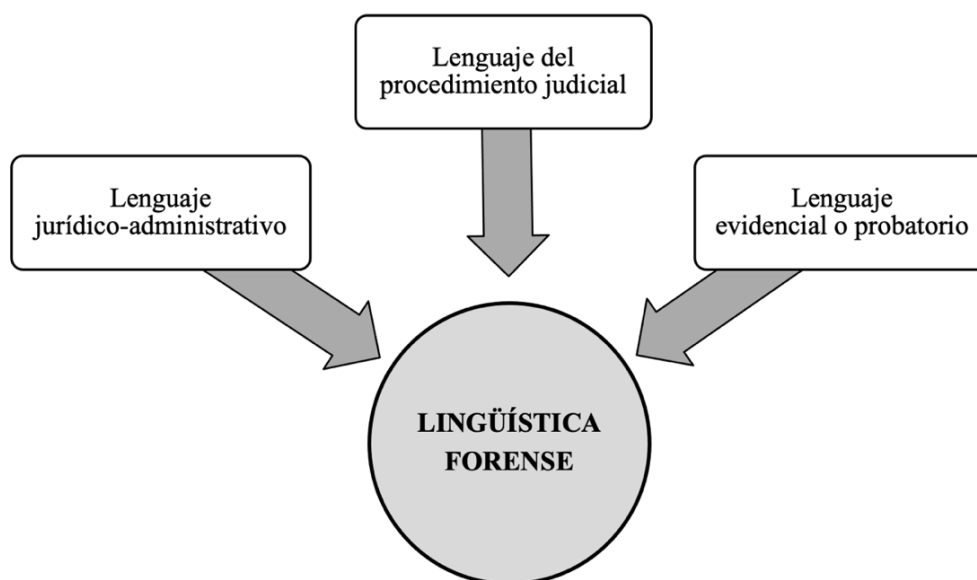


Imagen 2: Campos de actuación de la lingüística forense. Fuente: Elaboración propia.

Aunque esta clasificación se ha ido revisando y matizando con el paso de los años (Fernández Trillo, 2015: 19-34; McMenamin, 2017: 34-38; Coulthard, Johnson y Wright, 2017: 4), lo cierto es que, en líneas generales, podemos hablar de dos grandes posiciones: la de aquellos que por lingüística forense entienden cualquier interacción entre lengua y derecho, lo que englobaría las tres áreas de estudio, y la de aquellos que, adoptando una postura mucho más estricta, consideran que solo debe hacer referencia al lenguaje evidencial o probatorio<sup>2</sup>. Esta última postura será la que adoptemos en este trabajo, cuyo objetivo es la aplicación de los principios teóricos, metodológicos y conclusivos de la evidencia lingüística a los estudios de atribución de autoría en el ámbito literario.

### 3. LA EVIDENCIA LINGÜÍSTICA COMO PRUEBA PERICIAL: LOS ESTUDIOS DE ATRIBUCIÓN DE AUTORÍA

Como hemos explicado en el epígrafe anterior, el punto de partida del lenguaje como evidencia lo constituye la obra de Svartvik. Tras su publicación, que causó un gran impacto en el mundo académico —especialmente por las posibilidades que el lenguaje adquiriría como instrumento al servicio de la sociedad—, empiezan a surgir algunos trabajos, generalmente escritos por lingüistas, que analizan confesiones dubitadas, investigan la autenticidad de ciertos discursos o analizan la similitud de ciertas marcas comerciales (Shuy, 1993; Levi, 1994; Eades, 1994). Todos estos trabajos constituyen los primeros pasos de una disciplina aún en ciernes, que no empezará a desarrollar unos principios fiables hasta la llegada del nuevo siglo. Aunque la consolidación ha sido lenta, lo cierto es que la evidencia lingüística ha servido para resolver importantes casos policiales, como la detección del terrorista estadounidense Unabomber (Fitzgerald, 2004: 193-222), la identificación del asesino de Danielle Jones (Coulthard y Johnson, 2010: 508-522) o, en el ámbito español, la liberación de Óscar Sánchez, condenado a 14 años de prisión en Italia por tráfico de drogas tras haber sido víctima de una suplantación de identidad (Cicres y Gavalda, 2014: 64).

En los siguientes apartados vamos a explicar los principios que conforman los estudios de atribución de autoría de la lingüística forense. Aunque algunos autores han propuesto diferentes etiquetas en función de la tipología de los textos (solo dubitados o dubitados e indubitados) y del número de candidatos a autor (ninguno, uno o varios), a día de hoy la etiqueta *atribución de autoría* se utiliza de manera genérica para referirnos

---

<sup>2</sup> Cabe mencionar que en septiembre de 2021, tras una votación en la que pudimos participar todos los socios, la *International Association of Forensic Linguists* (AIFL) ha pasado a llamarse *International Association for Forensic and legal Linguistics* (AIFLL), para poner el acento, precisamente, en todas las posibles interacciones entre lengua y derecho.

a cualquier proceso mediante el cual se analizan las características lingüísticas de unos determinados textos para extraer conclusiones sobre su autoría<sup>3</sup>.

### 3.1. Principio teórico: la existencia del idiolecto o estilo idiolectal

El concepto de idiolecto está estrechamente relacionado con el de variación lingüística, introducido en el ámbito de la sociolingüística por William Labov a mediados del siglo pasado. Según la perspectiva laboviana, toda producción lingüística es variable —es decir, puede manifestarse de diferentes modos—, lo que implica que incluso los individuos que comparten un mismo código lingüístico produzcan en la práctica estructuras superficiales distintas para una misma estructura profunda (Labov, 1966 y 1972).

La variación lingüística es inherente a todas las lenguas y se puede producir en todos sus niveles, desde el fonético-fonológico hasta el pragmático-discursivo, pasando por el morfológico, el sintáctico y el léxico-semántico. Los factores que determinan la aparición de una variante lingüística en ciertas circunstancias y de otra distinta en circunstancias diferentes pueden ser externos e internos; los primeros hacen referencia a variaciones sociales, tales como el sexo o el género, la edad, la clase social, el nivel educativo, la etnia o la profesión, mientras que los segundos a las variaciones propiamente lingüísticas.

A pesar de que la sociolingüística de la variación contempla ambos factores, la mayor parte de los estudios de esta disciplina se han centrado en la variación en comunidades lingüísticas (sociales) y muy pocos en la variación que atañe a las estructuras internas de las propias lenguas (lingüísticos). Estos últimos demuestran que, incluso dentro de comunidades que comparten contexto social y variedad lingüística, emergen diferencias significativas entre los distintos sujetos que solo pueden explicarse como elecciones individuales; una perspectiva clave para la lingüística forense, que parte del fundamento de que cada persona tiene un uso particular de la lengua que habla y escribe, que lo separa y distingue del resto de usuarios de esa misma lengua<sup>4</sup>. De este modo, el *idiolecto* debe entenderse como la variante lingüística característica de un determinado individuo, al igual que el *dialecto* lo es de una determinada zona geográfica, el *sociolecto* de un determinado estatus social, el *cronolecto* de un determinado grupo de edad o el *sexolecto*

<sup>3</sup> Abbasi y Chen hablan de *identification task* cuando conocemos de antemano a los candidatos a autor y de *similarity detection* cuando no es así (2008). Juola distingue entre *open-class problem* y *closed-class problem*, en función de si en el conjunto de sospechosos se encuentra con total seguridad o no el autor real (2008). Koppel, Schler y Argamon plantean tres posibles escenarios: *profiling* cuando disponemos de un texto dubitado, pero no de posibles candidatos a autor, *authorship verification* cuando disponemos de un texto dubitado y de textos indubitados de un solo candidato y *needle-in-a-haystack* cuando disponemos de un texto dubitado y de textos indubitados de infinidad de posibles candidatos (2009). Y Turell diferencia entre *determinación de autoría* (varios candidatos) y *atribución de autoría* (un único candidato) (2011: 77).

<sup>4</sup> Aunque a día de hoy nadie parece cuestionar la existencia de un habla individual, es importante advertir que no siempre ha sido así. Jakobson creía que “la propiedad privada, en el campo del lenguaje, no existe” y que “todo está socializado”, incluso en el nivel individual, pues todo emisor adapta, en mayor o menor medida, su mensaje al receptor, especialmente en lo que concierne a su vocabulario (1975: 21); Barthes, por su parte, llegó a afirmar que el idiolecto era en gran medida una ilusión (1977: 21).



/ *generolecto* de un determinado género. Nuestro idiolecto, por tanto, está conformado por una serie de rasgos sociolectales, dialectales, cronolectales, sexolectales o generolectales..., pero también por una serie de rasgos propios e individuales, que nada tienen que ver con todas estas variantes.

Uno de los primeros autores que habló del idiolecto desde esta perspectiva fue Baldwin, al definirlo como una forma única que tipifica a un individuo particular y que está constituido por sus preferencias lingüísticas, como, por ejemplo, la predilección por ciertas palabras o patrones de entonación (1979: 231). Brown, poco después, precisó que el idiolecto está conformado por rasgos idiosincrásicos, es decir, marcas lingüísticas individuales, y únicas en su combinación, que no guardan correlación con factores de grupo (sexo o género, edad, origen, posición social, salud, etc.) (1982: 16). Johnstone, recordando a Saussure, advirtió que hay dos modos de entender la variación individual: tratar la idiosincrasia como desviación o hacerlo como “the set of strategic adaptations he or she makes from a closed set of conventional possibilities, in the inter-actions in which he or she takes part” (1996: 12). BurrIDGE y Mulder lo explicaron como la “variation within a language that is associated with individual speakers” (1998: 302). Y ya en el siglo XXI, Coulthard, Johnson y Wright advierten las enormes posibilidades de identificación que facilita la idea de la existencia de una versión individual y distintiva de la lengua:

The forensic linguist approaches the problem of questioned authorship from the theoretical position that every native speaker has their own distinct and individual version of the language they speak and write, their own *idiolect*, and the assumption that this *idiolect* will manifest itself through distinctive and idiosyncratic choices in speech and writing (2017: 15).

Es importante advertir que la variación lingüística afecta a todos los niveles y que, por tanto, los rasgos lingüísticos caracterizadores del idiolecto de una persona también mostrarán cierta variación, dependiendo del contexto social en que se produzca el mensaje, el registro que se emplee, el género textual que se adopte o el momento vital y personal en que se encuentre su emisor. Y por eso algunos han visto en esta variabilidad la principal diferencia entre la evidencia lingüística y otros tipos de evidencia no cambiantes, como la huella dactilar o el ADN<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Foster equipara el idiolecto a la huella dactilar o al ADN, al afirmar que “after the crime, the words remain; like fingerprints and DNA” (2000: 4). Coulthard, por el contrario, desaconseja usar el término *linguistic fingerprint* (huella lingüística) al entender que es una metáfora poco fiable, pues “the value of the physical fingerprint is that every sample is both identical and exhaustive, that is, it contains all the necessary information for identification of an individual, whereas, by contrast, any linguistic sample, even a very large one, provides only very partial information about its creator’s idiolect” (2005b: 14); y en la misma línea se han manifestado muchos otros. Tal vez sea pretencioso comparar el poder discriminatorio de la evidencia lingüística con el de la evidencia dactiloscópica, pero lo cierto es que cada vez son más los estudios orientados a determinar la fuerza idiosincrásica de ciertas marcas lingüísticas. No creemos que el problema resida tanto en la variabilidad de la muestra lingüística (pues a día de hoy parece estar demostrado

El idiolecto es una consecuencia de la variación lingüística, de eso no cabe duda<sup>6</sup>. Pero lo cierto es que los estudios de los últimos quince años han demostrado que la variación interpersonal (entre muestras lingüísticas de diferentes individuos) es muy superior a la variación intrapersonal (entre muestras lingüísticas de un mismo individuo), también en español (Cicres y Gavalda, 2014: 63), lo que hace posible poder identificar a una persona por los rasgos idiosincrásicos que caracterizan su voz o sus escritos: “The analysis of variation is important in the forensic sciences because the variation left in trace evidence can be associated with the individual or class characteristics of the instruments or persons involved in a crime” (McMenamin, 2002: 45).

Entender el idiolecto como marca personal e intransferible, así como su variabilidad, no solo debe ser el principio teórico fundamental de los estudios de atribución de autoría literaria (de obras anónimas, apócrifas, escritas bajo pseudónimo o por los mal llamados *negros literarios*), sino que, además, debe servir para fundamentar otros estudios relacionados con la autoría, como, por ejemplo, los estudios cronológicos basados en la evolución estilística de un autor. Se han dado algunos primeros pasos en este sentido (Celma Valero y Ruiz Urbón, 2022; Cuéllar, 2023), pero falta profundizar en los conceptos teóricos que respaldan dichas apreciaciones.

### **3.2. Principio metodológico: la comparación forense de textos**

Los estudios de atribución de autoría literaria que se llevan a cabo actualmente se basan en la comparación de textos, sin embargo, no tienen en cuenta —o no de manera sistemática— algunos requisitos esenciales establecidos por la lingüística forense. Para que la metodología sea efectiva, debemos tener en cuenta las características de las muestras textuales objeto de estudio, así como ciertos aspectos relacionados con la tipología de los análisis o la elección de variantes.

#### *3.2.1. Características de las muestras textuales*

El primer paso para llevar a cabo una comparación forense de textos es valorar el material objeto de estudio, principalmente en relación a su extensión y tipología, pues, aunque “no one has ever speculated about, let alone tested, how much text and of what kind would be required to allow one to successfully and exhaustively specify an individual’s idiolect” (Coulthard, 1998: 141), parece lógico pensar que cuanto mayor

---

que las marcas que conforman la huella dactilar de un individuo también presentan cierta variación con el paso del tiempo, aunque esta sea mínima) como en el peso identificativo de la misma: tanto una huella dactilar como un ADN contienen toda la información de un determinado individuo, mientras que una evidencia lingüística solo contiene una ínfima parte de los rasgos idiosincrásicos que componen el idiolecto.  
<sup>6</sup> La idea de variación no se opone ni al orden ni a la regularidad; el lenguaje no tiene por qué carecer de polimorfismo para ser estructurado, ni necesita ser homogéneo para ser regular; y en este sentido, “natural language cannot be successfully observed outside a theoretical paradigm, but the paradigm cannot be constructed without the observation of language as it is used” (McMenamin, 2002: 65).

longitud tengan las muestras y cuanto más rasgos genéricos compartan entre sí, más variables podremos analizar y más fiables serán los resultados alcanzados. De igual modo, debemos tener en cuenta su temática y datación.

#### 3.2.1.1. Extensión de las muestras

No hay una longitud mínima establecida y es bastante habitual que los lingüistas forenses deban enfrentarse a textos extremadamente breves, como *whatsapps*, *tuits*, *posts* o correos electrónicos que rara vez superan las 200 palabras (Coulthard, 2005a). Aunque hay estudios que han alcanzado resultados prometedores con textos muy breves (Sanderson y Guenter, 2006; Koppel, Schler y Bonchek-Dokow, 2007; Luyckx, 2010), lo cierto es que la precisión de los análisis cuantitativos decrece significativamente cuando la longitud del texto es inferior a las 1.000 palabras (Feiguina y Hirst, 2007). En todo caso, y tal y como advierte Stamatatos, la longitud no es el único requisito esencial:

It is not yet clear whether other factors (beyond text length) also affect this process. For example, let *a* and *b* be two texts of 100 words and 1,000 words, respectively. A given authorship attribution tool can easily identify the author of *a*, but not the author of *b*. What are the properties of *a* that make it an easy case, and what makes *b* so difficult, albeit much longer, than *a*? On the other hand, what are the minimum requirements in training text we need to be able to identify the author of a given text? (2009: 553).

#### 3.2.1.2. Calidad de las muestras

La calidad de las muestras está relacionada con la contaminación textual o autorial que estas hayan podido sufrir. En relación con la contaminación textual, es importante considerar si los textos nos han llegado completos o sesgados y si, además, la versión de que disponemos es absolutamente fiable (como sería un texto autógrafo) o si, por el contrario, es una copia del original (como sería, por ejemplo, la transcripción de una grabación de voz o de las declaraciones policiales de un acusado) y susceptible, por tanto, de contener errores de transmisión textual. En relación con la contaminación autorial, como advierte Love, es necesario distinguir lo que podríamos llamar la *autoría puramente ejecutiva* (en la que el texto nos llega en su versión más primigenia) de otro tipo de autorías, como la *autoría de revisión*, que se produce cuando el autor repasa el texto; la *autoría colaborativa*, cuando son terceros los que revisan y corrigen; la *autoría declarativa*, que se da cuando un tercero asume la autoría de un texto escrito por otro (es el caso de los famosos *negros literarios*); o la *autoría precursora*, en la que el autor reproduce de manera más o menos sistemática los textos de otros, ya sea en forma de cita textual o de parafraseo (2002: 32-50). Para Love, “the attributionist who sees furthest is the one with the richest sense of the possibilities in the given case” (2002: 50).

### 3.2.1.3. Género textual y circunstancias comunicativas de las muestras

Otro requisito importante a la hora de enfrentarnos a una comparación de textos con fines de atribución de autoría —aunque no imprescindible— es el de disponer de muestras indubitadas del mismo género textual que las dubitadas y que, a ser posible, todas ellas compartan unas mismas circunstancias comunicativas. Es evidente que un mismo sujeto (emisor) no se expresará de igual modo si escribe un informe sobre el impacto económico de la COVID-19 en la hostelería o una poesía amorosa (mensaje), ni si el mensaje se lo dirige a su jefe o a su novia (receptor), ni si lo hace en un entorno laboral o familiar (contexto); tampoco se expresará de la misma manera en su lengua materna que en una adquirida (código), ni si lo hace a través de un correo electrónico o un tuit, en el que hay un número limitado de caracteres que fuerzan la escritura abreviada (canal). Y lo mismo ocurre, evidentemente, en los textos literarios, en donde el idiolecto de cada autor sufre variaciones en función del género textual seleccionado.

En un caso modélico de comparación forense con fines de atribución de autoría, las muestras dubitadas y las indubitadas comparten un mismo género textual, van dirigidas a una misma persona o tipo de persona, están escritas en la misma lengua, tienen un mismo canal y han sido producidas en un contexto similar; pero en la práctica, pocas veces ocurre así y, a menudo, los peritos lingüistas deben enfrentarse a textos de diversa naturaleza. En estos casos, en base a su experiencia y leal saber y entender, deberán decidir la viabilidad de dicha comparación, teniendo en cuenta que “genre effects generally will supersede authorial features in the discrimination process” (Holmes, 1998: 111).

### 3.2.1.4. Tema de las muestras

Junto al género textual, la temática es otra de las variables a tener en cuenta a la hora de realizar un estudio de atribución de autoría. Los textos que comparten unos mismos temas van a compartir también ciertas analogías léxicas, que poco o nada tienen que ver con el idiolecto de sus autores, por lo que debemos tener en cuenta también esta circunstancia a la hora de discriminar autorías. Si analizamos dos noticias periodísticas sobre un mismo hecho (por ejemplo, la contaminación acústica en las ciudades) van a darse, inevitablemente, una serie de palabras coincidentes relacionadas con la propia materia de estudio (*ruido, decibelios, tráfico, volumen*, etc.), pero solo si han sido escritas por la misma persona encontraremos, además, otras variables coincidentes (como, por ejemplo, el empleo de unas mismas palabras de función o la presencia compartida de una secuencia de más de cinco palabras iguales o de una falta de ortografía determinada).

### 3.2.1.5. Fecha de las muestras

Por último, es importante considerar la fecha de las muestras textuales, pues está demostrado que el idiolecto de una persona varía con el paso del tiempo, aunque no

siempre al mismo ritmo, ni con la misma intensidad (Koppel, Schler y Argamon, 2009: 26).

Por todos estos motivos, en los estudios de atribución de autoría, como advierte Holmes, “it is certainly wise to work within the same genre when faced with a list of candidate authors for a disputed work and to work within as close a time period as possible when selecting appropriate ‘control’ authors” (1998: 111). No obstante, aunque la alternancia genérica o la evolución estilística de un autor pueda condicionar los resultados, es importante destacar que los estudios parecen demostrar que la variación intrapersonal siempre será menor que la variación interpersonal:

A pesar de que nuestros patrones lingüísticos cambian con el tiempo, debido a muchas circunstancias —el nivel cultural, el medio social en el que nos desenvolvemos, el tema sobre el que hablamos— los estudios forenses del habla y la escritura precisan que algo permanezca constante en nuestra producción verbal y escrita (Fernández Trillo, 2015: 49).

### 3.2.2. *Tipología de los análisis*

El principio de certeza, que propugna que para llegar a conclusiones robustas debemos realizar análisis cualitativos y cuantitativos de las evidencias, es uno de los principios esenciales de la criminalística moderna; y asumido, como tal, por la lingüística forense. Los análisis cualitativos, basados en la observación y lectura minuciosa de los textos, ofrecen mucha información y muy valiosa, pero los datos que manejan son subjetivos y menos controlables que los cuantitativos. Por su parte, los análisis cuantitativos, basados en la medición, proporcionan datos objetivos y replicables, pero a veces insuficientes para dilucidar el complejo proceso de la autoría. Por eso, un buen estudio de atribución de autoría debe contemplar —siempre que sea posible— una comparación de textos que combine ambos tipos de análisis (Jeffries y McIntyre, 2010: 12).

Hasta hace relativamente poco tiempo, los estudios lingüísticos —y también los literarios— eran eminentemente cualitativos; de un tiempo a esta parte, sin embargo, se han ido adoptando técnicas cuantitativas para analizar el lenguaje y entender su variación en relación con factores como el periodo histórico, el contexto, el género o el autor (Savoy, 2020). Así, gracias a la estilometría, podemos realizar análisis estadísticos del estilo de un determinado autor, entendiendo por *estilo* el idiolecto escrito que caracteriza su forma de escribir en una situación concreta:

By style I mean the set of linguistic features that, taken together, uniquely identify a language user. The notion presupposes that there has been a choice —that someone has opted for Feature P rather than Feature Q (or R, S, ...). In this view, if we have no choice in the use of a feature, that feature cannot be a part of our style (Crystal, 2008: 16).

El uso de métodos estilométricos en los estudios de atribución de autoría es relativamente reciente. Como recuerdan Holmes (1998), Juola (2006) y Stamatatos

(2009), los primeros intentos por cuantificar el estilo de escritura se remontan al siglo XIX, cuando el físico estadounidense Thomas Mendenhall midió la extensión de varios cientos de miles de palabras de las obras de Bacon, Marlowe y Shakespeare, tratando de demostrar que la longitud de palabra no es una variable discriminadora entre autores. Ya en el siglo XX, George Yule en Inglaterra y George Kingsley Zipf en Estados Unidos intentaron establecer fórmulas matemáticas para discriminar autorías, basadas en la frecuencia léxica, como la característica K de Yule, ineficaz según los estudios posteriores, y la ley Zipf, que a día de hoy se sigue utilizando. Pero no fue hasta el trabajo de Mosteller y Wallace (1964) sobre la autoría de los *Papeles Federalistas* cuando los análisis computacionales empezaron a ganar adeptos entre los lingüistas: su método, basado en el análisis estadístico bayesiano de la frecuencia de palabras funcionales (como *y* o *a*), ofreció resultados de discriminación significativos entre los distintos candidatos a autor. Otras investigaciones estilométricas posteriores, sin embargo, dieron lugar a múltiples controversias, como el estudio sobre la autoría de *El Libro del Mormón*, que generó un intenso debate entre los defensores de la autoría de Joseph Smith, su firmante, y los defensores de una autoría compartida por al menos cuatro personas; un debate que puso sobre la mesa la necesidad de testar algunos de los métodos propuestos. Desde finales de los años 80, y más intensamente en el siglo XXI, los esfuerzos de la estilometría han ido encaminados en esta dirección; así, se han ido descartando algunos parámetros propuestos para discriminar autorías, como la característica K de Yule, antes comentada, y validando otros nuevos, como la distribución de la frecuencia de las palabras más utilizadas (*delta distance*), el análisis de componentes principales (PCA) de las palabras de función, la localización de cadenas de 5 o más palabras coincidentes (*verbatim*) o el estudio de las clases de palabras mediante etiquetadores gramaticales automáticos (*Part-Of-Speech Tagger* o *Pos tagging*) (Savoy, 2020). No obstante, y retomando lo que decíamos al principio de este epígrafe, “a traditional authorship study looking at all of the external and traditional internal evidence must be completed before a non-traditional study is undertaken”, pues “non-traditional attribution studies provide only a few of the tools for the attribution scholar. And these tools are by no means the most important” (Rudman, 1998: 359).

### 3.2.3. Variables de análisis

Las variables lingüísticas son las elecciones habituales e inconscientes que una persona realiza al escribir y que pueden, por tanto, constituirse como prueba o indicio para discriminar autorías. Como advierte McMenamin, hay dos tipos generales de variables: la elección de formas opcionales o la desviación de una norma (2017: 134).

Hay infinidad de variables lingüísticas susceptibles de poder ser analizadas cualitativa y cuantitativamente. Rudman ya indicó hace unos años que se habían propuesto más de mil variables diferentes para los estudios de atribución de autoría y que, desgraciadamente, no había consenso en el establecimiento de las más mismas, siendo

los especialistas los encargados de seleccionar las más útiles para cada caso (1998: 360)<sup>7</sup>; sin duda las preferidas, tal y como fueron caracterizadas por Labov, son aquellas de “alta frecuencia, inmunes a la supresión consciente, codificables (y contables), y ampliamente distribuidas a lo largo de una cierta población (o individuo)” (McMenamin, 2017: 134). Incidiendo en este aspecto, Garayzábal Heinze, Queralt Estévez y Reigosa Riveiros establecen las distintas características que debemos contemplar a la hora de seleccionar una variante en contextos forenses de atribución de autoría (2019: 62-63): (a) que sea muy frecuente y esté estratificada; (b) que muestre alta variabilidad interescritor y baja variabilidad intraescritor; (c) que sea relativamente fácil de extraer y calcular; (d) que pueda ser intercambiable en algunos contextos; (e) que sea lo más independiente posible de otras variables; (f) que su producción sea lo más inconsciente posible; (g) que esté definida lingüísticamente de manera clara y precisa; y (h) y que tengan en cuenta la inestabilidad del rasgo.

Las variables lingüísticas se dan en todos los niveles de la lengua, desde el fonético-fonológico hasta el pragmático-discursivo. Aunque en un texto escrito el nivel fonético-fonológico, a priori, no es relevante, deberemos tenerlo en cuenta a la hora de estudiar aspectos relacionados con el acento o la rima (en el caso de textos en verso) o con ciertas figuras retóricas vinculadas a los sonidos y la musicalidad, como la aliteración, la onomatopeya, la similitudencia o la paranomasia. Pero, sin duda, las variables que debemos contemplar en el nivel más bajo del texto escrito serán todas aquellas relacionadas con el empleo de grafemas y caracteres<sup>8</sup> y, en especial, con el uso de n-gramas de caracteres. Grieve defiende la efectividad de los n-gramas de dos caracteres, con un 65% de precisión cuando deben discriminar entre 40 autores y de un 94% cuando deben hacerlo entre dos (2007); no obstante, para el español, y tal y como estudiamos hace unos años, la precisión aumenta progresivamente a medida que lo hace también el número *n* del n-grama (Blasco y Ruiz Urbón, 2009).

Muy interesantes resultan también las variables morfológicas, como, por ejemplo, la alternancia del morfema de tiempo-modo-aspecto en el pretérito imperfecto de subjuntivo (-ra / -se), el estudio de los mecanismos de formación de palabras o la frecuencia relativa de las distintas categorías gramaticales (una variable muy efectiva y que ahora, gracias a los programas de etiquetado automático, ha cobrado una especial dimensión).

También deberemos tener en cuenta las variables relacionadas con el nivel sintáctico, como el estudio del tipo de oración, la utilización de bigramas y trigramas de clases de palabras, el uso de ciertas construcciones sintácticas, la posición relativa de una palabras con respecto a otras o los pronombres utilizados para introducir las oraciones

<sup>7</sup> Afortunadamente, la investigación en atribución de autoría ha avanzado mucho desde el estudio de Rudman (1998) y ya disponemos de varios estudios que revisan los distintos parámetros utilizados y dan cuenta de la efectividad de cada uno de ellos (Juola, 2006; Grieve, 2007; Koppel, Schler y Argamon, 2009; Stamatatos, 2009; Luyckx, 2010; Jockers y Witten, 2010; Savoy, 2020). Algo similar hicimos hace unos años para la lengua española (Blasco y Ruiz Urbón, 2009).

<sup>8</sup> Tomando como referencia a Grieve (2007), *grafema* hace referencia a una letra del alfabeto y *carácter* a cualquier tipo de unidad gráfica, ya sea una letra, un dígito, un signo de puntuación o un espacio en blanco.

subordinadas (Svartvik, 1968; Baayen, Van Halteren y Tweedie, 1996; Feiguina y Hirst, 2007; Spassova, 2009; Turell, 2011; Stamatatos, Fakotakis y Kokkinakis, 2001).

Pero sin duda, uno de los niveles que más páginas de investigación ha ocupado hasta ahora es el del léxico<sup>9</sup>. Dentro de las variables léxicas, destaca el estudio de las palabras más frecuentes, la riqueza de vocabulario, las erratas ortográficas, el porcentaje de ciertos radicales o la frecuencia relativa de las palabras funcionales, entre otras; en este nivel también han resultado ciertamente interesantes la aplicación de distintos métodos estadísticos, como el análisis clúster, el análisis de componentes principales (PCA) o el análisis multivariante (Mosteller y Wallace, 1964; Woolls y Coulthard, 1998; Holmes y Forsyth, 1995; Burrows, 1989, 2002 y 2003; Hoover, 2004a y 2004b; Argamon y Levitan, 2005; Stamatatos, 2009; Savoy, 2020). Aunque todos estos análisis poseen gran fuerza discriminante, las palabras de función se han constituido en la marca preferida por muchos investigadores, especialmente por tres motivos: por su alta frecuencia de uso, que facilita su cuantificación y posterior análisis estadístico; por su papel gramatical, que restringe el control consciente; y por su fuerza idiosincrásica, al no estar condicionados a un contexto concreto (Spassova, 2009: 45).

De un tiempo a esta parte están cobrando también cierto protagonismo las variables semánticas relacionadas con la expresión de ciertos sentimientos, como la alegría, la tristeza, el miedo o la ira, pues se sabe que el idiolecto está conformado —además de por el conocimiento lingüístico y las influencias extralingüísticas— por las asociaciones cognitivas (McMenamin, 2002). Y también las variables pragmático-discursivas, como las fórmulas de salutación y despedida, los marcadores, la puntuación o el número de palabras por frase o párrafo (Mannion y Dixon, 1997; Gains, 1999; Wright, 2013).

En todo caso, es importante advertir que no hay una variable única y definitiva, sino que lo importante es la acumulación de rasgos:

We must strive to identify all of the markers that make up “style” —to map style the way biologists are mapping the gene. Function words, type/tokens, word lengths, hapax legomena, and other specific style markers may not in themselves be an indicator of a unique style, but when used in conjunction with all of the other quantifiable indicators that make up style, they become important (Rudman, 1998: 360).

### 3.2.4. *Herramientas de análisis textual*

A día de hoy disponemos de muchas y muy variadas herramientas para el análisis (semi)automático de los textos (Woolls y Coulthard, 1998; Woolls, 2003; Garayzabal Heinze, Queralt Estévez y Reigosa Riveiros, 2019: 65-66), como, por ejemplo, *WordSmith Tools*, *AntLab*, *Contawords*, *Voyant Tools*, *Linguistic Inquiry and Word*

<sup>9</sup> Las marcas léxicas siguen siendo las más utilizadas en los análisis cuantitativos, tomando como referencia la afirmación que hizo Tallentire en 1973: “no potential parameter of style below or above that of the word is equally effective in establishing objective comparison between authors and their common linguistic heritage” (Citamos por Holmes, 1998: 112).



*Count (LIWC)*, *CopyCatch Gold* o *JVocalyse*. Aunque todos estos programas ofrecen grandes posibilidades, de un tiempo a esta parte la utilización de lenguajes de programación —principalmente R o Python— en los estudios de atribución de autoría está creciendo exponencialmente, ya sea a través de paquetes desarrollados por especialistas en esta materia, como “stylo”, “koRpus” o “syuzhet”, o a través de códigos específicos, en los que el analista puede configurar a su gusto las variables de análisis conforme a las características concretas de esos textos.

### 3.3. Principios conclusivos: escalas de opinión verbal y estadística

Uno de los puntos más endebles en los trabajos de atribución de autoría literaria es el de la expresión de las conclusiones, que rara vez cumplen con el principio de probabilidad de la criminalística moderna —enunciado en 1910 por Edmond Locard— que establece que la acumulación de datos o evidencias debe permitir inferir probabilidades en relación con los hechos delictivos, que van desde la probabilidad nula al grado máximo de probabilidad. Siguiendo este principio, los lingüistas forenses han expresado tradicionalmente sus conclusiones a través de escalas de opinión verbal, también llamadas escalas de probabilidad, para poder traducir todos los resultados de las metodologías combinadas a unos resultados ecuanímenes, que todos los receptores sean capaces de interpretar de igual modo. Las primeras escalas adoptadas por los lingüistas forenses europeos —basándose en escalas de la American Society for Testing and Materials (ASTM) o del Scientific Working Group for Forensic Document Examination (SWGDOC)— fueron estrictamente verbales, tal y como puede verse en los ejemplos que proponen Coulthard (Tabla 1) y McMenamin (Tablas 2 y 3) a principios de los 2000:

| Más positivo |                                                                    |
|--------------|--------------------------------------------------------------------|
| 5            | “Estoy personalmente <i>convencido</i> de que X es el autor”       |
| 4            | “En mi opinión, es <i>muy probable</i> que X sea el autor”         |
| 3            | “En mi opinión, es <i>probable</i> que X sea el autor”             |
| 2            | “En mi opinión, es <i>bastante probable</i> que X sea el autor”    |
| 1            | “En mi opinión, es <i>algo probable</i> que X sea el autor”        |
| 0            | “En mi opinión, es <i>posible</i> que X sea el autor”              |
| -1           | “En mi opinión, es <i>algo probable</i> que X no sea el autor”     |
| -2           | “En mi opinión, es <i>bastante probable</i> que X no sea el autor” |
| -3           | “En mi opinión, es <i>probable</i> que X no sea el autor”          |
| -4           | “En mi opinión, es <i>muy probable</i> que X no sea el autor”      |
| -5           | “Estoy personalmente <i>convencido</i> de que X no es el autor”    |
| Más negativo |                                                                    |

Tabla 1. Traducción de la escala propuesta por Coulthard para el caso de Danielle Jones.  
Fuente: Coulthard, Johnson y Wright, 2017: 197 y 198.

| ¿Lo escribió el sospechoso? | Escala | Conclusión                         |
|-----------------------------|--------|------------------------------------|
| SÍ                          | 9      | Identificación                     |
|                             | 8      | Altamente probable: lo escribió    |
|                             | 7      | Probable: lo escribió              |
|                             | 6      | Indicios: lo escribió              |
| INCONCLUSO                  | 5      | No concluyente                     |
| NO                          | 4      | Indicios: no lo escribió           |
|                             | 3      | Probable: no lo escribió           |
|                             | 2      | Altamente probable: no lo escribió |
|                             | 1      | Eliminación                        |

Tabla 2. Traducción de la escala propuesta por McMenamin para responder a la pregunta “Did the suspect write it?”. Fuente: McMenamin, 2002: 125.

| ¿Lo escribió un único autor? | Escala | Conclusión                             |
|------------------------------|--------|----------------------------------------|
| SÍ                           | 9      | Definitivo: un escritor                |
|                              | 8      | Altamente probable: un escritor        |
|                              | 7      | Probable: un escritor                  |
|                              | 6      | Indicios: un escritor                  |
| INCONCLUSO                   | 5      | No concluyente                         |
| NO                           | 4      | Indicios: más de un escritor           |
|                              | 3      | Probable: más de un escritor           |
|                              | 2      | Altamente probable: más de un escritor |
|                              | 1      | Definitivo: más de un escritor         |

Tabla 3. Traducción de la escala propuesta por McMenamin para responder a la pregunta “Did one author write it?”. Fuente: McMenamin, 2002: 125.

Como puede verse en los ejemplos propuestos, las escalas de opinión verbal recogen los distintos niveles de probabilidad dentro de los cuales debe enmarcarse el resultado global de nuestro análisis comparado de textos. Estas escalas se han ido perfeccionando con el tiempo, pues si la de Coulthard no contemplaba la posibilidad de que el análisis fuera inconcluso, las de McMenamin, sí. Mcmenamin, además, ofrece un listado de los criterios que permiten determinar los distintos niveles de conclusión, tratando así de objetivar al máximo las escalas propuestas (2002: 126-127).

Aunque las escalas de probabilidad verbal son la opción más utilizada por los lingüistas forenses, no están exentas de crítica; sobre todo desde que el Tribunal Supremo de Estados Unidos estableciera en 1993 unos estándares para determinar si los métodos científicos utilizados por los peritos eran fiables (entre los que incluía la necesidad de contemplar una tasa de error real o probable sobre la técnica aplicada). En 1999, Broeders denunció el carácter subjetivo de las propuestas verbales al considerar que dos expertos podrían establecer diferentes niveles de la escala basándose en unos mismos datos (1999:

237); algo que también fue comentado por Champod y Evett (2000), que defendían un enfoque bayesiano. Pero precisamente Evett, junto a Weir, había propuesto unos años antes (1998) una correspondencia verbal para la escala de razón de verosimilitud utilizada en la identificación de personas mediante el ADN (Tabla 4), poniendo así de manifiesto la importancia de emplear escalas verbales que ayuden a comprender los valores de LR (*Likelihood Ratio*):

| <b>Razón de verosimilitud (LR)</b> | <b>Correspondencia verbal</b> |
|------------------------------------|-------------------------------|
| De 1 a 100                         | Respaldo limitado             |
| De 10 a 100                        | Respaldo moderado             |
| De 100 a 1000                      | Respaldo fuerte               |
| Más de 1000                        | Respaldo muy fuerte           |

Tabla 4. Traducción de la escala de equivalencias entre ratios de verosimilitud y conceptos de probabilidad verbal en la evidencia de ADN. Fuente: Evett y Weir, 1998: 244.

En relación con este asunto, Delgado Romero, jefe de la Sección de acústica forense de la Comisaría general de la Policía científica española, comentó las ventajas de utilizar el teorema de Bayes para establecer la relación de probabilidades sobre dos hipótesis competitivas y que, a su vez, son excluyentes (“el sospechoso ha realizado la voz dubitada vs. la voz dubitada no ha sido realizada por el sospechoso”), pero también las dificultades de hacerlo en el entorno lingüístico (2005: 122-127). En el caso del ADN, cada genotipo suele comprender 15 marcadores genéticos y a cada uno de ellos se le otorga un valor de verosimilitud, y, puesto que cada marcador es independiente del resto, el valor final del LR para cada individuo (producto de las probabilidades que definen el LR de cada uno de los 15 marcadores) puede llegar a expresarse en términos de billones o trillones; pero en el caso de la voz —y añadimos nosotros, más aún en el del texto—, el cálculo del LR está claramente influenciado por las características de las muestras que, a diferencia de las del ADN, son fractales y variables, lo que dificulta, además, la determinación de los ejes que dimensionan la población de referencia. Por este motivo, Delgado Romero sigue apoyando el uso de las escalas de probabilidad verbal, pues la propuesta de interpretación del teorema de Bayes, aunque interesante, “no acaba de ofrecer el grado de satisfacción que sería deseable”; y concluye:

En el caso de la Identificación Forense de Locutores (IFL), la interpretación de conclusiones de estudio a través de un entorno bayesiano resulta difícil de concretar. Existen aspectos, no sólo referidos a la población de referencia utilizada, sino también a la naturaleza de la variable del habla de un mismo individuo, que aparecen como serios obstáculos al carácter objetivo que dicho ámbito pretende conferir a las tareas asignadas a los científicos. Por otra parte, y haciéndolo ya extensivo a otras disciplinas forenses, es complicado evitar el uso de equivalencias verbales para expresar de una forma más comprensible los niveles de certeza alcanzados por los expertos (2005: 128).

En la misma línea se manifestaron un grupo de fonetistas forenses del Reino Unido (French y Harrison, 2007), que si bien aceptaban la conveniencia de aplicar proporciones de verosimilitud —incluidas las bayesianas— para la expresión de las conclusiones en grados de convicción, advertían que la falta de datos poblacionales de referencia lo imposibilitaba. Una declaración que dio lugar a otras manifestaciones a favor, pero también en contra, como la de Rose y Morrison (2009), que consideraban que el marco conceptual apropiado es el de la razón de verosimilitud bayesiana, que es en el que se están desarrollando otras ciencias forenses. Como explican estos dos autores, si un proceso judicial consiste en tomar decisiones sobre incertidumbres, la mejor manera de cuantificar dichas incertidumbres es utilizar el teorema de Bayes, que permite calcular la probabilidad de una hipótesis dada la evidencia:

Bayes' Theorem is of paramount importance when one wants to know the probability of a hypothesis given the evidence, and this is what gives it its special status in forensic identification. Bayes' Theorem states informally that the probability of the hypothesis, given the evidence, can be estimated from two things: firstly, how probable the hypothesis is, before the evidence is adduced; and secondly, the strength of the evidence (2009: 144).

Aunque el debate teórico sigue abierto, lo cierto es que, en la práctica, la opción más utilizada por los lingüistas forenses de todo mundo sigue siendo la de la escala de probabilidad verbal, ya que la falta de estudios poblacionales, indispensables para el cálculo de la razón de verosimilitud, así como la naturaleza del propio idiolecto, hacen aún muy difícil la aplicación de escalas bayesianas (Gold y French, 2011: 6; Coulthard, Johnson y Wright, 2017: 198-206). Y esa es la opción que proponemos para los estudios de atribución de autoría en el campo literario, al menos hasta que las escalas estadísticas se conviertan en una opción factible.

En la siguiente tabla ofrecemos una propuesta para expresar las conclusiones en el marco de los estudios de autoría literaria, que podría adaptarse a cada caso concreto. Como puede verse, esta escala de opinión verbal permite encuadrar las conclusiones alcanzadas para cada una de las hipótesis posibles (sí/no) dentro de seis grados de probabilidad, así como, dado el caso, declarar la imposibilidad de establecer una conclusión (no concluyente) (Tabla 5). Se destierran así las conclusiones categóricas (sí/no), que no cumplen con el principio de probabilidad, y las que, sin llegar a serlo, (probablemente es, parece que no es, etc.) no se circunscriben a una graduación que permita cuantificar dicha posibilidad. De igual modo, ofrecemos un listado de criterios —inspirados en los de McMenamin, aunque con matizaciones— para determinar los distintos niveles, tratando así de objetivar al máximo la escala propuesta (Tabla 6). Estos criterios tienen en cuenta las similitudes y disimilitudes derivadas del proceso de comparación textual entre el texto dubitado y los indubitados, pero, también, los posibles problemas derivados de las características de las muestras (calidad, extensión, datación, temática o tipología textual) o de la mayor o menor presencia de variables idiosincrásicas.

| <b>Escala de opinión verbal para los estudios de atribución de autoría literaria</b> |                                                                                                     |
|--------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Se puede determinar que X sí es el autor de esta obra, con un grado de probabilidad  | (5) muy alto<br>(4) bastante alto<br>(3) alto<br>(2) bajo<br>(1) bastante bajo<br>(0) muy bajo      |
| Se puede determinar que X no es el autor de esta obra, con un grado de probabilidad  | (0) muy bajo<br>(-1) bastante bajo<br>(-2) bajo<br>(-3) alto<br>(-4) bastante alto<br>(-5) muy alto |
| No se puede determinar que X sí es o no es el autor de esta obra                     | No concluyente                                                                                      |

Tabla 5. Escala de opinión verbal para los estudios de atribución de autoría literaria.  
Fuente: Elaboración propia.

| <b>Criterios de valoración</b> |                                                                                                                                                                                                                                |
|--------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Sí                             | 1. Hay similitudes sustanciales.<br>2. No hay disimilitudes significativas.<br>3. No hay limitaciones relacionadas con las características de las muestras textuales o con la no ocurrencia de variables idiosincrásicas.      |
|                                | 5                                                                                                                                                                                                                              |
|                                | 1. Hay similitudes sustanciales.<br>2. No hay disimilitudes significativas.<br>3. Hay limitaciones relacionadas con las características de las muestras o con la no ocurrencia de variables idiosincrásicas.                   |
|                                | 4                                                                                                                                                                                                                              |
|                                | 1. Hay bastantes similitudes sustanciales.<br>2. No hay disimilitudes significativas.<br>3. Hay limitaciones relacionadas con las características de las muestras o con la no ocurrencia de variables idiosincrásicas.         |
|                                | 3                                                                                                                                                                                                                              |
|                                | 1. Hay algunas similitudes sustanciales.<br>2. No hay disimilitudes significativas.<br>3. Hay limitaciones relacionadas con las características de las muestras o con la no ocurrencia de variables idiosincrásicas.           |
|                                | 2                                                                                                                                                                                                                              |
|                                | 1. Hay pocas similitudes sustanciales.<br>2. No hay disimilitudes significativas.<br>3. Puede haber limitaciones relacionadas con las características de las muestras o con la no ocurrencia de variables idiosincrásicas.     |
|                                | 1                                                                                                                                                                                                                              |
|                                | 1. Hay muy pocas similitudes sustanciales.<br>2. No hay disimilitudes significativas.<br>3. Puede haber limitaciones relacionadas con las características de las muestras o con la no ocurrencia de variables idiosincrásicas. |
|                                | 0                                                                                                                                                                                                                              |

|    |                                                                                                                                                                                                                                                   |                   |
|----|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------|
| NO | 1. No hay similitudes sustanciales.<br>2. Hay muy pocas disimilitudes significativas.<br>3. Puede haber limitaciones relacionadas con las características de las muestras textuales o con la no ocurrencia de variables idiosincrásicas.          | 0                 |
|    | 1. No hay similitudes sustanciales.<br>2. Hay pocas disimilitudes significativas.<br>3. Puede haber limitaciones relacionadas con las características de las muestras o con la no ocurrencia de variables idiosincrásicas.                        | -1                |
|    | 1. No hay similitudes sustanciales.<br>2. Hay algunas disimilitudes significativas.<br>3. Puede haber limitaciones relacionadas con las características de las muestras o con la no ocurrencia de variables idiosincrásicas.                      | -2                |
|    | 1. No hay similitudes sustanciales.<br>2. Hay bastantes disimilitudes significativas.<br>3. Hay limitaciones relacionadas con las características de las muestras o con la no ocurrencia de variables idiosincrásicas.                            | -3                |
|    | 1. No hay similitudes sustanciales.<br>2. Hay disimilitudes significativas.<br>3. Hay limitaciones relacionadas con las características de las muestras o con la no ocurrencia de variables idiosincrásicas.                                      | -4                |
| ¿? | 1. No hay similitudes sustanciales.<br>2. Hay disimilitudes significativas.<br>3. No hay limitaciones relacionadas con las características de las muestras textuales o con la no ocurrencia de variables idiosincrásicas.                         | -5                |
|    | 1. Las similitudes sustanciales son insuficientes<br>2. Las disimilitudes sustanciales son insuficientes<br>3. Puede haber limitaciones relacionadas con las características de las muestras o con la no ocurrencia de variables idiosincrásicas. | No<br>concluyente |

Tabla 6. Criterios de valoración para cada uno de los niveles de la escala de opinión verbal.  
Fuente: Elaboración propia.

Para que puedan entenderse la escala y los criterios propuestos, vamos a tomar como ejemplo el caso concreto del *Entremés famoso de los romances*, publicado por primera vez en la *Parte tercera de las comedias de Lope de Vega y otros autores* (Valencia, 1611) y atribuido tradicionalmente a Miguel de Cervantes por sus similitudes temático-argumentales con los primeros capítulos del *Quijote*. El estudio de autoría realizado, basado en el análisis cualitativo y cuantitativo de diferentes variables lingüísticas, que afectan a distintos planos de la lengua, nos lleva a establecer que no hay similitudes sustanciales ni disimilitudes significativas entre el idiolecto de esta pieza y el cervantino, especialmente en las obras de su mismo género; no obstante, a la hora de establecer el grado de probabilidad de esa *desatribución*, debemos tener en consideración que se trata de una pieza de corta extensión —más aún al eliminar todos los romances de autoría ajena que plagan el texto— cuya calidad, muy probablemente, se haya visto afectada por el complejo proceso de transmisión y fijación textual del teatro del Siglo de Oro español. Por eso, teniendo en cuenta tanto los resultados del estudio como las limitaciones del texto, podemos concluir, en base a la escala y los criterios propuestos, que Cervantes no

es el autor de esta obra, con un grado de probabilidad bastante alto (nivel -4, dentro de una escala de *desatribución* que va del 0 al -5) (Ruiz Urbón, 2023).

#### 4. CONCLUSIONES

Aunque la lingüística forense ha dado pasos de gigante en el establecimiento de unos principios atributivos eficaces y fiables, los estudios literarios no parecen avanzar al mismo ritmo, a pesar de que su preocupación por el anonimato sea la misma. Por eso, en este trabajo, defendemos la necesidad de aplicar los principios rectores (teóricos, metodológicos y conclusivos) del llamado *lenguaje evidencial* de la lingüística forense a los estudios de atribución de autoría literaria, con el objetivo de dotarlos de mayor precisión, objetividad y fiabilidad.

El principio teórico fundamental que sustenta los estudios de autoría en el ámbito forense es la existencia del idiolecto, es decir, una versión personal, marcada y distintiva de la lengua, que nos define y diferencia de los demás. Dicha versión, conformada por multitud de rasgos lingüísticos, puede cambiar ligeramente a lo largo del tiempo y adaptarse a las diferentes circunstancias comunicativas, pero, aun así, la variación intrapersonal será menor que la interpersonal. Es por ello por lo que el idiolecto puede usarse como evidencia lingüística para discriminar autorías, pero también para datar la obra de un determinado autor o descubrir diferentes momentos de escritura.

La metodología desarrollada por la lingüística forense, basada en el principio de certeza, comprende el análisis comparado de las distintas muestras lingüísticas, teniendo en consideración las posibles limitaciones derivadas de su calidad, extensión, datación, temática o tipología textual. Esta metodología, que abarca los distintos niveles de la lengua, recomienda la combinación de técnicas cualitativas y cuantitativas, para poder ofrecer resultados objetivos y replicables sin renunciar por ello a la riqueza interpretativa y la profundidad de significados que aporta la observación directa (metodología mixta). Nunca la coincidencia o disimilitud de un solo rasgo lingüístico podrá usarse como prueba irrefutable para atribuir o *desatribuir* una obra a un determinado autor.

La expresión de las conclusiones es otro de los elementos clave de la lingüística forense (del que, hasta el momento, adolecían los estudios literarios). Todo esfuerzo teórico y metodológico es insuficiente si el investigador no es capaz de ofrecer unos resultados ecuanímenes, que todos los receptores sean capaces de interpretar de igual modo, en base al principio de probabilidad de la criminalística moderna. En el ámbito forense de la atribución de autoría se trabaja con escalas de opinión verbal, en las que se recogen los distintos niveles de probabilidad dentro de los que puede enmarcarse el resultado global; además, de un tiempo a esta parte, se están empezando a desarrollar escalas bayesianas, aunque la falta de estudios poblacionales, indispensables para el cálculo de la razón de verosimilitud, hace aún muy difícil su aplicación práctica. Por este motivo, proponemos una escala de opinión verbal para los estudios de atribución de autoría literaria, que represente los seis grados de probabilidad de las dos hipótesis posibles

(sí/no), así como la imposibilidad de llegar a alguna de ellas (resultado no concluyente) (Tabla 5); y un listado de criterios que permitan objetivar dichos niveles, para imposibilitar que dos investigadores diferentes pudieran adjudicar distintas probabilidades ante unos mismos resultados (Tabla 6).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBASI, A. & CHEN, H. (2008). "Writeprints: A Atylometric Approach to Identity-Level Identification and Aimilarity Detection in Cyberspace". *ACM Transactions on Information Systems* 26.2, 1-29.
- ARGAMON, S. & LEVITAN, S. (2005). "Measuring the Usefulness of Function Words for Authorship Attribution". En *Proceedings of ACH / ALLC 2005*, Association for Computing and the Humanities (ed.), 1-3. Victoria, CB: University of Victoria.
- BAAYEN, R. H.; VAN HALTEREN, H. & TWEEDIE, F. J. (1996). "Outside the Cave of Shadows: Using Syntactic Annotation to Enhance Authorship Attribution". *Literary and Linguistic Computing* 11.3, 121-131.
- BALDWIN, J. (1979). "Phonetics and Speaker Identification". *Medicine, Science and the Law* 19, 231-232.
- BARTHES, R. (1977). *Elements of Semiology*. New York: Hill & Wang.
- BLASCO, J. (2022). "La 'boutade' de la muerte del autor: el caso de Carmen Mola". *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 3, 249-266.
- BLASCO, J. Y RUIZ URBÓN, C. (2009). "Evaluación y cuantificación de algunas técnicas de 'Atribución de autoría' en textos españoles". *Castilla. Estudios de Literatura* 0, 27-47.
- BROEDERS, A. P. A. (1999). "Some Observations on the Use of Probability Scales in Forensic Identification". *Forensic Linguistics* 6.2, 228-41.
- BROWN, R. (1982). "What is Speaker Recognition". *Journal of the International Phonetics Association* 12.1, 13-24.
- BURRIDGE, K. & MULDER, J. (1988). *English in Australia and New Zealand: An Introduction to its Structure, History and Use*. Melbourne: Oxford University Press.
- BURROWS, J. F. (1989). "'An Ocean Where Each Kind': Statistical Analysis and Some Major Determinants of Literary Style". *Computers and the Humanities* 23.4/5, 309-21.
- \_\_\_\_ (2002). "'Delta': A Measure of Stylistic Difference and a Guide to Likely Authorship". *Literary and Linguistic Computing* 17.3, 267-287.
- \_\_\_\_ (2003). "Questions of Authorship: Attribution and Beyond". *Computers and the Humanities* 37.1, 5-32.



- CELMA VALERO, M.<sup>a</sup> P. Y RUIZ URBÓN, C. (2022). “Una aproximación a la escritura de Miguel Delibes desde la estilometría”. *Tonos Digital. Revista de Estudios Filológicos* 41, 1-13.
- CHAMPOD, C. & EVETT, I. W. (2000). “Commentary on A. P. A. Broeders (1999) ‘Some Observations on the Use of Probability Scales in Forensic Identification’”. *Forensic Linguistics* 6.2, 228-41”. *Forensic Linguistics* 7.2, 238-234.
- CICRES, J. & GAVALDÀ, N. (2014). “La Lingüística Forense: La Llengua com a Evidència”. *Revista de Llengua i Dret* 61, 60-71.
- COULTHARD, M. (1998). “Identifying the Author”. *Cahiers de Linguistique Française* 20, 139-161.
- \_\_\_\_ (2005a). “The Linguistic as Expert Witness”. *Linguistics and the Human Sciences* 1.1, 39-58.
- \_\_\_\_ (2005b). “Some forensic applications of descriptive linguistics”. *Veredas* 9, 9-28.
- COULTHARD, M. & JOHNSON, A. (2010). *The Routledge Handbook of Forensic Linguistics*. Oxford: Routledge.
- COULTHARD, M.; JOHNSON, A. & WRIGHT, D. (2017). *An Introduction to Forensic Linguistics: Language in Evidence*. London / New York: Routledge.
- CRYSTAL, D. (2008). *“Think on my Words”: Exploring Shakespeare’s Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CUÉLLAR, Á. (2023). “Cronología y estilometría: datación automática de comedias de Lope de Vega”. *Anuario Lope de Vega: Texto, Literatura, Cultura* 29, 97-130.
- DELGADO ROMERO, C. (2005). “Comentarios sobre el contexto actual de la identificación forense de locutores”. En *Lingüística forense. Lengua y derecho. Conceptos, métodos y aplicaciones*, M. Teresa Turell (ed.), 113-129. Barcelona: Institut Universitari de Lingüística Aplicada.
- EADES, D. (1994). “Forensic linguistics in Australia: an overview”. *Forensic Linguistics* 1.2, 113-32.
- EVETT, I. W. & WEIR, B. S. (1998). *Interpreting DNA Evidence. Statistical Genetics for Forensic Scientists*. Sunderland: Sinauer Associates.
- FEIGUINA, O. & HIRST, G. (2007). “Authorship Attribution for Small Texts: Literary and Forensic Experiments”. *International Workshop on Plagiarism Analysis, Authorship Identification, and Near-Duplicate Detection, 30th Annual Internacional ACM SIGIR Conference (SIGIR '07)*. Disponible en línea: <http://ceur-ws.org/Vol-276/paper3.pdf> [21/12/2023].
- FERNÁNDEZ TRILLO, J. J. (2015). *La problemática autoría de Carlos Castaneda. Un estudio estilométrico de “candidato único”*. Tesis doctoral: Universidad Autónoma de Madrid. Disponible en línea en: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/666725> [20/12/2023].
- FOSTER, D. (2000). *Author Unknown. On the Trail of Anonymous*. New York: Henry Holt and Company.

- FRENCH, P. & HARRISON, P. (2007). "Position Statement Concerning Use of Impressionistic Likelihood Terms in Forensic Speaker Comparison Cases". *The International Journal of Speech, Language and the Law* 14. 1, 137-144.
- GAINS, J. (1999). "Electronic Mail. A New Style of Communication or Just a New Medium? An Investigation into the Text Features of e-mail". *English for Specific Purposes* 18.1, 81-101.
- GARAYZÁBAL HEINZE, E; QUERALT, S. Y REIGOSA RIVEIROS, M. (2019). *Fundamentos de la Lingüística Forense*. Madrid: Síntesis.
- GARCÍA REIDY, A. (2019). "Deconstructing the Authorship of *Siempre ayuda la verdad*: A Play by Lope de Vega?". *Neophilologus* 103, 493-510.
- GIBBONS, J. & TURELL, M. T. (2008). *Dimensions of Forensic Linguistics*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- GOLD, E. & FRENCH, P. (2011). "International Practices in Forensic Speaker Comparison". *The International Journal of Speech, Language and the Law*, 18.2, 293-307.
- GRIEVE, J. (2007). "Quantitative Authorship Attribution: An Evaluation of Techniques". *Literary and Linguistic Computing* 22.3, 251-270.
- HOLMES, D. I. (1998). "The Evolution of Stylometry in Humanities Scholarship". *Literary and Linguistic Computing* 13.3, 111-117.
- HOLMES, D. I. & FORSYTH, R. S. (1995). "The Federalist Revisited: New Directions in Authorship Attribution". *Literary and Linguistic Computing* 10.2, 111-127.
- HOOVER, D. L. (2004a). "Frequent Collocations and Authorial Style". *Literary and Linguistic Computing* 18.3, 261-228.
- \_\_\_\_ (2004b). "Testing Burrows's Delta". *Literary and Linguistic Computing* 19.4, 453-475.
- JAKOBSON, R. (1975). *Ensayos de Lingüística General*. Barcelona: Seix Barral.
- JEFFRIES, L. & MCINTYRE, D. (2010). *Stylistics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- JOCKERS, M. & WITTEN, D. M. (2010). "A Comparative Study of Machine Learning Methods for Authorship Attribution". *Literary and Linguistic Computing* 25.2, 215-523.
- JOHNSTONE, B. (1996). *The Linguistic Individual. Self-Expression in Language and Linguistics*. New York: Oxford University Press.
- JUOLA, P. (2006). "Authorship Attribution". *Information Retrieval* 1.3, 233-334.
- \_\_\_\_ (2008). *Authorship Attribution*. Hanover: Now Publishers.
- KOPPEL, M.; SCHLER, J & BONCHEK-DOKOW, E. (2007). "Measuring Differentiability: Unmasking Pseudonymous authors". *Journal of Machine Learning Research* 8, 1261-1276.
- KOPPEL, M.; SCHLER, J. & ARGAMON, S. (2009). "Computational Methods in Authorship Attribution". *Journal of the American Society for Information Science and Technology* 60.1, 9-26.

- LABOV, W. (1966). *The Social Stratification of English in New York City*. Washington D.C.: Center for Applied Linguistics.
- \_\_\_\_\_. (1972). *Sociolinguistic Patterns*. Philadelphia. Pennsylvania: Pennsylvania University Press.
- LEONARD, R. A. (2006). "Forensic Linguistics: Applying the Scientific Principles of Language Analysis to Issues of the Law". *International Journal of the Humanities* 3.7, 65-70.
- LEVI, J. N. (1994). "Language as Evidence: The Linguist as Expert Witness in North American Courts". *The International Journal of Speech, Language and the Law* 1.1, 1-26.
- LOVE, H. (2002). *Attributing Authorship: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LUYCKX, K. (2010). *Scalability Issues in Authorship Attribution*. Brussels: University Press Antwerp.
- MANNION, D. & DIXON, P. (1997). "Authorship Attribution: The Case of Oliver Goldsmith". *The Statistician* 46.1, 1-18.
- McMENAMIN, G. R. (2002). *Forensic Linguistics: Advances in Forensic Stylistics*. London / New York: CRC Press.
- \_\_\_\_\_. (2017). *Introducción a la Lingüística Forense. Un libro de curso*. Fresno: The Press at California State University.
- MOSTELLER, F. & WALLACE, D. L. (1964). *Inference and Disputed Authorship: The Federalist*. New York: Springer-Verlag.
- PHILBRICK, F. A. (1949). *Language and the Law. The Semantics of Forensic English*. New York: The MacMillan Company.
- ROSE, P. & MORRISON, G. S. (2009). "A Response to the UK Position Statement on Forensic Speaker Comparison". *The International Journal of Speech, Language and the Law* 16.1, 139-163.
- RUDMAN, J. (1998). "The State of Authorship Attribution Studies: Some Problems and Solutions". *Computers and the Humanities* 31, 351-365.
- RUIZ URBÓN, C. (2023). "Nuevas pruebas estilométricas para negar la autoría cervantina del *Entremés de los romances*". *Studia Aurea. Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro* 17, 545-583.
- SANDERSON, C. & GUENTER, S. (2006). "Short Text Authorship Attribution via Sequence Kernels, Markov Chains and Author Unmasking: An Investigation". *Proceedings of the 2006 Conference on Empirical Methods in Natural Language Processing (EMNLP 2006)*, 482-491.
- SAVOY, J. (2020). *Machine Learning Methods for Stylometry. Authorship Attribution and Author Profiling*. Cham: Springer.
- SHUY, R. W. (1993). *Language Crimes: The Use and Abuse of Language Evidence in the Courtroom*. Cambridge, MA: Blackwell.

- SPASSOVA, M. (2009). *El potencial discriminatorio de las secuencias de categorías gramaticales en la atribución forense de autoría de textos en español*. Tesis doctoral: Universitat Pompeu Fabra. Disponible en línea: <https://repositori.upf.edu/handle/10230/12285> [20/12/2023].
- STAMATATOS, E. (2009). "A Survey of Modern Authorship Attribution Methods". *Journal of the American Society for Information Science and Technology* 60, 538-556.
- STAMATATOS, E.; FAKOTAKIS, N. & KOKKINAKIS, G. (2001). "Computer-Based Authorship Attribution Without Lexical Measures". *Computers and the Humanities* 35.2, 193-214.
- SVARTVIK, J. (1968). *The Evans Statements: A Case for Forensic Linguistics*. Göteborg: University of Gothenburg Press.
- TURELL, M. T. (2011). "La tasca del lingüista detectiu en casos de detecció de plagi i determinació d'autoria de textos escrits". *Llengua, Societat I Comunicació* 9, 67-83.
- WOOLLS, D. (2003). "Better Tools for the Trade and How to Use Them". *The International Journal of Speech, Language and Law* 10.1, 102-112.
- WOOLLS, D. & COULTHARD, M. (1998). "Tools for the Trade". *The International Journal of Speech, Language and Law* 5.1, 33-57.
- WRIGHT, D. (2013). "Stylistic Variation Within Genre Conventions in the Enron Email Corpus". *The International Journal of Speech, Language and the Law* 20.1, 45-75.



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

Fecha de recepción: 15/01/2024

Fecha de aceptación: 24/05/2024

## TEATRO Y ¿CENSURA? LA LITERATURA DRAMÁTICA DE LENGUA ALEMANA EN *LA ESTAFETA LITERARIA* (1957-1962)<sup>1</sup>

### THEATRE AND CENSORSHIP: GERMAN-LANGUAGE DRAMATIC LITERATURE IN *LA ESTAFETA LITERARIA* (1957-1962)

Elena SERRANO BERTOS

Universidad de Alicante

e.serrano@ua.es

**Resumen:** El presente trabajo estudia la labor de divulgación del teatro en lengua alemana que ejerció la célebre revista madrileña *La Estafeta Literaria* en su tercera etapa (1957-1962), durante la cual la presencia de la literatura dramática procedente de los países germanófonos fue inexistente en el sector editorial. Por consiguiente, las revistas literarias y la prensa —y también las representaciones de las obras que fueron llevadas a escena— resultaron el único medio de difusión —si bien efímero, en el caso de las escenificaciones— de dichas obras teatrales durante la época. El análisis de los contenidos de *La Estafeta Literaria* resultará interesante para estudiar el estado de la recepción de la cultura alemana en general y del teatro en particular en España, así como la influencia que pudieron tener en la mencionada recepción los diversos acontecimientos históricos y la actividad financiadora de la revista por parte del régimen.

**Palabras clave:** Teatro alemán. Franquismo. Prensa. *La Estafeta Literaria*. Recepción.

**Abstract:** This paper studies the dissemination of German-language theatre by the famous Madrid magazine *La Estafeta Literaria* during its third stage (1957-1962), in which the presence of dramatic literature from German-speaking countries was non-existent in the publishing sector. Consequently, literary magazines and the press —and, in the case of the plays that were staged, also their performances, albeit ephemeral— were the only means of disseminating German theatre during this period. The analysis of the contents of *La Estafeta Literaria* will be of interest when it comes to observing the state of the reception of German culture in general and theatre in particular in Spain, as well as the influence that both historical events and the financing of the magazine by the regime may have had on the aforementioned reception.

**Keywords:** German Theatre. Francoism. Press. *La Estafeta Literaria*. Reception.

---

<sup>1</sup> El presente trabajo se inscribe en el marco del proyecto “El teatro en *La Estafeta Literaria* (1944-1978): análisis de contenidos en el contexto cultural español del franquismo y la transición democrática” (ref. MCP21V02), financiado por la fundación universitaria San Pablo-CEU, cuya investigadora principal es Ana Isabel Ballesteros Dorado.

## 1. INTRODUCCIÓN

Es bien conocida la labor de divulgación del arte y la cultura nacionales e internacionales que ejercieron las revistas literarias en el siglo XX en España, así como la complejidad de su estudio durante la época franquista, dada la profusión de factores socio-políticos y económicos en él imbricados. Durante sus casi tres décadas de recorrido, la célebre revista madrileña *La Estafeta Literaria* sirvió igualmente como puerta de acceso al panorama cultural, artístico e intelectual español y europeo. No obstante, pese a la existencia de algunos trabajos en torno a la labor de dicha revista, hasta hace unos años no se han publicado documentos sobre las cuestiones internas de esta<sup>2</sup> (Ballesteros Dorado, 2020: 12).

En el caso del teatro procedente de los países germanófonos, objeto de estudio del presente trabajo, la función de las revistas literarias fue especialmente significativa, en tanto que la presencia del arte dramático en el sector del libro fue nula desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta 1962 (Cuéllar Lázaro, 2000: 91). Esta ausencia hizo de las revistas, de la prensa y de aquellas obras que de modo efímero llegaron a los escenarios, el único medio de difusión de las piezas dramáticas procedentes de Alemania, Austria y la Suiza germanohablante.

Pese a la financiación recibida por parte de las instituciones oficiales del franquismo y de la transición, a día de hoy algunos estudios parecen mostrar que la labor difusora de *La Estafeta Literaria* se desarrollaba al margen de cuestiones ideológicas (Ballesteros Dorado, 2020: 11). En su tercera etapa (1957-1962), ya bajo la dirección de Rafael Morales, *La Estafeta Literaria* mantuvo el objetivo de informar acerca de la cultura española y extranjera arriba mencionado; según José Julio Perlado, su redactor-jefe, los temas y colaboradores fueron seleccionados con criterios estrictamente artísticos y literarios (Perlado, 2020. En: Ballesteros Dorado, 2020: 75). No obstante, los años que comprende la tercera etapa de la revista coinciden con una serie de acontecimientos que podrían haber condicionado, entre otros, la proyección nacional e internacional de los distintos artistas e intelectuales en la revista, no siempre en un sentido negativo. Más allá del régimen franquista bajo el que se encontraba España y el consiguiente filtro censor, factores como la entrada de nuestro país en la ONU en 1955 fomentaron una mayor apertura en el ámbito cultural que quizás se vio reflejada en la revista.

Así, pues, el análisis de los contenidos de *La Estafeta Literaria*, junto con su cotejo con los de otras revistas coetáneas, puede resultar interesante a la hora de valorar el estado de recepción de la cultura alemana en general y del teatro en particular en España desde un punto de vista cuantitativo y cualitativo, así como para observar en qué medida los acontecimientos históricos de diversa índole y la mencionada actividad financiadora del régimen pudieron influir en dicha recepción en la revista durante su tercera etapa. Asimismo, resultará de interés valorar las distintas opiniones e imágenes creadas en torno

---

<sup>2</sup> Los recientes trabajos de Ballesteros (2017, 2020, 2021) son una aportación fundamental en este contexto.

a los artistas e intelectuales germanófonos y sus correspondientes obras recogidas en la revista y cotejarlas con aquellas que se tienen a día de hoy. Estos serán los objetivos principales de nuestro trabajo.

## 2. ARTE Y CULTURA DE EXPRESIÓN ALEMANA EN *LA ESTAFETA LITERARIA*

El análisis de las revistas culturales del franquismo supone una ardua tarea para el estudioso dada la profusión de factores vinculados a los contenidos y a los asuntos de tipo político-administrativo, ideológico, comercial e institucional de estas:

[...] los permisos de publicación, los criterios de censura y autocensura provenientes de la situación social y política en España, la exigencia de complacer a un potencial grupo de lectores e incluso de crearlos, los recursos humanos, las posibilidades económicas, los conocimientos de los colaboradores y sus intereses. Más todavía, el juego de intercambio comunicativo y de réplica entre los distintos medios y sus respectivos redactores, cuando no con un Estado en el que no cabía comentar cuestiones políticas hasta el segundo lustro de los años sesenta (Ballesteros Dorado, 2020: 11).

El 5 de marzo de 1944 se publicaba el primer ejemplar de *La Estafeta Literaria*, editado por la Delegación Nacional de Prensa y bajo la dirección de Juan Aparicio, con el objetivo de mostrar el panorama cultural e intelectual español y allende los Pirineos. A lo largo de las ciento once entregas que vieron la luz editorial en sus dos primeras etapas (1944-enero 1946 / 1956-julio 1957) llama la atención la exigua aparición de artículos en torno a las letras de expresión alemana, especialmente en lo que a la literatura dramática se refiere<sup>3</sup>:

De esta afirmación [la escasa presencia de la literatura dramática en lengua alemana en *LEL*] dan fe los únicos cinco artículos encontrados referidos a este género: cuatro dentro de la categoría *crítica e interpretación* —entre los que únicamente dos de ellos son críticas teatrales referidas a un solo espectáculo<sup>4</sup>— y uno en la de *historia* (Serrano Bertos, 2021: 229).

El cotejo de estos contenidos con los de la tercera etapa (1957-1962) arroja en términos cuantitativos unos resultados similares, que mostraremos en el presente apartado. En los casi seis años de vida correspondientes a su tercera época se publicó un total de 145 entregas. De nuevo, llama la atención la escasa aparición frente a la de los demás géneros entre 1957 y 1962. Tan solo hemos encontrado seis artículos: uno relativo al teatro alemán de Gerhart Hauptmann (véase Muller 1958: 23), dos al de Friedrich

<sup>3</sup> Para más información sobre el teatro en *La Estafeta Literaria* durante sus dos primeras etapas, véase Ballesteros Dorado (2021).

<sup>4</sup> Se trata de *Fausto*, 43, una adaptación libre del *Fausto* de Goethe dirigida por Cayetano Luca de Tena, cuyo estreno, de extraordinario éxito, tuvo lugar en el Teatro Español de Madrid el 21 de febrero de 1944 (Serrano Bertos, 2021: 234).

Schiller (véanse Anónimo, 1959a: 4 y Anónimo 1959b: 5) y otros tres sobre el teatro suizo de Dürrenmatt a propósito del célebre estreno de *La visita de la vieja dama* en 1959 en el Teatro Español (véanse Anónimo 1959d: 5; Kusbroeck, 1959: 16 y Molero Manglano, 1959: 16). Ninguna mención a Austria más allá de esporádicas alusiones de poco calado relacionadas con su vida artística. Los artículos predominantes son los dedicados al panorama literario y cultural de Alemania y, en menor medida, a la narrativa de este país, mas no se profundiza especialmente en ellos.

A continuación, ofreceremos un breve cuadro de recepción del teatro de lengua alemana en España durante el periodo que nos ocupa que sirva de contextualización de los apartados posteriores, dedicados exclusivamente a la recepción de dicho teatro en la revista objeto de estudio.

## **2.1. Recepción del teatro en lengua alemana en España**

En España, las aportaciones del teatro europeo llegaron a ser en determinados momentos más numerosas que las nacionales, como sucedió con el caso del teatro de expresión inglesa (Merino Álvarez, 1993: 198). No obstante, en lo que al teatro alemán se refiere, su contribución a nuestra historia teatral tuvo una mayor resonancia sobre todo a partir de los años ochenta, si bien hasta entonces ya se habían traducido para la escena y la imprenta las obras de varios de sus dramaturgos (Serrano Bertos, 2012: 258). Durante el periodo que nos ocupa (1957-1962) hubo algunos estrenos importantes, dos de ellos en 1959, otro, en 1961. *Woyzeck*, la célebre pieza de uno de los grandes pioneros del teatro moderno, Georg Büchner, se escenificó en el Teatro Maravillas de Madrid bajo la dirección de Julio Diamante el 24 de febrero de 1959; *La visita de la vieja dama*, del suizo Friedrich Dürrenmatt, el 3 de octubre del mismo año en el Teatro Español a cargo de José Tamayo; y en diciembre de 1961, esta última se representaba en el Teatro Guimerà de Barcelona, dirigida por Esteve Polls, con Manuel Collado y Luis Torner en el reparto.

Desde ese momento, de nuevo transcurrieron unos años de vacío hasta mediados de los sesenta, cuando las apariciones comienzan a ser más constantes, aunque igualmente escasas hasta finales de la siguiente década; el sector del libro da a conocer entonces a autores de la talla de Dürrenmatt, Brecht y Frisch, que ya habían subido a las tablas de nuestro país (Serrano Bertos, 2012: 259). Dado que estas obras exceden los límites temporales marcados, no serán consideradas en nuestro trabajo.

1956 fue un año significativo para el mundo del teatro, no solo en el ámbito alemán, sino europeo e incluso mundial, por la muerte de uno de sus más importantes reformadores, Bertolt Brecht. Durante los dos años siguientes verían la luz los primeros textos literarios del dramaturgo en revistas españolas: *Índice* publicó ocho de *Las historias de Herr Keuner*, y *Cuadernos Hispanoamericanos*, el órgano del Instituto de Cultura Hispánica, editó tres parábolas de Keuner y *Me Ti y el joven pintor*, sobre arte y sociedad (Orduña, 1988: 33). Por su parte, *Primer Acto*, nacida en abril de 1957 bajo la dirección de José Miguel Ezcurra y la coordinación de José Monleón, llevó a cabo una



importantísima labor de difusión del teatro de lengua alemana con noticias sobre Brecht, Frisch, Dürrenmatt, Büchner o Dorst. Precisamente fue Bertolt Brecht, junto con Alfonso Sastre, el autor con mayor número de obras publicadas en la revista (García Fernández-Villa, 2017: 176)<sup>5</sup>.

En 1959 se representó en Madrid la obra de Brecht<sup>6</sup> *Aquel que dice sí, aquel que dice no* —*Der Jasager und der Neinsager*, 1930—, en el marco del Primer Festival de Teatros de Cámara, dirigida por Aitor Goiricelanya, y *La condena de Lúculo* —*Die Verurteilung des Lucullus*, 1951— en Santander (Orduña, 1988: 46). Asimismo, se representaron otras dos obras de origen alemán: la ya mencionada *Woyzeck* de Büchner, con una buena acogida entre la crítica<sup>7</sup>, y *Electra*, la tragedia en un acto de Hoffmannsthal, a cargo de José Moraleda. Una tercera obra de origen alemán representada en España fue *Schuloper*, de Brecht (Orduña, 1988: 47).

Por motivos evidentes, durante la dictadura franquista, los esfuerzos de nuestros hombres de teatro por dar a conocer a Brecht en España se efectuaban con dificultades. Sin embargo, las apariciones del dramaturgo bávaro en revistas literarias de la época, especialmente en *Primer Acto*, dan fe de esa voluntad de lucha contra la ignorancia existente. Por otro lado, desde la segunda mitad de los años cincuenta, en España se produjeron algunos cambios, como una mayor incorporación de teatro extranjero —sobre todo contemporáneo— y una menor rigidez en la aplicación de los criterios de censura (Gallén, 2013; Abio Villarig, 2014). Efectivamente, factores como la entrada de España en la ONU en los años 50 o el progreso de la economía española, los ulteriores cambios en el ámbito de la sociedad y la cultura españolas —como las reformas de Manuel Fraga Iribarne, Ministro de Información y Turismo, entre 1962 y 1969— produjeron una cierta flexibilización de la censura, aunque paulatina y carente de estabilidad.

Distinta fue la suerte de Dürrenmatt, cuya obra fundamental, *La visita de la vieja Dama* —*Der Besuch der alten Dame*—, se representó en 1959 en el Teatro Español de Madrid en una versión de Fernando Díaz Plaja y que José Tamayo plasmó en el escenario. La iniciativa innovadora de Díaz Plaja suscitó gran polémica, si bien obtuvo en líneas generales una buena crítica. En el apartado siguiente ahondaremos en dicha producción.

Por último, la comedia crítica *¿Conoce Ud. la Vía Láctea?* —*Kennen Sie die Milchstrasse?*, 1956—, del alemán Karl Wittlinger, tuvo gran éxito en la República

<sup>5</sup> Durante la época que nos ocupa (1957-1962), *Primer acto* publicó los siguientes textos de autores de lengua alemana: *El acuerdo*, de Bertolt Brecht (n.º 16, septiembre/octubre de 1960, pp. 38-44), *Woyzeck*, de Georg Büchner (n.º 16, septiembre/octubre de 1960, pp. 26-36, traducción de Julio Diamante), *Leonce y Lena*, de Georg Büchner (n.º 22, abril de 1961, pp. 32-41, versión de Jaime Vigo), *Rómulo el Grande*, de Friedrich Dürrenmatt (n.º 27, octubre de 1961, pp. 13-39, adaptación de Rafael Morales y Pablo Tiján) y *El príncipe de Homburgo*, de Hugo von Hofmannsthal (n.º 22, abril de 1961, pp. 16-31) (García Fernández-Villa, 2017: 158-164).

<sup>6</sup> En 1958 había tenido lugar la primera lectura semirepresentada de una obra de Brecht en España: *L'exceptió i la regla* (Orduña 1988: 34 y 47).

<sup>7</sup> Véanse al respecto A. P. (1959), Gómez 1959 y N. G. R., 1959.

Federal Alemana<sup>8</sup>. Se trata de una obra para dos actores, un psiquiatra y un soldado repatriado que ha sido dado por muerto e ingresa en un manicomio. Wittlinger combina el procedimiento dramático del teatro dentro del teatro con la exposición narrativa, por lo que puede enmarcarse en la línea del teatro experimental. La obra había sido anteriormente representada en el Ciclo de Teatro Latino por una compañía belga y de nuevo subió a las tablas del Teatro Guimerá el 17 de noviembre de 1961, dirigida por Esteban Polls y en la versión castellana de Ángel F. Montesinos. De su buena acogida da fe igualmente la crítica publicada en prensa:

Es de las obras más bellas, más constante alarde de maestría, de ductilidad y de sensibilidad expresiva. Muy buena la versión castellana de Ángel F. Montesinos y espléndida la dirección de Esteban Polls, que ha montado la obra con una acertada escenografía de José María Espada, realizada por Pou Vila (Vidiel, 1961: 29).

Brecht, Dürrenmatt, Büchner, Wittlinger, Hoffmannsthal... No fueron muchos, aunque sí más numerosos que en épocas anteriores, y también muy importantes, los dramaturgos de lengua alemana que se fueron introduciendo en las carteleras españolas entre 1957 y 1962. Nombres fundamentales de la literatura germanófona de marcado carácter crítico e innovador; no en vano, más allá de su importancia en tantos ámbitos de la producción teatral en España —de cámara, universitario, independiente, comercial, oficial—, el teatro alemán forma parte de los orígenes del teatro independiente en forma no profesional y preindependiente, ya durante el periodo 1960-1962 (Orduña, 1988: 70).

## **2.2. El teatro de lengua alemana en *La Estafeta Literaria***

Como hemos apuntado en el apartado anterior, entre los años 1957 y 1962 se recibieron en España los nombres de grandes dramaturgos como Bertolt Brecht, Friedrich Dürrenmatt o Georg Büchner a través de algunas —pocas— representaciones de sus obras, de revistas literarias y otras publicaciones. Frente a las dos etapas anteriores, el número de artículos y noticias referidos al ámbito alemán es algo mayor en *La Estafeta Literaria*, aunque los artículos sobre teatro siguen siendo muy inferiores respecto de los demás géneros. La presencia del teatro en lengua alemana en la revista es un testimonio del seguimiento que esta hacía de los movimientos literarios y la vida cultural y artística europea en general. Sin embargo, a nuestro juicio, se echa de menos un mayor ahondamiento en la figura de algunos autores cuyas obras tuvieron gran trascendencia en el panorama teatral español; la de otros, brilla por su ausencia. A continuación, comentaremos los distintos casos.

---

<sup>8</sup> La Freie Volksbühne de Berlín le concedió en 1956 el célebre premio Gerhart Hauptmann, de literatura dramática.

2.2.1. *La presencia velada de Bertolt Brecht*

La sutil flexibilización que se produjo dentro del aparato censor desde la primera mitad de los años cincuenta tuvo su reflejo en una, en términos generales, mayor presencia de Brecht en España. Sus piezas fueron escenificadas y publicadas en revistas por vez primera, y las alusiones al conocido autor de izquierdas en prensa y revistas literarias fue más habitual. Todo ello demostraba los esfuerzos que se realizaban por dar a conocer al padre del teatro épico.

No obstante, *La Estafeta Literaria* no se hizo eco de ninguna de sus obras; tan solo hemos encontrado algunas referencias al dramaturgo, aunque insuficientes en relación con su importancia y al cotejarlas con las de otras revistas como *Primer Acto*. Así pues, con motivo de la publicación de los versos póstumos del autor en 1959, se informaba sobre la polémica surgida entre las revistas literarias *The Encounter*, de Londres, y la moscovita *Innostranaya Literatura* (Anónimo, 1959c: 5). La noticia es breve y aséptica, e informa únicamente sobre el conflicto causado por el desacuerdo entre ambas publicaciones sobre la ideología del autor.

Encontramos asimismo una reseña redactada por el crítico teatral y poeta Juan Emilio Aragonés<sup>9</sup> a propósito de *El teatro, desde Bernard Shaw hasta Bertolt Brecht*, del alemán Siegfried Melchinger. Hace una valoración muy positiva de la obra por su interesante aportación gráfica, su valor informativo y por el *esfuerzo* que supone “determinar las varias y en ocasiones muy confusas tendencias del teatro” del siglo XX. Asimismo, informa sobre la omisión de dramaturgos españoles en el ensayo de Melchinger al margen de Echegaray, Benavente, Casona y García Lorca; ausencias, según el crítico teatral oscense, justificadas (Aragonés Daroca, 1960: 15).

El nombre de Brecht aparece igualmente en el número 197 de la revista, junto al de Hugo von Hofmannsthal, Georg Trakl, Hermann Hesse y Gottfried Benn, en un extenso artículo sobre poesía alemana contemporánea. Se incluye un poema extraído de una traducción argentina, *ligeramente retocada*, de *La ópera de los cuatro cuartos*; del autor se ofrecen algunos datos biográficos sobre su emigración con el advenimiento del régimen nazi y de sus años en California, donde, “a causa de sus ideas políticas [,] había tenido frecuentes roces con las autoridades del país” (Hempel, 1960: 16).

Estas apariciones esporádicas y de escaso relieve, así como la omisión de Brecht en el artículo informativo sobre el panorama literario alemán publicado en *La Estafeta Literaria* por Carmen Nonell (1957a: 3), podrían apuntar a una voluntad censora por parte de la revista, a pesar de la apertura antes mencionada que tenía lugar a finales de los cincuenta, también señalada por Orduña:

<sup>9</sup> Juan Emilio Aragonés comenzó a colaborar para la revista en agosto de 1958; desde mayo de 1960 lo hace de modo fijo y en febrero de 1963 es nombrado subdirector de la revista. Años más tarde, desde 1967 hasta finales de la censura, se incorporaría al órgano de censura teatral para ejercer de “inspector-censor” (Ballesteros Dorado, 2017: 267).

Respecte a les temporades anteriors, les dues entre 1958 i 1960, van palesar un nombre més gran de símptomes de la transformació necessària per a la incorporació del teatre alemany contemporani. La renovació del repertori es va estendre fins a la incorporació d'obres de Tennessee Williams, que si bé van provocar un malestar en la crítica progressista —que lamentà la substitució de la línia renovadora del *teatre social* d'Arthur Miller per la del *teatre pasional*—, significava una flexibilització de la censura (Orduña, 1988: 39).

### 2.2.2. Dürrenmatt y La visita de la vieja dama

Con el surgimiento del nazismo y tras la Segunda Guerra Mundial, los artistas e intelectuales suizos se vieron obligados a centrar sus esfuerzos en el desarrollo de una cultura propia y diferenciada, y no en la de la vecina Alemania. Dicha circunstancia permitió que el teatro suizo de posguerra adquiriera una importante trascendencia internacional, en especial el de los autores Max Frisch (1911-1991) y Friedrich Dürrenmatt (1921-1990). La dramaturgia de este último tuvo una excelente recepción en la cultura alemana de posguerra y un importante reconocimiento internacional, más o menos progresivo en función del país de acogida (Raigal Aran, 2020-2021: 79). Dürrenmatt fue un autor comprometido con su tiempo; de ahí que su teatro fuera tan alabado como criticado. Dicha polémica ejercía, de hecho, de acicate para el autor: “die Lust zu provozieren war ein Motor für Friedrich Dürrenmatt” (Rüedi, 2011: 388)<sup>10</sup>.

Su escritura, que bebía del expresionismo, tenía una fuerte carga irónica y un marcado carácter experimental. Se oponía a todo tipo de ideología totalitaria, pero la índole principalmente moral de su obra contenía una importante carga de protesta política que proyectaba en su producción dramática. Su creación capital fue *La visita de la vieja dama* —*Der Besuch der alten Dame*, 1956—, una pieza dotada de fuertes tintes dramáticos y de gran calidad teatral contra el poder corruptor del dinero, la hipocresía puritana y el encubrimiento legal de la vileza y la cobardía.

Así pues, había motivos de peso para que el 3 de octubre de 1959 José Tamayo inaugurara la temporada en Teatro Español, dependiente del Ayuntamiento de Madrid y del Ministerio de Información y Turismo, con la obra magna de Friedrich Dürrenmatt<sup>11</sup>, en versión de Fernando Díaz Plaja.

Para Díaz Plaja, la misión primordial del teatro nacional era dar a conocer las mejores producciones tanto nacionales como extranjeras, y consideraba a Dürrenmatt como una “estrella que puede llenar el hueco que han dejado, por ausencia o muerte, los grandes escritores de lengua germánica” (Prego, 1959: 9). No obstante, la obra generó controversia, y fue tan alabada como criticada, a pesar de que su director ya había advertido en el programa de mano acerca de posibles interpretaciones erróneas:

---

<sup>10</sup> “Las ganas de provocar actuaban de motor para el autor” [traducción propia].

<sup>11</sup> Ya se había representado en mayo de 1959 en un colegio mayor de Madrid por el TEU de derecho, por Álvaro Guadaño, importante representante de la generación *perdida* de directores de escena que contribuyeron a la actualización del teatro universitario y de cámara pero que no llegaron a profesionalizarse (Orduña, 1988: 49).

Como suele ocurrirles a las obras que tienen una categoría evidente, ésta ha sido objeto de las más variadas interpretaciones. Farsa crítica, descoyuntada, violenta y falta de toda viabilidad en el mundo real, puede parecer demoledora si se comete el error de tomarla al pie de la letra, como si lo que en ella ocurre pudiera ocurrir alguna vez en alguna parte. Los que tal hacen revelan más bien que la tendencia demoledora está en ellos, lanzándose a aceptar como cierto lo que adopta desde el principio el más desenfadado carácter de inverosimilitud.

Los méritos de *La visita de la vieja dama* son puramente teatrales y no de fondo. Etriban en la fuerza indudable de muchas situaciones, en los giros de humor del diálogo, en ciertos momentos en los que discurre por la acción una corriente de poesía, en todo lo que, en suma, es literario, humorístico, teatral, pero no real. Por eso el efecto no puede ser nunca el de una propaganda ideológica, lo que no parece entrar para nada en los propósitos del autor (Prego, 1959: 9).

A propósito de las técnicas teatrales empleadas, Díaz Plaja explicó en una entrevista a *Informaciones* que tanto el estilo de la obra, de fondo poético y con rasgos de tragedia, como el procedimiento teatral, entre farsa y tragicomedia, habían exigido una técnica muy moderna para su realización. Asimismo, aclaró que la orientación simbólica del decorado le había permitido “operar con absoluta libertad” (Prego, 1959: 9).

Sin embargo, para un sector de la crítica, dicha simbología no estaba lo suficientemente clara para el público, aunque reconocía la calidad de los decorados de Mampaso:

Todo el espíritu del texto parecía haberse concentrado en aquellas estructuras de color metálico que sugerían a la vez una estación ferroviaria y un pueblo desolado y afectado de parálisis. Nada tiene allí una significación concreta, pero la impresión es sobrecogedora, misteriosa, con algo de ultramundo maldito (Prego, 1959: 9).

No fue este el único defecto que se le achacó a Tamayo. En *Informaciones* se le criticaba la falta de ritmo en la representación (Prego, 1959: 9) y en *Arriba* se le reprochaba que no estuviera suficientemente ensayada y pulida la versión:

Carece de todo valor literario y poético. Su lenguaje es sordo y gris [...]. Farsa cruel, obra de empaque dramático merecedora de mejor suerte [...] Hace tiempo que no se ve en el teatro nada tan duro, de tan profunda y desencantada sátira (Torrente, 1959: 36).

Sin embargo, otra parte importante de la crítica atribuía la mala reacción del público en el teatro a su falta de capacidad para interpretar los elementos de carácter simbólico de la obra:

[...] la realización del pensamiento teatral de Dürrenmatt no siempre es acertada. Reclama del espectador la traducción de cada anécdota a los hechos de significación amplia, y si esa traducción no se hace, el aburrimiento sobreviene. Que es justamente lo que sucedió en el estreno [...]. Al público corriente esta clase de innovaciones le causan un irremediable fastidio. Aun teniendo en cuenta esa realidad, que me parece irrefutable,

la protesta de algunas docenas de espectadores me pareció excesiva, porque en ningún caso puede considerarse esta comedia como una tomadura de pelo, sino como algo enormemente serio [...]. Si la obra fracasa, Dürrenmatt no tendrá culpa alguna ni el Teatro Español tampoco (Molero Manglano, 1959: 16).

Si en algo parece coincidir la crítica es en la brillante actuación de Irene López Heredia. La veterana actriz interpretó a Clara Zachanassian, la vieja dama multimillonaria que regresa a su pueblo en busca de venganza, imprimiendo al personaje “gran fuerza sarcástica, humor agrio y breves relámpagos de sentimentalismo” (Molero Manglano, 1959: 16). Por su parte, Luis Prendes estuvo muy correcto en su papel, dando siempre la réplica “en el tono justo” y expresando “la progresiva dignificación del personaje contra quien conspira la colectividad” (Molero Manglano, 1959: 16).

El estreno de *La visita de la vieja dama* tuvo notable eco en *La Estafeta Literaria*, que dedicó toda una página a la obra magna del autor suizo y al montaje de Tamayo, con especial referencia a la reacción del público “tan típica y tan pintoresca que exige el comentario” (Molero Manglano, 1959: 16). De forma contundente, el cronista, Luis Molero Manglano, achaca la mala aceptación a la “propia vanidad” o a la “falta de entendederas”, así como a la falta de educación teatral por parte del público, aún alejado de las corrientes más europeas de pensamiento:

Más probable es que nuestro siempre optimista, alegre y risueño público no se sienta en absoluto compenetrado con el tema de la obra. En el dorado paraíso de nuestro país lleno de virtud, en que la gente procura ir al teatro para reírse o para distraerse un rato, estas obras son calificadas de desagradables. Y nuestro público repugna encontrarse con lo desagradable. Nuestro público, además, no está educado para ir al teatro (Molero Manglano, 1959: 16).

Molero es también contundente al alabar la obra del suizo, lo que da fe de que *La Estafeta Literaria* reflejaba su interés internacional por otras manifestaciones del teatro alemán menos convencionales y más críticas:

Con la sequedad, la dignidad carente de morbo, de quien tiene algo terrible que decir, Dürrenmatt ha sido expeditivo y eficaz en el planteamiento, desarrollo y desenlace. Sin florituras ni adornos, con escueta sobriedad, ha llevado a cabo su tarea dramática, hasta dejar yaciendo ante nuestros ojos aterrados y nuestro ánimo deprimido el cadáver de toda una sociedad humana, roído por los gusanos. Por eso, cuando una obra es tan importante como la presente, podrá achacársele su dureza, su falta de lirismo o de verdadero arte, pero nunca se puede dudar de su trascendencia, de su valentía y de su grandeza (Molero Manglano, 1959: 16).

La opinión sobre el trabajo de los actores coincide con la del resto de la crítica. Considera *magnífica* la interpretación sobria y acertada de Irene López Heredia y Luis Prendes, sin efectismos de mal gusto ni exageraciones melodramáticas o pintorescas.

Encontramos ese mismo año una segunda aportación sobre Dürrenmatt y la eclosión del teatro suizo. Se trata de un interesante artículo de Ethel Kusbroek, traducido por

Molero, en el que aborda el inconveniente que supone para el teatro suizo el problema lingüístico derivado de la confluencia de la lengua alemana estándar, el alto alemán o *Hochdeutsch*, que puede leerse y escribirse, y de la variante suiza del alemán, que —según este— se debe a la escisión entre el teatro popular y el artístico y a que Suiza hubiera sido hasta entonces un país de prosistas, pero no de dramaturgos. Asimismo, Kusbroek analiza los motivos de carácter político y estético del auge del teatro suizo y a continuación hace un repaso por las principales obras de Dürrenmatt. También con artículos como este *La Estafeta Literaria* mostraba su voluntad de dar a conocer las manifestaciones del teatro extranjero en general, y en concreto alemán. Aunque únicamente podemos leer acerca de la figura de Dürrenmatt —y no de su contemporáneo Max Frisch—, la revista sí refleja la importancia del teatro suizo, a propósito del estreno de *La visita de la vieja dama*.

La fusión del teatro realista con el teatro fantástico y abstracto dota a la obra magna de Dürrenmatt de gran singularidad. La reacción negativa de buena parte del público, sin embargo, revela cierto grado de intolerancia hacia formas de expresión dramáticas distintas a tradicionales y manifiesta su resistencia a la actualización de la cartelera.

La polaridad de opiniones no solo se daba entre el público. En la sección de censura teatral del Archivo General de la Administración, hemos encontrado la caja correspondiente al libreto de la obra y los informes de censura. Llama la atención la disparidad de opiniones de los censores. Uno de ellos, el sacerdote Avelino Esteban Romero, afirmaba no encontrar nada positivo en el plano moral, si bien reconocía la calidad de la obra:

[...] no tiene escabrosidades de forma; pero toda la trama es un atentado al sentido cristiano de la vida. No la veto, por estimar que su misma crudeza la hace inverosímil y antipática a los espectadores en general. Pero, ¿cómo aprobarla positivamente para su representación comercial? No veo motivos suficientes que lo justifiquen, aunque tenga una gran calidad teatral y de interés que se conserva hasta el fin. Tal vez convendría consultar a otro censor eclesiástico (Esteban Romero, Caja 73/09306, n.º de expediente 284/1959, 1959).

Sin embargo, otro de los censores, cuyo nombre resulta ilegible en el informe, interpretaba la obra en clave de comedia, en la línea de los argumentos ofrecidos por el director en el programa de la obra:

Insisto que el examen de este argumento solo puede efectuarse bajo un punto de vista humorístico, del que pueden desprenderse determinadas consecuencias sobre el egoísmo humano. Y ha de examinarse de esta forma, porque los personajes y sus reacciones son acentuadamente caricaturescas. Porque las situaciones siempre están en una línea cómica que llega a la astracanada y porque solo en una línea cómica puede admitirse esa reacción unánime de egoísmo en todo un pueblo, incluyendo los familiares de la víctima. Por todo ello me inclino a la aprobación de la comedia en cuestión. Otro tema sería si estimo que es propio de la programación de un teatro nacional (Caja 73/09306, n.º de expediente 284/1959, 1959).

Aun cuando en la obra se critican la doble moral y la falsedad puritana en la sociedad, no se arremete —al menos directamente— contra los valores del régimen. El 28 de septiembre de 1959 el texto se autorizaba para todos los públicos sin supresiones en el libreto presentado por el director<sup>12</sup>.

### 2.2.3. *Otros dramaturgos germanófonos en La Estafeta Literaria:* *Schiller y F. Bruckner*

Junto a Dürrenmatt, Friedrich Schiller es el dramaturgo en lengua alemana con mayor protagonismo en *La Estafeta Literaria* durante su tercera etapa<sup>13</sup>. El valor literario de su obra, pero sobre todo el segundo centenario de su nacimiento el 10 de noviembre de 1959 favorecieron, sin duda, su aparición en la revista. De los tres artículos encontrados, el primero se publica, precisamente, a propósito de la conmemoración del *mayor dramaturgo alemán* en Alemania, y en él se hace un repaso a su vida y obra, “un alegato en pro de la libertad, de la libertad de la nación y de la libertad del individuo” (Anónimo, 1959a: 4-5).

Casi cuatro meses más tarde, el escritor gallego Ramón González Alegre, director de la revista literaria *Alba*, dedicaría otro artículo más o menos extenso al poeta y dramaturgo de Marbach, en el que alaba su percepción aguda de los acontecimientos históricos y justifica su escritura dramática como una búsqueda de acción para su poesía íntima, destinada a “engarzar los resultados de sus experiencias sensibles con toda una proyección social” (González Alegre, 1959: 13).

Tres años después, en el número 235 de la revista se dedica un nuevo artículo al gran escritor alemán, en el que se destaca del autor su visión patética del fluir temporal y la denotada lucha con la inexorabilidad del tiempo. Igual que hoy y que siempre, Schiller es considerado la máxima representación del romanticismo:

Tanto la pasión heroica como el poderoso aliento poético en ellas perceptible enraízan con los más acabados modelos de la literatura griega, si bien su máxima subyugación reside principalmente en el azaroso simbolismo a que el héroe está sujeto en virtud de las fuerzas que mueven el acontecer histórico (Anónimo, 1962: 14).

El autor del artículo lamenta su temprana muerte a los 46 años de edad y se pregunta por el nivel de grandeza al que habría llegado si la tuberculosis no le hubiera arrebatado la vida en plena capacidad inventiva a este autor de *pálpito triunfante, emoción clásica y jocundo vitalismo renacentista*.

---

<sup>12</sup> El 19 de agosto de 1961 se autorizaba de nuevo la versión de Díaz Plaja para su representación en el Teatro de Cámara de la Asociación de prensa de Vigo, y el 22 de junio de 1973, también sin tachaduras, para el Pequeño Teatro de Valencia en la temporada 73-74, bajo la dirección de PTV, según los datos que figuran en la sección de censura del Archivo General de la Administración.

<sup>13</sup> Schiller tuvo asimismo un papel destacado en la primera y la segunda etapa de la revista. Para más información sobre el teatro en lengua alemana en la primera y segunda etapa de *La Estafeta Literaria*, véase Serrano Bertos (2021).



A propósito de la muerte de Ferdinand Bruckner, en diciembre de 1958, *La Estafeta Literaria* también acercó al público español la figura de este insigne dramaturgo austriaco. En la noticia se anunció el acto conmemorativo que el PEN-Club austriaco y el Burgtheater de Viena habían celebrado en Berlín para honrar a Bruckner con un ensayo titulado “Grösse und Wichtigkeit des Menschen” —“Grandeza y futilidad del hombre”—. Por su parte, Josef Gielen, exdirector del Burgtheater de Viena, pronunció el ensayo de Bruckner titulado “Der Dramatiker und die heutige Zeit” —“El dramaturgo y la época actual”— y otra balada escrita por él, y se representaron algunas escenas de sus obras. No obstante, a pesar de referirse a Bruckner como un “conocido autor de obras dramáticas” (Anónimo, 1959b: 163), no se ofrece ninguna otra información sobre el alcance de *Krankheit der Jugend* o *Elisabeth von England*, que ya habían sido estrenadas con gran éxito en Austria y parte de Europa.

#### 2.2.4. Otras referencias al teatro en lengua alemana

Los artículos y noticias más numerosos referidos al teatro de expresión germana que encontramos en *La Estafeta Literaria* son los relacionados con la vida sociocultural alemana, sobre todo sobre la cartelera en los países germanófonos. En ellas encontramos de pasada nombres como el de Lessing, a propósito de la mala acogida de su *Emilia Galeotti* en Frankfurt (Muller, 1958: 15), Weber y Wagner, en un repaso a las carteleras de la Ópera del Estado y del Schiller Theater (Nonell, 1957b: 15). Más extensa y elogiosa es la crítica que se hace a una adaptación del *Fausto* de Goethe representada en 1959 en el Festival de Teatro de Berlín a cargo del director de escena de Gustaf Gründgens (Cabello, 1959: 10-11)<sup>14</sup>.

Resultan interesantes los artículos publicados sobre el funcionamiento del mercado del libro en Austria (véase Rothbauer, 1958: 22-23), el polémico cabaret literario de Múnich “Die kleinen Fische” (véase Nonell, 1957b: 15), del que ya se había informado en la etapa anterior (Serrano Bertos, 2021: 245), y otro sobre la existencia y el funcionamiento de los teatros de ensayo en Austria, en concreto del Theater der Courage y del Kleines Theater im Karzerthaus (véase Gordon, 1958: 15). Poseen todos un indudable valor informativo que permitía al lector español estar al corriente sobre algunas cuestiones del panorama artístico y cultural fuera de España.

## 2. CONCLUSIONES

Tras analizar los contenidos de las 145 entregas publicadas durante la tercera etapa de *La Estafeta Literaria* podemos confirmar que, tal como anunciábamos en la introducción de nuestro trabajo, la revista madrileña estaba al corriente del panorama intelectual y

<sup>14</sup> *La Estafeta Literaria* había publicado años antes algunos artículos sobre el estreno de *Fausto* el 21 de febrero de 1944 en el Teatro Español bajo la dirección de Cayetano Luca de Tena (Serrano Bertos, 2021: 234).

cultural europeo bajo la dirección de Rafael Morales. Dicha afirmación se infiere de la publicación de noticias del ámbito internacional tales como la muerte de Bertolt Brecht en 1956 o el segundo centenario del nacimiento de Friedrich Schiller en 1959. No obstante, por lo que a dicha actualidad se refiere, resulta llamativo —y, según parece, también significativo— que no contribuyera a la difusión de acontecimientos tales como los estrenos y las publicaciones en otras revistas de obras de autores de la magnitud de Bertolt Brecht o Georg Büchner, sobre todo por la trascendencia del primero.

Desde los años 50, hitos como la entrada de nuestro país en la ONU o el desarrollo de la economía española habían producido una cierta flexibilización de la censura, que tuvo su reflejo en una mayor incorporación de teatro extranjero en la escena nacional, también reflejada en la revista. Los límites entre censura y crítica pueden resultar en ocasiones imprecisos, pero sí resulta evidente que la carga ideológica de la obra de Brecht no tuvo cabida en una revista respaldada por el régimen franquista. No obstante, cabe recordar en este contexto que, con el comienzo del noveno gobierno franquista el 10 de julio de 1962 y el nombramiento de Manuel Fraga Iribarne como nuevo ministro de Información y Turismo, Rafael Morales, director de *La Estafeta Literaria* a la sazón, fue destituido por haber ignorado ciertas normas censoras y haber firmado la carta contra la censura de marzo-abril de 1961, dirigida a Arias Salgado (Morales 2004. En Ballesteros Dorado, 2020: 82). Será, sin duda, de interés analizar los contenidos de la revista a partir del nuevo nombramiento de Fraga Iribarne y cotejarlos tanto con los de etapas anteriores como con los de otras revistas coetáneas.

En todo caso, en *La Estafeta Literaria* se muestra la envergadura de la literatura dramática de lengua alemana a través de autores como Schiller y Dürrenmatt, protagonistas de sus páginas en el contexto del teatro germanófono. Más allá del indudable valor literario de la obra de ambos, el segundo centenario del nacimiento del primero en noviembre de 1959, así como el estreno en el Teatro Español de *La visita de la vieja dama*, del segundo, debieron de favorecer su presencia en *La Estafeta Literaria*. A propósito de dicho estreno, la revista se hace eco especialmente del auge del teatro suizo tras la Segunda Guerra Mundial, si bien se limita a la figura de Dürrenmatt y únicamente se menciona de soslayo a su coetáneo y también insigne Max Frisch.

De todo lo expuesto podemos asimismo colegir que, más allá de la relevancia de las letras alemanas en el marco de la literatura europea y de su parcial proyección en *La Estafeta Literaria*, las noticias de la vida literaria y cultural de los países germanófonos publicadas en la revista muestran, como en las dos etapas anteriores, el espíritu crítico y el carácter renovador de los intelectuales y artistas de estos países, aunque todavía con limitaciones. Para arrojar luz sobre la cuestión de este déficit en la recepción, será pertinente examinar aún los contenidos de la revista en los lustros siguientes y analizar su imbricación con los cambios económicos, sociales y políticos ulteriores.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABIO VILLARIG, C. (2014). *Políticas de traducción y censura en la novela negra norteamericana publicada en España durante la II República y la dictadura franquista (1931-1975)*. Alicante: Universidad de Alicante.
- ANÓNIMO (1959a). “En conmemoración de Schiller”. *La Estafeta Literaria* 163, 4.
- \_\_\_\_ (1959b). “Un acto conmemorativo para Ferdinand Bruckner”. *La Estafeta Literaria* 163, 5.
- \_\_\_\_ (1959c). “Polémica en torno a Bertolt Brecht”. *La Estafeta Literaria* 180, 5.
- \_\_\_\_ (1959d). “Friedrich Dürrenmatt, premio Schiller 1959”. *La Estafeta Literaria* 182, 5.
- \_\_\_\_ (1962). “El tiempo irrecuperable”. *La Estafeta Literaria* 235, 14.
- A.P. (1959). “‘Woyzeck’ de Büchner, en el Festival de Teatros de Cámara”. *Informaciones*, 24 de febrero.
- ARAGONÉS DAROCA, J. E. (1960). “El teatro, desde Bernard Shaw hasta Bertolt Brecht. Sigfried Melchinger”. *La Estafeta Literaria* 194, 15.
- BALLESTEROS DORADO, A. I. (2017). “Juan Emilio Aragonés”. En *Historia y antología de la crítica teatral española (1936-2016)*, F. Doménech y E. Pérez-Rasilla (eds.), 367-381. Madrid: Centro Dramático Nacional.
- \_\_\_\_ (2020). *La Estafeta Literaria (1944-1978). Trayectoria de un empeño cultural*. Madrid: Sial / Trivium.
- \_\_\_\_ (2021). *El teatro en La Estafeta Literaria (1944-1957). Los años de Juan Aparicio*. Madrid: Sial / Trivium.
- CABELLO, V. (1959). “Festival del Teatro, Berlín 1959. Adaptación del ‘Fausto’ de Goethe”. *La Estafeta Literaria* 182, 10-11.
- CUÉLLAR LÁZARO, C. (2000). *Dobletes de Traducción y Traductología: las traducciones al castellano en España de la literatura contemporánea en lengua alemana (1945-1990)*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- GALLÉN, E. (2013). “Traducció i censura teatral sota la fèrula franquista dels anys cinquanta”. *Quaderns. Revista de Traducció* 20, 95-116.
- GARCÍA-FERNÁNDEZ, M.<sup>a</sup> T. (2017) *Estudio de Primer Acto, revista especializada en información teatral*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- GÓMEZ, E. (1959). “Así va la escena. Festival de Teatro de Cámara: estreno de ‘Woyzeck’. Farsa tragicómica de Georg Büchner”. *Madrid*, 24 de febrero.
- GONZÁLEZ ALEGRE, R. (1959). “Teatro y poesía con acción. Schiller y el drama”. *La Estafeta Literaria* 170, 13.
- GORDON (1958). “Teatro de ensayo en Austria”. *La Estafeta Literaria* 125, 15.
- HEMPEL, W. (1960). “La poesía alemana contemporánea”. *La Estafeta Literaria* 197, 14.
- KUSBROECK, E. (1959). “Dürrenmat y el teatro suizo”. *La Estafeta Literaria* 161, 16.
- MERINO ÁLVAREZ, R. (1993). “Panorama desde el escenario: 30 años de teatro inglés en España”. *Livius* 3, 197-207.

- MOLERO MANGLANO, L. (1959). "Teatro Español. 'La visita de la vieja dama'. Dürrenmatt discutido por vez primera". *La Estafeta Literaria* 180, 16.
- MULLER, F. (1958). "Crónica de Frankfurt". *La Estafeta Literaria* 128, 15.
- \_\_\_\_ (1959). "Alemania: Gerhart Hauptmann". *La Estafeta Literaria* 177, 23.
- NONELL, C. (1957a). "Literatura alemana contemporánea". *La Estafeta Literaria* 101, 3.
- \_\_\_\_ (1957b). "Cine y Teatro en Berlín". *La Estafeta Literaria* 107, 15.
- ORDUÑA, J. (1988). *El teatre Alemany contemporani a l'estat espanyol*. Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- PREGO, A. (1959). "El estreno de hoy, 'La visita de la vieja dama', en el Español". *Informaciones*, 3 de octubre.
- RAIGAL ARAN, J. (2020-2021). "La recepción crítica de l'estrena de *La visita de la vella Dama* [*Der Besuch der alten Dame*], de Friedrich Dürrenmatt a Barcelona (1962)". *Anuari TRILCAT* 10, 78-109.
- ROTHBAUER, A. (1958). "Austria: el mercado del libro alemán". *La Estafeta Literaria* 161, 22-23.
- RÜEDI, P. (2011). *Dürrenmatt oder Die Ahnung von Ganzen: Biographie*. Zürich: Diógenes.
- SERRANO BERTOS, E. (2012). "El teatro alemán en los escenarios españoles desde 1939: breve informe de su recepción". En *Al humanista, traductor y maestro Miguel Ángel Vega Cernuda*, P. Martino, J.A. Albaladejo y M. Pulido (eds.), 255-270. Madrid: Dykinson.
- \_\_\_\_ (2021). "El teatro en lengua alemana en *La Estafeta Literaria*". En *El teatro en La Estafeta Literaria (1944-1957). Los años de Juan Aparicio*, A. I. Ballesteros y M. Romero (eds.), 229-254. Madrid: Sial / Trivium.
- TORRENTE BALLESTER, G. (1959). "Acerca del estreno de 'La visita de la vieja dama' en El Español". *Arriba*, 4 de octubre.
- VIDIEL (1961). "La semana teatral fue así. Estreno de dos comedias extranjeras". *Hoja del Lunes*, 20 de noviembre.

### Fuentes archivísticas:

ARCHIVO GENERAL DE LA ADMINISTRACIÓN. SECCIÓN CULTURA  
*Signatura: Caja 73/09306 desde 1959 hasta 1973, n.º de expediente: 284/1959.*



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

Fecha de recepción: 15/01/2024

Fecha de aceptación: 08/04/2024

# LA IMAGEN DE AUTOR DE JOAQUÍN SABINA. ESTUDIO CONCEPTUAL Y PERSPECTIVA DIACRÓNICA<sup>1</sup>

## THE AUTHOR'S IMAGE OF JOAQUÍN SABINA: CONCEPTUAL STUDY AND DIACHRONIC PERSPECTIVE

**Javier SOTO ZARAGOZA**

Universidad de Almería

javiersoto@ual.es

**Resumen:** Este artículo estudia la imagen de autor del cantautor español Joaquín Sabina. Para ello, se revisan primero las principales aportaciones teóricas sobre la imagen del autor con el fin de establecer qué conceptos y términos son los más operativos para este estudio. Tras este estado de la cuestión, se aborda la imagen de autor de Sabina con perspectiva diacrónica y se identifica un proyecto autorial dominado sobre todo por una imagen de canalla rebelde e integrado principalmente por las posturas del cantautor prototípico, el crápula noctívago amante de los vicios, el poeta y el viejo.

**Palabras clave:** Imagen de autor. Proyecto autorial. Postura de autor. Ethos. Joaquín Sabina. Canción de autor española.

**Abstract:** This article examines the author's image of the Spanish singer-songwriter Joaquín Sabina. To this end, the main theoretical contributions on the author's image are first reviewed to establish which concepts and terms are most operative for this study. Following this state of the art, Sabina's authorial image is approached from a diachronic perspective and an authorial project is identified, dominated primarily by an image of a rebellious scoundrel and mainly integrated by the authorial posture of the prototypical singer-songwriter, the nocturnal debauchee fond of vices, the poet, and the old man.

**Keywords:** Author's image. Authorial project. Authorial posture. Ethos. Joaquín Sabina. Spanish singer-songwriting.

---

<sup>1</sup> Este artículo —que adapta y revisa una parte de la tesis doctoral *Una rosa en los callejones: la dimensión literaria del cancionero de Joaquín Sabina*, realizada en la Universidad de Almería con una ayuda de la Junta de Andalucía (BDNS 567163) y defendida en 2024— 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 Láin Corona, entre septiembre de 2022 y agosto de 2025.

## 1. INTRODUCCIÓN

Cuando uno escucha o lee las canciones de Joaquín Sabina y conoce también su biografía y su persona pública, se percata de que, al menos en apariencia, él mismo está muy presente en sus letras y estas, a su vez, lo retratan. Autor y obra, por así decirlo, se presentan entremezclados y las canciones, escritas a menudo desde una perspectiva autoficticia, remiten a la imagen de un Sabina que, por lo menos de entrada, concuerda o coincide con la que el público tiene de él. Es decir, Sabina parece haber construido dentro y fuera de su obra una imagen de sí mismo —única e irrepetible en la escena artística hispánica (Ruiz, 2024: 182)—, que es la que la mayoría de sus receptores reconoce sin demasiada dificultad: “un personaje urbano arrojado a la intemperie de las luces de neón de una ciudad aterradora y fascinante [...] autor de canciones y, por sobre todo, mal amigo de la soledad y mucho de los excesos” (Romano, 2007: 165). La imagen de Sabina es tan poderosa que resulta imposible considerar su obra sin tenerla en cuenta, por lo que se antoja necesario conocerla para contextualizar la interpretación de esta. Por desgracia nos será imposible ahondar en todos los recovecos de la mencionada imagen que, como veremos, podrían examinarse, aunque mediante las páginas siguientes dibujaremos un panorama general suficiente para proporcionar una perspectiva desde la que comprender mejor la relación de Sabina con su personaje. Para ello nos serviremos de los conceptos teóricos que mejor pueden iluminar el camino que desde ahora nos disponemos a transitar.

## 2. REVISIÓN CONCEPTUAL Y TERMINOLÓGICA

Tras la muerte y resurrección del autor (Zapata, 2011; Díaz, 2016) el estudio sociológico y discursivo ha generado —especialmente por parte de la teoría francesa— una notable bibliografía sobre su imagen y una notable indeterminación terminológica. Para la nominación de esa imagen se ha hablado, sobre todo, de *ethos* e *imagen de autor* (D. Maingueneau y R. Amossy), de *postura de autor* (J. Meizoz) o de *proyecto autorial* (J. M. Zapata), que son conceptos que además coinciden en muchos de sus aspectos con los de *escritor imaginario* y *escenografía autorial* (J.-L. Díaz). Se trata de postulados teóricos no solo todavía recientes e irresolutos, sino que, aunque se han producido por lo general en el lapso de unos pocos años, son enjundiosos y complejos, lo que hace imposible que nos detengamos aquí en sintetizar todos sus aspectos y en tratar de matizar en cuáles divergen y en cuáles convergen. Para ello, remitimos a los estados de la cuestión que han realizado Zapata (2015) y Ruiz (2019), pues nuestra aproximación únicamente puede ser aquí parcial y tentativa.

Solo apuntaremos, en primer lugar, que en sus rasgos configuradores esenciales todas estas nociones están muy próximas —algo que sus propios formuladores suelen reconocer—, pues en definitiva “cada una, a su manera, intenta resolver el mismo problema” (Maingueneau, 2014: 51). En segundo lugar, que tales conceptos se proyectan

para explicar y sistematizar una realidad más amplia en relación al autor y su obra que la que en este artículo nos proponemos; es decir la formulación más amplia del conjunto de estas ideas llega hasta asuntos como el género en el que escribe un autor o el estilo con el que lo hace, que quedan muy lejos de lo que, por ahora y para que se nos entienda, podemos llamar el personaje del autor, que es el fenómeno de la obra y persona de Sabina al que aquí queremos dar explicación. Y, en tercer lugar, que la diferencia entre estos conceptos que más interesa a nuestros fines es la que atañe a sus grados de amplitud o restricción. Atendiendo a lo expuesto por el propio Meizoz (2014: 93) podríamos ilustrar esas diferentes amplitudes en la cadena *postura > imagen > ethos*, a la que cabría sumar la noción de proyecto autorial, que según Zapata (2011: 49) es capaz de observar distintas posturas en la trayectoria de un autor, por lo cual debe concebirse como más amplia que la de postura: *proyecto > postura > imagen > ethos*.

Conviene, a partir de lo expuesto, aclarar mínimamente cómo se pueden definir y armonizar los conceptos destinados a explicar la imagen del autor o, más bien, de qué forma hemos creído nosotros conveniente servirnos de su pluralidad significativa, operacional y terminológica. Comencemos por los eslabones más restringidos de la cadena. En primer lugar, nos parece útil para nuestros planteamientos la triple distinción que propone Amossy (2014: 67): entre el personaje real y su figura imaginaria; dentro de la figura imaginaria, entre la que se crea en el texto literario o fuera de este; y, dentro de la creada fuera del texto literario, la que es fruto del personaje real o de terceros. El *ethos* es solamente una parte de estas posibilidades, en concreto la que se corresponde con “la imagen que el locutor produce de sí mismo a través de su discurso” (Amossy, 2014: 69). Para Amossy (2014: 83), por tanto, la imagen del autor tiene carácter doble, pues se refiere tanto a la figura imaginaria que se construye en la obra literaria —el *ethos*— como a la que se construye en sus alrededores. La interacción entre estas dos “zonas de activación”, la que gira en torno al texto y la que gira en torno al autor como actor, es la que define, en suma, el concepto de *imagen de autor* (Maingueneau, 2015: 21). Formada ya una idea de en qué consisten estas nociones, resta esbozar los conceptos capaces de englobarlas.

Meizoz (2015: 14-15) considera que la postura “comprende la presentación que el autor hace de sí mismo, las conductas públicas asumidas en la institución literaria [...] y la imagen que proyecta en y a través del discurso, aquello que la retórica ha llamado *ethos*”. La postura, por tanto, se presenta sin duda más amplia que el *ethos*, pero parece superponerse con la noción de imagen según la hemos definido antes, y más aún cuando, en otro trabajo en el que reflexiona sobre su concepto, Meizoz (2014: 86) evoca su definición original y la sintetiza de un modo que la aproxima más claramente a la imagen: “la presentación de sí que hace un escritor tanto en la gestión del discurso como en sus conductas literarias públicas”. En este sentido, imagen y postura se confundirían también total o parcialmente con la teoría del escritor imaginario de Díaz (2007: 17-20), que concibe al escritor como la superposición de tres dimensiones virtuales: 1) la real, es decir el hombre, el sujeto biográfico; 2) la textual, a la que deberían reservar el nombre de autor

y que se define por ser el enunciador dentro del texto —o sea, que coincidiría en gran medida con el *ethos*—; 3) la imaginaria, que es en cierto modo la puesta en escena y que alude a la percepción que se tiene del escritor por lo que se dice de él —o en otras palabras, la imagen de autor construida fuera del texto—. Es a raíz de esta teoría que se desprende el concepto de escenografía autorial:

Depuis le romantisme en tout cas, être écrivain, c’est toujours un peu “jouer à l’écrivain”. L’expression de “scénario auctorial” a le mérite de marquer cette dimension théâtrale de la prestation de l’écrivain, et d’insister sur le côté stéréotypé de ces mises en scènes. Le rôle offert à l’écrivain est choisi dans une liste restreinte d’emplois, qui se renouvellent lors des grandes mutations de l’histoire littéraire (Díaz, 2007: 47).

Vemos, por tanto, que este planteamiento de Díaz es en sus rasgos generales análogo al de Amossy y que, en consecuencia, hay también un alto grado de cercanía con la postura de Meizoz. Siendo nuestra intención delimitar estos conceptos y escoger, entre los que para nuestros fines se superponen, una terminología u otra, podríamos, en primer lugar, entender como sinónimos *de facto* el escenario autorial de Díaz y la postura de autor de Meizoz y, en segundo lugar, definir ese concepto como derivado de la existencia de la imagen de autor y administrador consciente de la misma (Amossy, 2014: 72).

Llegamos así al concepto más amplio de nuestra cadena: el proyecto autorial. Como ya sabemos, Zapata concibe esta noción para que sea más amplia que la postura y, en suma, pueda aglutinar en sí las distintas posturas que un autor adopta en su carrera; es decir, si se persigue practicar una observación de la imagen de un autor en su contexto diacrónico, lo ideal es enmarcarla en un proyecto. Es interesante, además, que Zapata (2011: 48) reconoce la cercanía, en muchos aspectos, del proyecto con la postura y la escenografía y anuncia que lo que se plantea es simplificarlos bajo un mismo término, *proyecto autorial*, que sin embargo y por su carácter agrupador no debe entenderse como una escenografía o postura, sino como el conjunto de ellas (Zapata, 2011: 47). Así, si decíamos que la postura —y con ella la escenografía— es la adopción consciente de una imagen —que puede forjarse en el texto (*ethos*) o fuera de él—, el proyecto será la adopción consciente de varias posturas y reflejará las imágenes de un autor a lo largo de su obra completa. De esta forma, la cadena antes mencionada puede ilustrarse, con las equivalencias apuntadas, como en la Figura 1, de la que partimos terminológicamente para analizar nuestro objeto de estudio.



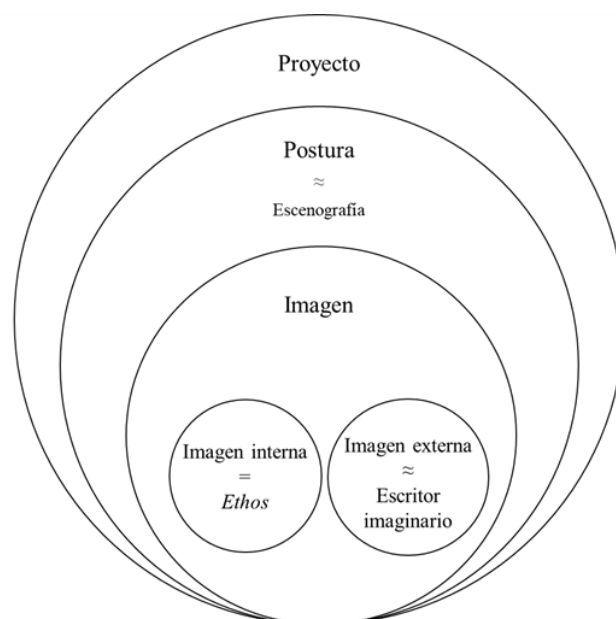


Figura 1. Contenciones y equivalencias entre las principales nociones sobre la imagen del autor.

### 3. EL PROYECTO AUTORIAL DE JOAQUÍN SABINA

Retomemos ahora el presupuesto del que partíamos. Decíamos al principio que Sabina ha construido una imagen de sí mismo dentro y fuera de su obra, y él es muy consciente de que es eso, una imagen —o, en términos más concretos, buena parte de su proyecto autorial y quizás la conjunción de varias posturas, no solo de la más conocida— que en realidad no es él o, mejor dicho, no es todo él. A ese *alter ego* imagológico lo marcó con un bombín que ahora es ya todo un símbolo de su persona: “como yo soy de natural más bien tímido y un poco agorafóbico, para subirme al escenario necesito un cierto disfraz para meterme en otro personaje, y el bombín me viene muy bien” (cit. por Galindo, 2010: s. p.). Esta noción tan actoral del disfraz a la que recurre Sabina es casi una explicación simbólica de la imagen del autor, que según hemos visto no es necesariamente la persona real. Como advertiera Díaz (2007: 27-28), es difícil que un autor, en la más actoral de sus dimensiones ontológicas, salga a escena sin haber elegido un traje para hacerlo. El bombín, por supuesto, es solo una representación simbólica del Sabina artista y apenas un complemento de su imagen de autor externa. Esta, como sabemos, depende de múltiples factores, pero en el caso de Sabina se multiplican por su exposición pública, van desde lo artístico a lo político y se concretan en entrevistas, actuaciones, gestos y demás vías de proyección (Romano, 2007: 157-158). Solo tomando en consideración las entrevistas ya sería necesario advertir que el propio Sabina y su imagen generan tal interés mediático que a menudo los entrevistadores preguntan al ubetense por sí mismo y no por su obra (Menéndez Flores, 2016: 229), focalización en la imagen que, paradójicamente, la retroalimenta. Pero además estas variadas procedencias y dimensiones de la imagen externa pueden generar no solo imágenes diferentes o incluso contradictorias entre sí,

sino que difieran o también contradigan a la interna (Amossy, 2014: 71). Paralelamente, hay que tener también en cuenta que las fronteras entre los distintos agentes de la formulación de una imagen a menudo son vaporosas (Díaz, 2007: 44; Amossy, 2014: 71), por lo que no siempre resulta sencillo diseccionar de dónde procede cada porcentaje de la misma. En suma, todas estas cuestiones dificultan con creces el análisis íntegro del proyecto autorial de Sabina, que además debería atender al conjunto de su obra —no solo las letras, sino otros factores como la música e interpretación de sus canciones, los poemas, o los dibujos—. Por estas razones, el objetivo que nos marcamos en las páginas siguientes es forzosamente parcial y se centra solo en proporcionar una perspectiva general<sup>2</sup> y diacrónica de dicho proyecto tomando como objeto de estudio principal las letras de sus canciones, aunque estas en ocasiones se complementen con otros factores<sup>3</sup>.

Comencemos advirtiendo de que, aunque sin duda simplificaría la cuestión, no puede ni debe desligarse la imagen de un autor de su biografía, de su persona real. Es cierto que cada autor es un caso distinto, pero con frecuencia —si no siempre— él y su imagen acaban identificándose (Díaz, 2007: 24). En el caso de Sabina esa identificación es más que conocida, como también lo es su imagen de autor, que apenas ha variado en un proyecto autorial que se ha caracterizado siempre por su actitud de rebeldía (Ruiz, 2022: 397; 2024: 183), en una “guerra abierta a la seriedad” (García Candeira, 2010: s. p.). Dentro de ese proyecto, la imagen del crápula es sin duda la que mayor impacto ha tenido; sin embargo, no fue la primera ni parece que Sabina esté determinado a que sea la última ni la definitiva. Es por eso por lo que estimamos que la forma más apropiada de aproximarnos a la imagen de Sabina es a través de una perspectiva diacrónica, pues, aunque sea levemente, ha experimentado cambios lógicos devenidos de la gestión autorial, algo común en cualquier proyecto jalonado por más o menos períodos (Díaz, 2007: 160).

Partimos, pues, del año 1978 y de *Inventario*, su primer álbum, que ya firma solo con el menos usual y, por tanto, más artístico y comercial apellido materno —“entre tantos

<sup>2</sup> Una razón más para perseguir una cierta generalidad es que apenas se ha abordado previamente de forma crítica y sistemática el conjunto del proyecto autorial de Sabina. Cabe destacar algunos estudios parciales. Romano (2007) ofreció una más que lúcida primera aproximación a ese conjunto —que se puede complementar con otro estudio posterior, aunque menos específico (Romano, 2021)—. Laín Corona (2018; 2021) hizo unas reflexiones en torno a la postura de poeta y algunas acerca del personaje hechas desde la teoría de la recepción, y recientemente ha coordinado un volumen (Laín Corona, ed., 2024) en el que varios de los capítulos tienen en cuenta, desde perspectivas diversas, pero casi siempre de forma complementaria, el personaje que Sabina llevó a cabo de sí mismo —por ejemplo, en el Carnaval de Cádiz, véase en ese libro el estudio de Esteban Becedas (2024)—. María Julia Ruiz, en varios análisis (2022 y 2024, entre otros) ha abordado las posturas de la vejez. Y autoras como García Candeira (2010) o Barbero y Malik de Tchara (2015) han hecho algunas consideraciones contextuales. Por tanto, estas páginas resultan ser la primera fotografía más o menos completa del proyecto autorial de Joaquín Sabina y de las posturas e imágenes que lo configuran.

<sup>3</sup> De poder analizar la totalidad del proyecto autorial de Sabina, este revelaría, como ha indicado Ruiz (2024: 183), a un *autoperformer*, alguien que se interpreta a sí mismo. Pero quede tranquilo el lector, el proyecto autorial del andaluz, aunque poliédrico, es homogéneo, y toca para su construcción las mismas teclas en cada una de sus facetas, por lo que estudiarlo tomando como base las letras de sus canciones no aportará una visión sesgada del mismo.

Martínez elegí ser Sabina” (Sabina, 2010a: 369), escribiría tiempo después—. La decisión no es casual y revela ya a un autor consciente de su posición como tal. Sin embargo, aunque venga bajo el mismo nombre, la imagen autorial de ese álbum no es la de los siguientes. En *Inventario* Sabina proyecta cierta imagen, ya entonces anacrónica, de cantautor prototípico, que adopta la pose del “profeta perseguido” (Romano, 2007: 161) y que, en los casos de mayor popularidad, alcanza la condición de divo de protesta<sup>4</sup> (Romano, 2007: 159). Esta imagen, por supuesto, no será la que adopte en el resto de su obra, y en ese sentido se revela como un ejemplo paradigmático para explicar cómo la primera fase del proyecto autorial está caracterizada por la urgencia de adoptar una imagen, una identidad, aunque sea aproximativa, con la que presentarse al público (Díaz, 2007: 157; Zapata, 2011: 54). Cuando Sabina comienza su andadura musical caben dos opciones: ser un cantautor al uso absolutamente descontextualizado o aceptar una vía distinta. Es evidente que, tras examinar el camino del cantautor de protesta en *Inventario*, escogió finalmente discurrir por el segundo sendero (Romano, 2007: 162).

Estamos, en consecuencia, ante una primera imagen rápidamente desechada, sustituida por otra, la que anunciábamos al comienzo, que será la que, a grandes rasgos, lo caracterice durante los años ochenta y noventa; imagen que, estando construida por la suma inequívoca de un *ethos* y una imagen externa de procedencia propia y ajena y sirviéndose claramente Sabina de ella, podemos considerar sin ambages una postura, la más clara e importante de su proyecto autorial. Pero no adelantemos acontecimientos; antes de hacer una lectura de esa imagen y de sus consecuencias hay que conocer su génesis. Como decíamos, tras la configuración de una primera y urgente imagen durante la etapa inicial de su proyecto autorial se percibe una clara modificación en su sentido, lo que coincide con uno de los rasgos esenciales de la segunda etapa propia de cualquier proyecto:

El autor que se encuentra por primera vez confrontado a un público amplio y a los medios de comunicación se ve obligado a exponer su identidad imaginaria al examen público, lo que acarrea, por lo general, la necesidad de reevaluar y reacomodar su primera identidad escenográfica (Zapata, 2011: 55).

Recodificada la imagen concebida en *Inventario*, a partir de *Malas compañías* (1980) —y de sus actuaciones en el bar La Mandrágora y en televisión— Sabina se ve envuelto en un cierto éxito mediático que es ya lo suficientemente importante como para que comprenda que la nueva imagen que ha ensayado en su obra es la que debe explotar. Afirmaba Meizoz (2015: 10) que “en la cultura del espectáculo, en la era del *marketing* de la imagen, todo individuo que se encuentre arrojado al espacio público está obligado

---

<sup>4</sup> No es difícil darse cuenta, por ejemplo, de que en “Canción para las manos de un soldado”, apenas es posible reconocer a Sabina, parapetado en la imitación del estilo de otros y de otros tiempos: “el soldado de mi pueblo / antes ha sido albañil; / ahora ya no tiene pala, / lleva en la mano un fusil: / qué frías tiene las manos / alrededor del fusil” (Sabina, 2010b: 34). Para un análisis más detallado de esta faceta de las letras de *Inventario*, véase Soto Zaragoza (2023a).

a construir y a controlar la imagen que proyecta de sí mismo” y, en ese sentido, es a partir de *Malas compañías* cuando comienza a apreciarse en el proyecto autorial de Sabina la preocupación por la apariencia, por el impacto de la propia imagen, que también ha ponderado Díaz (2007: 20-25). Resulta clave, por tanto, tener en cuenta que la imagen o la postura autorial están estrechamente ligadas a la explotación económica de la obra del autor<sup>5</sup>, hasta el punto de que este por lo general crea su imagen en función de cierta expectativa que percibe en el público (Díaz, 2007: 105). En el caso de Sabina resulta, pues, evidente que la imagen que durante aproximadamente dos décadas llevaría por bandera fue construida “a partir de una infinidad de notas periodísticas, entrevistas y biografías que llenan un vacío que los fans quieren consumir” (Guerreiro, 2019: 70).

Por tanto, desde *Malas compañías* y tras un giro en su imagen autorial fruto en parte de cuestiones mercantiles, nos encontramos con “la postura del canalla como primer estandarte” (Ruiz, 2022: 403) construida no solo desde el alejamiento de la que caracteriza al cantautor de protesta cuya pose imitó en *Inventario*, sino en oposición a aquella, un fenómeno imagológico operado por Sabina que se ajusta bastante al descrito por Díaz (2007: 201) sobre la percepción de la imagen de un autor a partir de antítesis. Esta imagen es, como indicábamos antes, la que tanto ha caracterizado a Sabina, aunque haya intentado distanciarse de ella. Él mismo la definirá en “Lo niego todo” cuando ya dice no ser “ni ángel con alas negras ni profeta del vicio” y tampoco “el rey de los suburbios ni flor del precipicio” (Sabina y Prado, 2017: 54). Esa imagen, entiende Nappo (2021: 45), se establece definitivamente en las letras de *Ruleta rusa* (1984), algo que resulta evidente a la luz de que en dicho álbum se incluyen canciones como “Negra noche” —que canta a una nocturnidad oscura, turbia y habitada por diversos personajes de los bajos fondos<sup>6</sup>— y “Eh, Sabina” —en la que el yo reconoce haber sido advertido de fumar, beber y salir demasiado, aunque parece no tener intención de hacer caso—, pero no son las únicas ni de ese álbum ni del resto. Sin ir más lejos, *Malas compañías* —de revelador título— ya incluía nada menos que un “Manual para héroes o canallas” con versos que parecen el vademécum de esta postura de Sabina: “aprender a reírse torvamente, / a mirar de reojo en los bautizos”, “a enfadar a las monjas y a los niños, / a poner zancadilla al guardia urbano, / a escupir sin piedad por un colmillo”, “apurar los licores del fracaso”, etc. (Sabina, 2010b: 43). O cuando, en *Hotel, dulce hotel* (1987) y con esta imagen ya más que asentada, Sabina se permite ironizar con ella<sup>7</sup> en “Oiga, doctor”:

<sup>5</sup> La proliferación de la imagen de Sabina tiene múltiples motivos —entre ellos, la recepción de su obra como poesía y la de sí mismo como poeta (Laín Corona, 2018)—, aunque no podemos ignorar que uno de los principales es la creación de una “marca Sabina” (Laín Corona, 2021).

<sup>6</sup> Si la noche ha sido el horario al que Sabina se ha enfrentado en todo su proyecto autorial, no puede ignorarse que, junto con sus antiheroicos moradores, fue determinante para perfilar la postura de calavera hedonista de eterna juventud que preside su obra en los años ochenta y noventa (Ruiz, 2024: 194-195).

<sup>7</sup> Aunque es una cuestión que nos es imposible desarrollar en este artículo, debe tenerse en cuenta la importancia del humor en la vida y obra de Sabina, hasta el punto de que, como ha explicado Laín Corona (2024: 79-83), no solo se ríe desde pronto de su propia y canallesca postura autorial, sino que se sirve del

Oiga, doctor,  
 devuélvame mi rebeldía,  
 ahora que a la carta ceno cada día  
 y viajo con American Express,  
 algunas cosas,  
 oiga, doctor,  
 que imaginaba odiosas,  
 ¿sabe que están muy bien? (Sabina, 2010b: 80).

Y a canciones de esta naturaleza hay que sumar, por supuesto, las narraciones de historias de personajes canallas o de los bajos fondos distintos del yo, pero a los que habitualmente se dirige o con los que interactúa en algún grado. Por ejemplo, la icónica “Princesa” de *Juez y parte* (1985), que no necesita presentaciones, pero en cuya letra se puede llamar la atención sobre tres versos, que contienen el imagológicamente sugerente título del álbum y que ejemplifican muy bien el papel que el trasunto de Sabina juega en sus letras incluso cuando quienes se visten con los ropajes asociados en algún grado a su imagen son otros: “¿con qué ley condenarte / si somos juez y parte / todos de tus andanzas?” (Sabina, 2010b: 70). En efecto, las caracterizaciones de los personajes que protagonizan letras de esta naturaleza o deambulan por ellas favorecen el procedimiento por el cual se acaban traspasando los rasgos de los personajes al autor. Y eso, en el caso de numerosas letras de Sabina, lleva a una vinculación inherente con la ruptura con la realidad y las normas del yo romántico (Romano, 2007: 163-164), hasta tal punto que el individualismo y el hedonismo, así como la temática de la subjetividad, acercan estas canciones a algunos poemas románticos como la “Canción del pirata” esproncediana.

Hemos tocado en el párrafo anterior dos palos fundamentales en los que conviene profundizar: la definición del *ethos* de Sabina a partir de los rasgos de sus personajes, a menudo autoficticios, y la vinculación de su imagen con ciertos estereotipos literarios. En relación con la primera de estas cuestiones es conveniente recordar cómo Meizoz (2015: 22) sostiene que “una postura selecciona, en la biografía del autor o en su particular visión del mundo, los valores y los hechos que deben ser destacados en una suerte de ‘fábula biográfica’”. Si esos hechos destacables, además, coinciden en tanto grado con los experimentados por el yo autoficticio<sup>8</sup>, no solo se confiere una importante verosimilitud a la autoficción sino que, en paralelo, se desdibujan las fronteras entre vida y obra, y *ethos* e imagen externa parecen fundirse en una sola —y en el caso de Sabina muy exitosa— imagen autorial. Es un recurso —incluirse a sí mismo en la obra— importante y efectivo de la construcción imagológica del autor (Díaz, 2007: 139; Meizoz, 2015: 20) que, sin embargo, no debe interpretarse como la creación *ex nihilo* de una imagen a partir de la

---

humor para sobrellevar su caricaturización —a la que, según veremos, contribuyó él mismo—, lo que permite que, cuando se hable de su imagen de autor, pueda a menudo hablarse de autoparodia o, incluso y más recientemente, de deconstrucción paródica.

<sup>8</sup> Es habitual que se recurra a “Pacto entre caballeros”, de *Hotel, dulce hotel*, para ejemplificar esta cuestión, pues la canción —que narra cómo a Sabina le asaltan unos maleantes que, al reconocerlo, se van de fiesta con él— estaría basada en dos situaciones similares que vivió el propio Sabina (Menéndez Flores, 2018: 133).

propia existencia y experiencia del autor. Las imágenes y posturas autoriales se vinculan con la colectividad y no se adoptan con pretensión de absoluta originalidad (Meizoz, 2015: 18-20) sino que responden en uno u otro grado a estereotipos o arquetipos (Castilla del Pino, 1989: 32; Romano, 2007: 163-164; Amossy, 2014: 71), como bien se ha ocupado de exponer Díaz (2007) con sus escenografías. Así, la postura autorial de Sabina durante, sobre todo, los años ochenta y noventa, podrá relacionarse con varias imágenes preexistentes y relacionadas entre sí. Una de ellas es, sin duda, la del personaje posmoderno propio de la Movida. La imagen del hedonista, amante de la noche, los vicios y las malas compañías coincide con y por tanto se inserta de lleno en el movimiento cultural, en la colectividad, que, durante los primeros años de su producción, domina la escena cultural española y, sobre todo, madrileña. Esta imagen, sin duda, comparte muchos rasgos con su vertiente más literaria. Igual que Romano, Laín Corona (2018: 55-56) considera que la imagen más difundida del Sabina crápula y amigo de los vicios se vincula con el yo romántico, pero va más allá y entiende que persona y personaje proyectan combinadamente una imagen decadentista identificable con la del poeta maldito (Laín Corona, 2018: 63), algo que con anterioridad ya había señalado Ortuño Casanova (2015: 435-436). Es más, Laín Corona (2018: 56-59) apunta audazmente que ese decadentismo, igual que en la bohemia, viene dado también por la relación de Sabina con la sociedad marginal y con hábitos de vida difíciles<sup>9</sup>, algo que ya podría observarse desde su iniciática “40 Orsett Terrace” —“salgo a la calle, fumo, estoy contento”, “me emborracho, trasnocho, llego tarde” (Sabina, 2010b: 32)— pero que veremos en muchas más ocasiones en su cancionero, como en las ásperas reflexiones que hace el yo de “Nacidos para perder” —“la única medalla que he ganado en mi vida / era de hojalata y decepción” (Sabina, 2010b: 92)— o en el protagonista de “Medias negras”, que se deja seducir y robar por una exconvicta, posiblemente prostituta. A esta imagen del autor decadentista se le suman el gusto general por lo demodé (Sabina y Menéndez Flores, 2006: 287-288), donde se instala el icónico bombín al que aludíamos antes: “esta pieza de vestuario tiene un sentido performativo, porque la usa en el escenario y contribuye a crear una imagen de artista. A su vez, se basa en los tópicos del poeta maldito, ya que el bombín busca un efecto dandi” (Laín Corona, 2021: 21). Los rasgos de esta imagen autorial del decadentista, como veremos a continuación, se reconocerán también en la construcción de su imagen de poeta y literato; sin embargo, antes de llegar a ese momento es necesario hacer unos últimos apuntes sobre la postura autorial de los años ochenta y noventa que acabamos de perfilar.

La imagen creada a partir de *Malas compañías* es, sin duda, hiperbólica, una “hiperidentidad” (Romano, 2007: 160) que viene a ser un caso claro de lo que Castilla del Pino (1989: 32) denominó *personajeidad*, concepto basado en la máxima de que “el personaje ha de tener su excepcionalidad a través de la exageración”. Ahora bien, aunque el *ethos* —por vía sobre todo autoficticia— haya contribuido notablemente a la

<sup>9</sup> Sobre estas dos cuestiones, véase por ejemplo Zamarro González (2020: 39-79, 160-180).

configuración y al sobredimensionamiento de esta imagen, no cabe duda de que ha sido su vida, tamizada a través de las imágenes autoriales interna y externa, la que más ha ayudado a forjar lo que, en términos de Mauron (1983: 32), podemos considerar un auténtico mito personal. En este sentido, el papel de la imagen externa creada por terceros se nos antoja determinante. Amossy (2014: 69-70) destaca la importancia —y práctica inevitabilidad— de estos agentes terceros —que se concretan casi por entero en la prensa—, puntualiza que solo algunos géneros como la entrevista permiten que el autor regule la imagen que de él se está ofreciendo, sostiene que por supuesto el autor desea controlar su imagen y apunta que debe ser capaz de reapropiarse de lo que se diga de él. Es decir, es más que posible que la inevitable y necesaria exposición mediática del autor —incrementada cuando este, como Sabina, es además un cantante de éxito— devenga en una exageración descontrolada de su imagen o incluso en la añadidura de teselas al mosaico a partir del “conjunto confuso de enunciados que participan activamente de la imagen de autor: rumores, habladurías, indiscreciones...” (Maingueneau, 2015: 26), información a la que el receptor del texto artístico acudirá a falta de otra que sacie su interés por la vida e imagen del autor (Díaz, 2007: 196). Durante mucho tiempo, como ha reconocido, Sabina fue cómplice de la hipertrofia que se hizo de su imagen y, si no confirmó habladurías que engrandecían su mito, lo cierto es que tampoco dio a la prensa demasiados motivos para ir a buscar esos rumores, pues él mismo se encargaba aparentemente de confesar lo que otros —hicieran o no— callaban:

En muchas ocasiones me he sentido víctima del personaje por mí creado y culpable de haber colaborado en mi caricatura. No se puede decir en la prensa, o no se debe, por cuestiones de estrategia artística, cosa que aprendí tarde, que vas de putas o que tomas copas o que vives de noche, porque eso se transforma en una caricatura tremenda de un borrachín putero con los pantalones bajados y metiéndose rayas. Tal vez no debí colaborar en eso. ¡Pero yo sólo decía la verdad! Que vivo de noche y que tomo copas. Y que he frecuentado el mundo de las putas y que alguna vez me he metido alguna raya, cosa que los demás no dicen y que yo entiendo que no lo digan. Aunque la hipocresía que hay es abominable (Sabina y Menéndez Flores, 2006: 31-32).

A través de estas palabras de Sabina llegamos a un punto determinante de su proyecto autorial, que no podemos fechar con exactitud en un momento específico pero que es indudable que poco a poco va sucediendo hasta que resulta evidente: Sabina llega a ser eclipsado por su personaje (Nappo, 2021: 51). Y es lógico que nos preguntemos si esto es posible, si un autor puede acabar siendo víctima de su imagen. Meizoz (2015: 23) se cuestionó esta posibilidad y arguyó que una postura literaria puede llegar a condicionar el comportamiento social del autor; es decir, que una de las consecuencias de tener una imagen que identifique al autor, una personajeidad, es que se pierde libertad de actuación, pues las expectativas del público con respecto al autor están construidas con base en su hiperimagen (Castilla del Pino, 1989: 35-36). Además, es frecuente que se produzca lo que Díaz (2007: 203-206) llamó el imperialismo de la primera imagen, o lo que es lo mismo, cuando con el primer trabajo publicado por un autor se genera una imagen que el

público, del que acaba siendo prisionero, exige que cumpla a partir de entonces y de la que le será difícil liberarse después, especialmente si esa primera imagen se ha ido reforzando por su mantenimiento en el tiempo. Desde luego, si hacemos caso a Menéndez Flores (2018: 67) y aceptamos que *Malas compañías* “bien pudiera considerarse su verdadero estreno musical”, comprobamos que el de Sabina es un caso claro de autor preso de la imagen con la que nació ante el gran público y que, durante al menos veinte años, continuó respaldando y alimentando.

La consecuencia final de esta hiperimagen será su caricaturización, un procedimiento relativamente frecuente en algún punto del proyecto autorial de un escritor que Díaz (2007: 198-199) ha explicado como una tendencia lógica a la simplificación y a la esquematización por parte de un público que no percibe tanto al ser humano como al personaje y que Sabina ha resumido casi aforísticamente: “la fama caricaturiza” (Sabina y Menéndez Flores, 2006: 47). Como hemos visto antes, a esta caricatura de la postura más famosa de Sabina han contribuido notablemente terceros. Por ejemplo, Luis Antonio de Villena, que en su libro *Mitomanías* perpetúa ese retrato y no vacila en darlo por completamente asumido: “sabemos que Sabina, mucho tiempo, todavía quizás, gusta de acostarse al filo del mediodía y levantarse a las ocho de la tarde” (De Villena, 2002: 140). O Carbonell (2011), cuyo *Pongamos que hablo de Joaquín* es en numerosos momentos el mayor reflejo, a menudo complaciente, de la imagen y la caricatura del ubetense. O los diarios que, aún hoy, anuncian la llegada a una determinada ciudad del “poeta canalla”, como denunciaba el propio Sabina (Sabina y Menéndez Flores, 2006: 360). Aunque Menéndez Flores (2016: 229) no exculpa al ubetense y entiende que el mayor culpable de que esto suceda, y por extensión el principal artífice de esa imagen de hedonista noctámbulo, es él mismo, como hemos visto que ha llegado a reconocer. Esta circunstancia, sin embargo, no es óbice para que Sabina haya decidido descafeinar su postura autorial más icónica y rentable y a partir de los primeros años del siglo XXI haya empezado a criticar su exageración: “¿el cantautor o su caricatura?” (cit. por Menéndez Flores, 2018: 377) se ha llegado a preguntar con quejumbrosa resignación y dejando patente que “l’écrivain répugne à l’idée de se voir emprisonné dans un chromo” (Díaz, 2007: 215).

Arribamos así a un momento determinante del proyecto autorial de Sabina. Llega en su vida un punto de inflexión en el que la imagen externa proyectada por él deja de ser la del crápula, a pesar de que la asociación, con una tradición de dos décadas, se mantenga. A partir del inicio de su relación con Jimena Coronado en 1999 y, sobre todo, del accidente isquémico cerebral que sufre en 2001, la imagen del hedonista noctívago aficionado a las drogas y frecuentador de prostitutas comienza a faltar a la verdad. El nuevo siglo y un grave problema de salud seguido de una depresión traen a un nuevo Sabina alejado de las fiestas o, por lo menos, que traslada las fiestas a su casa. Lo lamentará él mismo más adelante, ya con la vejez como nueva imagen añadida, en “Lágrimas de mármol”: “la vida alrededor ya no es tan mía, / desde el observatorio de mi casa / la fiesta se resfría” (Sabina en Sabina y Prado, 2017: 80). Surgen en este punto tres



cuestiones: ¿qué cambia en la imagen y el proyecto autorial de Sabina?, ¿trata el ubetense de destruir la postura anterior?, y ¿hasta qué punto esa imagen ahora abandonada era caricatura? Se trata de preguntas cuyas respuestas se cruzan pero que, para tratar de mantener un orden que permita seguir nuestra exposición, responderemos comenzando por la última y terminando por la primera.

Este no es el lugar para dilucidar si las imágenes interna y externa —propia y de terceros— que adoptó Sabina durante buena parte de su proyecto autorial tienen exacta correspondencia biográfica. Es decir, no pretendemos rastrear si ocurrió o no lo que Sabina —que, como dice Puchades (2019: 124), entra y sale de sus canciones a voluntad y que ha afirmado tener “una estética de la impostura” (Sabina y Menéndez Flores, 2006: 33)— cuenta que le sucedió a su yo autoficticio o a cualquiera de sus otros personajes, si conoció a alguno idéntico o similar a los que se pasean por sus letras, si la filosofía que emana de ellas es la que él ha practicado diariamente. Tampoco pretendemos evaluar la coincidencia de la imagen externa que él ha proyectado con su vida real, ajena al foco mediático, o con su cancionero, ni valorar si tal o cual aportación de terceros a esa imagen era fiel a la realidad y/o se alineaba con el rumbo que Sabina quería que siguiera su imagen. Todas estas cuestiones requerirían, sin duda, uno o varios estudios independientes. No pudiendo —ni debiendo— entrar aquí en esos detalles, sí creemos que, al menos, es conveniente para la consecución de los objetivos propuestos para estas páginas dejar constancia de que la postura autorial más importante de Sabina se mueve en una indeterminación entre realidad y ficción. Y es importante tener en cuenta que si esta postura le ha resultado tan rentable ha sido porque, a pesar de haberse podido sentir traicionado por las imágenes que se formaran de él<sup>10</sup>, ha sido consciente de que ese era el precio para obtener visibilidad, concesión imagológica señalada por Díaz (2007: 38-39).

Nos preguntábamos antes si Sabina intenta o no destruir esta postura una vez caricaturizada; la respuesta es que no. Lo que desde entonces trata de hacer es distanciarse de ella sin anularla del todo, en un momento en que —también hay que decirlo— puede permitirse dejarla de lado a pesar de la rentabilidad que le ha reportado. Dirá, por ejemplo, que “hay una caricatura del borrachín, putero, noctámbulo que en una parte de mi vida se pareció a la realidad. Ahora no” (cit. por Campos, 2022: s. p.) o “he sido mucho más moderado de lo que dice mi leyenda” (cit. por Puchades, 2019: 37). Lo cierto es que

<sup>10</sup> Por ejemplo, la imagen de Sabina como una persona que se droga o frecuenta prostitutas se ha creado a partir tanto de la presencia de ambos asuntos en sus canciones (imagen interna) como de las declaraciones sin paliativos que él mismo ha realizado (imagen externa), a pesar de que ante la hipérbole en que en ocasiones ha devenido la cuestión haya intentado matizar su relación con ambos asuntos. Resulta ilustrativa una entrevista que recogen Carbonell (2011: 403-404) y Puchades (2019: 129-130) en la que, además de proclamar el amor que sentía por las prostitutas y de defender la dignidad de su trabajo, Sabina reconocía que lo que le interesaba era su compañía y no sus servicios sexuales, así como denunciaba su explotación y práctica esclavitud. Sabina respondía así a la caricatura de putero —que puede verse claramente, por ejemplo, en Carbonell (2011: 399-405)— creada a partir de sus propias palabras y de la presencia de la prostitución en sus canciones, en la mayoría de los casos con tono neutral o de cierta alabanza (Zamarro González, 2020: 209-212). Este caso —aquí muy sintetizado— nos permite comprobar cómo la realidad a menudo no tiene exacta correspondencia con la imagen autorial, aunque bien es cierto que los testimonios posteriores de Sabina pueden estar también sujetos a la construcción de una imagen.

seguirá adoptando en sus declaraciones e intervenciones públicas cierta pose canallesca, no desterrará nunca de forma definitiva la rebeldía que preside su proyecto autorial, y podremos encontrarla también en el *ethos* de canciones publicadas tras este punto de inflexión. Es todavía notable en algunas letras de *Dímelo en la calle* (2002) y *Diario de un peatón* (2003) —que, sin ahondar en esta cuestión, hay que tener en cuenta que proceden en buena parte de épocas creativas anteriores<sup>11</sup>—, pero se pierde bastante a partir de *Alivio de luto* (2005), álbum “emancipado del perfil canalla”<sup>12</sup> (Valdeón, 2017: 399). Con todo, en los trabajos a partir de esa fecha aún se pueden encontrar ejemplos del *ethos* sabiniano irreverente, como los alocados jóvenes protagonistas de “Pájaros de Portugal” en *Alivio de luto*, que se escapan de casa para poder ver el mar; “Tiramisú de limón”, de *Vinagre y rosas* (2008), donde tanto la historia de amor terminada —“al borde del precipicio / jugábamos a Thelma y Louise”— como la libertad recuperada por el yo —“pero esta noche estrena libertad un preso” (Sabina y Prado en Sabina, 2010b: 258)— están marcados por un sabiniano hedonismo; o el viejo verde voyeur de “Churumbelas”, en *Lo niego todo* (2017), que espía a tres gitanas —“y yo que espío desde mi ventana / cada mañana a las sultanas / de Lavapiés—, y que a pesar de poder ser “su abuelito” afirma estar “muriendo de ganas / de casarme con las tres” (Sabina en Sabina y Prado, 2017: 161).

Podemos comprobar, pues, que Sabina no abandona ni destruye por completo su imagen, lo que le habría supuesto un riesgo importante para su proyecto autorial (Díaz, 2007: 145). Llegamos así a la última de las preguntas que nos planteábamos antes: ¿cómo sigue el proyecto autorial de Sabina una vez que decide restar protagonismo a la postura que había caracterizado casi toda su producción hasta el momento? Sin perjuicio de que se mantenga con mayor o menor intensidad la postura anterior, Sabina inaugura una nueva, que tiene también mucho que ver con su actividad autorial fuera de su cancionero. A partir del análisis que, desde la teoría de la recepción, realiza Laín Corona (2018) de las distintas vías a través de las cuales Sabina ha proyectado —también desde antes, aunque con especial incidencia a partir del siglo XXI— una imagen de poeta, diríamos que podemos identificar cuatro grandes marcas que permiten percibir a Sabina como literato, a saber: su relación con estéticas como la romántica a través de su imagen de genio decadente, la publicación de sus letras en un cancionero impreso<sup>13</sup>, la publicación

<sup>11</sup> Piénsese en el grito de rebeldía que late en “Vámonos pa’l sur”, en la propuesta indecente de “69 punto G” y “A vuelta de correo”, en la mujer que en “Lágrimas de plástico azul” sueña con “tribus de los mares del sur al oeste de la frontera” (Sabina, 2010b: 219), en el amor de verano de “Yo también sé jugarle la boca”, o en el padre que en “Ay, Calixto” le roba la novia al hijo.

<sup>12</sup> Hay que tener también en cuenta que, aunque la canallería se atempere en las canciones, pervivía claramente en el *ethos* de su poesía satírica (Laín Corona, 2024), que es la mayoría de la publicada en ese tiempo. Véase la nota siguiente.

<sup>13</sup> Hasta la fecha, Sabina ha publicado tres ediciones de su cancionero: *Con buena letra* (2002), *Con buena letra II* (2005) y *Con buena letra III* (2010). Pero no hay que olvidar también las otras publicaciones de selecciones de letras, *De lo cantado y sus márgenes* (1986) y *Palo seco* (2017). Sobre la presentación como poemarios de las letras y la consideración de estas como poesía, véase Soto Zaragoza (2023b: 59-62).

de poesía *stricto sensu*<sup>14</sup>, y los elementos formales y temáticos asociados con la literatura que se pueden localizar en sus letras<sup>15</sup>. A nuestro parecer, y sin negar el planteamiento de Laín Corona, la imagen del Sabina poeta se ha visto también espoleada en estas dos últimas décadas por la confluencia de otros aspectos, muchos difíciles de explicar, pero entre los que creemos pertinente destacar tres que afectan a su imagen externa. El primero viene dado por el éxito ya abrumador y continuado que alcanza en los años noventa y esa cima de su carrera que constituye *19 días y 500 noches* (1999). A partir de ahí, la consideración de Sabina como un maestro ha fortalecido la opinión no académica de aquellos que, por su calidad y belleza, entendían sus letras como poesía, y por tanto se ha ido reforzando la opinión general de que Sabina, maestro en el arte de hacer canciones, ha elevado ese arte a una calidad tal que es posible referirse a él como poeta. En segundo lugar, y un tanto relacionado con lo anterior, está su edad. Conforme han ido pasando los años, y con ellos el incremento de la fama, los sustos y los achaques diversos, Sabina ha tenido que retirarse al observatorio de su casa, y lo ha hecho de tal manera que cada vez sale menos de ella. Su domicilio, un *horror vacui* invadido por los libros —entre los que no pocas veces se ha preciado de contar con manuscritos originales o primeras ediciones de gran valor—, se ha convertido también en un símbolo, claramente vinculado con la intelectualidad, y, por extensión, su habitante un tanto bohemio —por el poso de su postura principal—, cantautor, poeta y hasta dibujante<sup>16</sup> y traductor<sup>17</sup> ha ido adquiriendo cierta imagen de hombre de letras, de intelectual<sup>18</sup>. Y en tercer y último lugar hay que hablar de sus relaciones personales, de aquellos a los que él llama los “jóvenes poetas líricos”, una denominación que podría entenderse casi sinónima a la del “Grupo de Rota”, en el que destacan García Montero, Benjamín Prado, Benítez Reyes, Chus Visor y los fallecidos Ángel González y Almudena Grandes. Es decir, que, como él mismo ha afirmado, durante esos años se ha relacionado más con poetas y con gente del mundo de

<sup>14</sup> Si bien la más conocida es el libro de sonetos *Ciento volando de catorce* (2001), Sabina ha publicado otras obras de poesía —estas, con poemas publicados antes en prensa—: *Esta boca es mía* (2005), *Esta boca sigue siendo mía* (2007), *Esta boca es mía* (Edición revisada y ampliada) (2010), *El grito en el suelo* (2013) y *En román paladino* (2018).

<sup>15</sup> Nos referimos a una amplitud de fenómenos que va, entre otros, desde la presencia en sus canciones de temas, motivos, tópicos o estereotipos presentes en la tradición literaria con los que “la canción gana el tipo de prestigio cultural que se atribuye a la poesía en el imaginario colectivo” (Lain Corona, 2021: 21) hasta el hecho de que a menudo narre historias, pasando por un amplio abanico de figuras y recursos literarios. Aunque no agota las aproximaciones a estos asuntos —y conscientes de que existen varios estudios específicos sobre algunos de ellos—, un lector no iniciado en las letras de Sabina podrá encontrar en el trabajo de Menéndez Flores (2016) un muy buen punto de partida para su conocimiento.

<sup>16</sup> Es una faceta que, al menos en lo que a publicaciones *ad hoc* se refiere, se puede comprobar en *Muy personal* (2013), *Garagatos* (2016) y *Garagatos (bis)* (2023).

<sup>17</sup> En 2012 una edición en España del álbum de Leonard Cohen *Old ideas* se editó con las letras traducidas por Sabina —en lo que él llama “versiones libérrimas”—. Esos textos se han recuperado en *Cohen. Old ideas. Viejas ideas* (2019). A ello hay que sumar que “Pie de guerra” y “Máter España”, ambas de *Alivio de luto*, son respectivamente versiones libérrimas de canciones de Cohen —“There is a War” (1974)— y Francesco de Gregori —“Viva l’Italia” (1979)—, como lo es también “Ese no soy yo” —en *500 noches para una crisis* (2015)— del “It Ain’t Me Babe” (1964) de Bob Dylan.

<sup>18</sup> De ahí, entre otras razones, que se permitiera publicar incluso un particular epistolario, *A vuelta de correo* (2007).

la literatura que con músicos —lo que, dice, ha marcado también su escritura— (Sabina y Menéndez Flores, 2006: 339), por tanto, y como apuntara García Candeira (2021: 120), ha ampliado aquello que, con Bourdieu (1988), podemos denominar su capital simbólico.

Para finalizar, es necesario destacar que, sobre todo a partir del carácter protagonista que adquiere en *Lo niego todo*, es posible hablar de una nueva postura de autor en el cancionero de Sabina: la que tiene que ver con la asunción *sui generis* que hace de la vejez, negando la adultez y sin desembarazarse por completo de la rebeldía que caracteriza a la que con todo derecho podemos llamar su postura principal. Se trata, en consecuencia, de la postura más particular de este proyecto, pues permite a Sabina mantener la postura principal, reinventándola para hacerla resistir el paso del tiempo y, a su vez, armonizarla con la imagen del poeta y del hombre de letras —ya se sabe que la sabiduría y la vejez imagológicamente han casado siempre bien—. Las figuraciones de la vejez en la imagen de Sabina las viene estudiando M.<sup>a</sup> J. Ruiz en múltiples trabajos, por lo que no creemos necesario ahondar en su formación, que tiene además una faceta más externa que interna por las declaraciones en las que, en especial aunque no exclusivamente desde 2017, Sabina viene admitiendo que la vejez ha marcado su *modus vivendi* y, en consecuencia, su *modus scribendi*. Un ejemplo muy sintético de la asunción del inevitable envejecimiento y de cómo sobrellevarlo en armonía con su inconfundible postura de rebelde y hedonista lo podemos encontrar algunas de las respuestas que dio durante una entrevista:

—¿Hoy lleva una vida distinta?

—Sí, un poco, aunque lo que estoy consiguiendo es algo que deseé desde mi juventud: envejecer sin dignidad y conseguir ser un viejo verde. Y lo estoy consiguiendo.

[...]

—¿Y cómo lleva a la práctica lo de “viejo verde”?

—Bueno, hoy me gustan las mismas cosas, disparates, desobediencias y la misma forma de no atenerse a las reglas de juego (Vergara, 2014: s. p.).

#### 4. CONCLUSIONES

Hecho este recorrido, podemos extraer algunas conclusiones. En primer lugar, es posible decir que el proyecto autorial de Sabina está integrado por cuatro posturas de extensión temporal e importancia desigual. En su primer álbum adopta una postura algo impostada de cantautor al uso, que enseguida desecha. Inaugurará entonces, a partir de *Malas compañías*, su más importante postura, la que ha acabado siendo su mito personal, su hiperidentidad, su personajidad, el sinónimo de lo que se entiende por la imagen de Sabina: la del “sujeto provocativo, inclasificable, rebelde y lúdico, siempre dispuesto a sacarle la lengua a las instituciones” (Ruiz, 2022: 386). Estos rasgos generales son los que caracterizan una postura que cruza todo su cancionero, incluido en menor medida *Inventario*, y cuya faceta más conocida y caricaturizada es la que se concentra en los años ochenta y noventa, que sitúa la rebeldía sabiniana en los dominios de la noche, los vicios, etc. Sin desprenderse de la postura rebelde y canallesca principal, estas imágenes

comenzarán a perder intensidad según avance el siglo XXI, cuando cambia radicalmente su modo de vida. Comienza entonces a potenciarse una nueva postura, que convive con la anterior y se sitúa siempre bajo su paraguas: la del poeta. Finalmente, en los últimos años ha proyectado una imagen externa y un *ethos* —a través de *Lo niego todo*— que hace que podamos hablar de la vejez como su última postura.

Sobre esta diacronía resta una última precisión. Es común que el final de una carrera sea el momento escogido por un autor para preparar la última imagen de sí mismo (Díaz, 2007: 168), pero en el caso de Sabina esto no debe entenderse como que la postura del poeta o, menos aún, la del viejo, están desplazando a cualquier otra con el fin de erigirse la última, única y definitiva imagen, sino que estas posturas se han desarrollado, han alcanzado peso y notoriedad suficiente al amparo de la postura del canalla rebelde que domina todo su proyecto autorial, según hemos ilustrado en la Figura 2. La labor de Sabina en las dos últimas décadas ha sido limar esta postura, desembarazarla de las imágenes caricaturescas que la dominaron durante los años ochenta y noventa y hacer que bajo ella se armonicen toda su imagen y su obra. Cuando firme su último verso, cuando haga su última aparición pública, cuando dé carpetazo a su proyecto autorial, será el mito del canalla rebelde el que sintetice imagológicamente su leyenda.

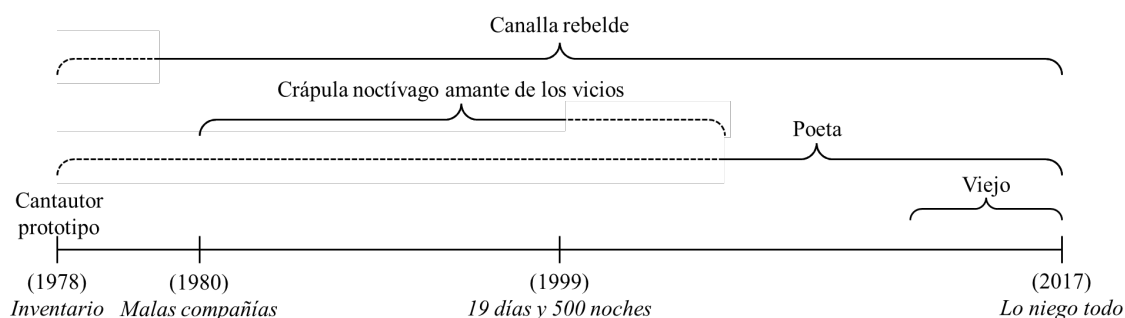


Figura 2. Esquematización temporal aproximada de las posturas del proyecto autorial de Sabina en la que las líneas discontinuas representan una presencia más atenuada.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMOSSY, R. (2014). “La doble naturaleza de la imagen de autor”, J. Zapata (trad.). En *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, J. Zapata (comp.), 67-84. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- BARBERO, S. B. y MALIK DE TCHARA, C. (2015). “La autoficción metapoética de Joaquín Sabina: el lugar desde el que se dice ‘poeta’”. *Recial* 6.7, s. p. Disponible en línea: <https://doi.org/10.53971/2718.658x.v6.n7.11912> [16/09/2023].
- BOURDIEU, P. (1988). *Cosas dichas*, M. Mizraji (trad.). Barcelona: Gedisa.

- CAMPOS, S. (2022). “Joaquín Sabina: ‘Ya no soy tanto de izquierdas porque tengo ojos y oídos’”. *La Razón*, 16 de noviembre. Disponible en línea: <https://www.larazon.es/cultura/20221116/3fwj2uzn2benxkajppuw5wq2lu.html> [24/08/2023].
- CARBONELL, J. (2011). *Pongamos que hablo de Joaquín. Una mirada personal sobre Joaquín Sabina*. Barcelona: Ediciones B.
- CASTILLA DEL PINO, C. (1989). “La construcción del self y la sobreconstrucción del personaje”. En *Teoría del personaje*, C. Castilla del Pino (comp.), 21-38. Madrid: Alianza.
- DE VILLENA, L. A. (2002). *Mitomanías*. Barcelona: Planeta.
- DIAZ, J. L. (2007). *L'écrivain imaginaire. Scénographies autoriales à l'époque romantique*. Paris: Honoré Champion.
- \_\_\_\_\_. (2016). “Muertes y renacimiento del autor”, A. Pérez Fontdevilla y C. Goauiller (trads.). En *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, A. Pérez Fontdevilla y M. Torras Francés (comp.), 55-77. Madrid: Arco / Libros.
- ESTEBAN BECEDAS, M. (2024). “Un pirata decimista. Joaquín Sabina en el Carnaval de Cádiz”. En *Joaquín Sabina: Siete versos tristes para una canción*, G. Laín Corona (ed.), 91-133. Madrid: Visor Libros.
- GALINDO, B. (2010). “‘Las crisis han coincidido con mis mejores canciones’”. *El Mundo*, 21 de junio. Disponible en línea: <https://www.elmundo.es/elmundo/2010/06/18/ocio/1276863051.html> [23/08/2023].
- GARCÍA CANDEIRA, M. (2010). “La enunciación lírica en las canciones de Joaquín Sabina: desdoblamiento del yo”. En *Nuevos caminos del hispanismo. Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. París, del 9 al 13 de julio de 2007*, vol. 2, P. Civil y F. Crémoux (coords.), CD-ROM, 158. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- \_\_\_\_\_. (2021). “*From de wells of disappointment*. La canción de autor española ante la transición y sus postrimerías: el caso de Joaquín Sabina”. En *Un antiguo don de fluir. La canción, entre la música y la literatura*, M. Romano, M.<sup>a</sup> C. Lucifora y S. Riva (dirs.), 103-123. Mar del Plata: EUEM.
- GUERREIRO, J. (2019). “Notas sobre el proceso creativo y la ‘persona de la performance’ en *Vinagre y rosas* y *Lo niego todo* de Joaquín Sabina”. *Associação Brasileira de Etnomusicologia* 11, 59-76. Disponible en línea: <https://www.abet.mus.br/volume-11-2019/> [20/08/2023].
- 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.
- \_\_\_\_\_. (2021). “Joaquín Sabina: poesía, personaje y marca musical”. *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas* 900, 20-23.

- \_\_\_\_ (2024). “‘Marxista de la tendencia progrouchiana’. Figuraciones del humor en Joaquín Sabina”. En *Joaquín Sabina: Siete versos tristes para una canción*, G. Laín Corona (ed.), 13-89. Madrid: Visor Libros.
- LAÍN CORONA, G., ed. (2024). *Joaquín Sabina: Siete versos tristes para una canción*. Madrid: Visor Libros.
- MAINGUENEAU, D. (2014). “Autor e imagen de autor en el análisis del discurso”, J. Zapata (trad.). En *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, J. Zapata (comp.), 49-66. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- \_\_\_\_ (2015). “Escritor e imagen de autor”, J. Zapata (trad.). *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 24, 17-30. Disponible en línea: [https://doi.org/10.26754/ojs\\_tropelias/tropelias.2015241139](https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2015241139) [16/11/2023].
- MAURON, C. (1983). *Des Métaphores obsédantes au Mythe personnel. Introduction à la Psychocritique*. Paris: José Corti.
- MEIZOZ, J. (2014). “Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, ethos, imagen de autor”, J. Zapata (trad.). En *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, J. Zapata (comp.), 85-96. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- \_\_\_\_ (2015). *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor*, J. Zapata (trad.). Bogotá: Ediciones Uniandes.
- MENÉNDEZ FLORES, J. (2016). *Sabina. No amanece jamás*. Barcelona: Blume.
- \_\_\_\_ (2018). *Joaquín Sabina. Perdonen la tristeza* (Edición revisada y actualizada). Barcelona: Libros Cúpula
- NAPPO, D. J. (2021). *The Poetry and Music of Joaquín Sabina. An Angel with Black Wings*. London / Lanham / Maryland: Lexington Books.
- ORTUÑO CASANOVA, R. (2015). “La reescritura del mito de la expulsión del Edén en tres canciones de Sabina o de cómo Eva llegó a vender en un supermercado manzanas del pecado original”. En *Literatura y Re/escritura*, A. Dotras Bravo, D. Santos Sánchez y S. Augusto (eds.), 433-445. Coímbra: Centro de Literatura Portuguesa.
- PUCHADES, J. (2019). *19 días y 500 noches. Sabina fin de siglo*. Valencia: Efe Eme.
- ROMANO, M. (2007). “Autorretratos al portador: el artificio del cantautor en la poética de Joaquín Sabina”. En *Los usos del poema. Poéticas españolas últimas*, L. Scarano (ed.), 153-170. Mar del Plata: EUDEM.
- \_\_\_\_ (2021). “Presencias y figuras. Acerca de dos “complementarios” (Serrat y Sabina)”. En *Un antiguo don de fluir. La canción, entre la música y la literatura*, M. Romano, M.<sup>a</sup> C. Lucifora y S. Riva (dirs.), 195-215. Mar del Plata: EUDEM.
- RUIZ, M.<sup>a</sup> J. (2019). “Imagen, postura, proyecto. Apuestas a un nuevo abordaje de la figura del autor”. *Recial* 10.15, s. p. Disponible en línea: <https://doi.org/10.53971/2718.658x.v10.n15.24853> [21/08/2023].
- \_\_\_\_ (2022). “¿Qué vamos a hacer con la vejez? Funciones del final y posturas de autor en *Lo niego todo* de Joaquín Sabina”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*

- 10.2, 381-407. Disponible en línea: <https://doi.org/10.37536/preh.2022.10.2.1756> [21/08/2023].
- \_\_\_\_ (2024). “Las edades de Joaquín. Temporalidad disruptiva en la obra de Sabina (Peter Pan, Dorian Gray, Drácula)”. En *Joaquín Sabina: Siete versos tristes para una canción*, G. Laín Corona (ed.), 181-242. Madrid: Visor Libros.
- SABINA, J. (2010a). *Esta boca es mía* (Edición revisada y ampliada). Barcelona: Ediciones B.
- \_\_\_\_ (2010b). *Con buena letra III*. Barcelona: Temas de Hoy.
- SABINA, J. y MENÉNDEZ FLORES, J. (2016). *Sabina. No amanecer jamás*. Barcelona: Blume.
- SABINA, J. y PRADO, B. (2017). *Incluso la verdad. La historia secreta de “Lo niego todo”*. Barcelona: Planeta.
- SOTO ZARAGOZA, J. (2023a). “La protesta política en el cancionero de Joaquín Sabina: análisis de un ‘no tema’ y reflexiones acerca de un compromiso apolítico”. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural* 22, 623-645. Disponible en línea: <https://doi.org/10.7203/KAM.22.26462> [03/01/2024].
- \_\_\_\_ (2023b). “La canción de autor, la literatura y la crítica: la integración de un elemento en el sistema”. *Hispanófila. Ensayos de Literatura* 199, 51-66. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1353/hsf.2023.a918074> [18/05/2024].
- VALDEÓN, J. (2017). *Sabina. Sol y sombra*. Valencia: Efe Eme.
- VERGARA, C. (2014). “Joaquín Sabina: ‘Estoy logrando lo que siempre quise: envejecer sin dignidad y ser un viejo verde’”. *La Tercera*, 6 de julio. Disponible en línea: <https://www.latercera.com/noticia/joaquin-sabina-estoy-logrando-lo-que-siempre-quise-envejecer-sin-dignidad-y-ser-un-viejo-verde/> [24/08/2023].
- ZAMARRO GONZÁLEZ, J. (2020). *Joaquín Sabina. Estética literaria y simbología de la desesperación*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- ZAPATA, J. M. (2011). “Muerte y resurrección del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor”. *Lingüística y Literatura* 80, 35-58. Disponible en línea: <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.12545> [21/08/2023].
- \_\_\_\_ (2015). “Prólogo. La noción de postura en el debate académico: desafíos y presupuestos de la nueva teoría del autor”. En *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor*, J. Meizoz, ix-xxxvii. Bogotá: Ediciones Uniandes.



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

Fecha de recepción: 15/01/2024

Fecha de aceptación: 28/05/2024



## VERSIFICACIÓN Y TEATRALIDAD EN *EL PÚBLICO* DE FEDERICO GARCÍA LORCA. LA CANCIÓN DEL PASTOR BOBO<sup>1</sup>

### VERSIFICATION AND THEATRICALITY IN FEDERICO GARCÍA LORCA'S *EL PÚBLICO*: THE SILLY SHEPHERD'S SONG

**María Victoria UTRERA TORREMOCHA**

Universidad de Sevilla

vutrer@us.es

**Resumen:** El cuadro del Pastor Bobo cumple en *El público* una función coral y metadramática que está íntimamente relacionada con el empleo del verso y de la rima. Estos elementos rítmicos, en contraste con el uso generalizado de la prosa, han de ser considerados como signos dramáticos nucleares en el drama, ya que tienen un papel esencial en la teatralización del personaje y en su carácter metadramático, al tiempo que están al servicio de la creación de una red metafórica que se corresponde, semánticamente, con el problema de la identidad y sus metamorfosis y, estructuralmente, con la profusión de niveles dramáticos que ejemplifican la fragmentación del sujeto.

**Palabras clave:** Canción del Pastor Bobo. *El público*. García Lorca. Teatralidad. Versificación. Rima.

**Abstract:** The Silly Shepherd scene in *El público* has a choral and metadramatic function closely related to the use of verse and rhyme. In contrast to the generalized use of prose in the play, these rhythmic elements must be considered as nuclear dramatic signs, since they have an essential role in the theatricalization of the character and in its metadramatic condition. At the same time, they support the creation of a metaphorical network, semantically and structurally corresponding to the problem of identity and its metamorphoses and to the variety of dramatic levels which exemplifies the fragmented self.

**Keywords:** Silly Shepherd's song. *El público*. García Lorca. Theatricality. Versification. Rhyme.

---

<sup>1</sup> Este artículo 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 el Fondo Europeo de Desarrollo Regional de la Unión Europea.

## 1. LA CANCIÓN DEL PASTOR BOBO EN *EL PÚBLICO*

*El público* de Federico García Lorca pertenece al ciclo neoyorkino del autor y es considerado como uno de sus más importantes dramas vanguardistas. Él mismo pensaba que era su creación más auténtica y personal frente a otras obras teatrales más asequibles para el público de su época, aunque reconocía la dificultad de su representación (García Lorca, 2017: 154-155). Una primera redacción de *El público* se habría terminado el 22 de agosto de 1930 (Millán, 1987: 13), si bien existen versiones posteriores, algunas incompletas y otras perdidas. Para la crítica, la obra presenta diversos problemas derivados de la falta de fijación de un texto definitivo y de su complejidad dramática. Son numerosos los puntos discutidos y todavía discutibles y los motivos recurrentes en torno a *El público*, si bien en este trabajo nos centraremos en un cuadro y en un personaje que, a nuestro criterio, es esencial en el entendimiento de la obra: la canción del Pastor Bobo, denominada como “Solo del Pastor Bobo” por Martínez Nadal en su edición (García Lorca, 1978: 147).

El Pastor Bobo es una figura de la tradición dramática española (Brotherton, 1975), presente en el teatro de Gil Vicente o Torres Naharro, y así lo han hecho ver los estudiosos lorquianos en repetidas ocasiones, señalando las concomitancias con el pastor o el bobo, a veces situados al inicio de los dramas (Gómez Torres, 1995a: 37-43; Gómez Torres, 1995b: 94-97; Huélamo Kosma, 1996: 260-262; Huerta Calvo, 2019: 21-22). El sentido metateatral y pragmático vinculado a la reflexión y al didactismo teórico es uno de los componentes nucleares del personaje lorquiano que la crítica ha destacado con claridad, incidiendo en su valor como personaje coral y defensor de la verdad. La canción constituye, además, un epítome poético del drama (Rubia Barcia, 1986: 393; Lázaro Carreter, 1988: 12; Gómez Torres, 1995a: 37-43; Huélamo Kosma, 1996: 67).

De acuerdo con las acotaciones, el Pastor Bobo se muestra en escena junto a un gran armario en el que guarda caretas blancas de diversas expresiones. Viste con pieles bárbaras, lleva en la cabeza un embudo lleno de plumas y ruedecillas y toca un arístón mientras danza con ritmo lento. La indumentaria del Pastor Bobo recuerda el atuendo del salvaje utilizado en los autos calderonianos y simbolizaría “el estado natural del hombre antes de ser corrompido por los artificios culturales” (Huélamo Kosma, 1996: 262). Así, la cualidad del personaje como loco sabio y salvaje le permite decir la verdad y denunciar la hipocresía social (Gómez Torres, 1995a: 41), de lo cual se infiere que representa la antítesis de la sociedad gobernada por el artificio de la “máscara” (Huélamo Kosma, 1999: 78-79).

Igualmente, la mayor parte de la crítica ha destacado que la caracterización del Pastor Bobo con plumas y ruedecillas remite a las imágenes del Bosco y de los locos y marginados de la tradición social y literaria (Martínez Nadal, 1976: 174; Rubia Barcia, 1986: 393; Menarini, 1987: 68; Huélamo Kosma, 1999: 78-79). Como sucede con otros personajes de *El público*, el Pastor Bobo se vincula a otras figuras dramáticas de la obra. El Caballo Negro, por ejemplo, lleva un penacho de plumas negro y una rueda en la mano,

símbolos que, en su caso, tienen un aire de solemnidad ausente en el Bobo. Esas plumas tienen que ver, asimismo, con la imagen del poeta como ave herida que se recrea en la canción. Por otro lado, hay que recordar que los Caballos, al principio del primer acto, acompañados de largas trompetas doradas, danzan, como el Pastor Bobo, lentamente al son de su canto. Estos personajes utilizan, como el Pastor Bobo, una indumentaria que los separa de los demás para marcar claramente un nivel escénico onírico o fantástico respecto del inicio realista del primer cuadro, en el que aparece el Director de escena.

La canción del Pastor Bobo es un monólogo en verso de aire infantil que contiene una serie de imágenes acumuladas y en el que el personaje se dirige a las máscaras, a las que trata como ovejas e invita a balar. Se compone de treinta y dos versos heterométricos. No solamente se emplean en ella eneasílabos y decasílabos (Huélamo Kosma, 1996: 26), sino otros tipos de metros, tanto de arte mayor como de arte menor. De mayor a menor frecuencia, los versos son: eneasílabos, decasílabos, dodecasílabos, endecasílabos, octosílabos, trisílabos, tetrasílabo y tetradecasílabo. Salvo dos versos, todos tienen rima en *eta*, mezclada con la variante en plural, *etas*. El ritmo de los versos no es uniforme, si bien se aprecia a veces una tendencia a la reiteración binaria, subrayada por el verso que funciona como estribillo —“balad, balad, balad, caretas”—, o al ritmo ternario, sobre todo en los versos de la segunda parte de la canción, tras la segunda acotación, en algunos decasílabos y eneasílabos de ritmo anapéstico —“los caballos se comen la seta” o “Europa se arranca las tetas”, por ejemplo— (García Lorca, 2019b: 778).

La crítica se ha debatido entre dos posturas básicas sobre la situación del cuadro del Pastor Bobo. Como explicó Rafael Martínez Nadal, en el manuscrito que Lorca le entregó la hoja que contenía la canción del Pastor Bobo aparecía entremezclada con otras y carecía de indicaciones respecto de su colocación (Martínez Nadal, 1976: 173). La línea lorquiana más conservadora, que sigue las directrices de la edición de Martínez Nadal (García Lorca, 1978), aboga por mantener el cuadro en el interior del drama, generalmente entre los cuadros quinto y sexto, es decir, antes de la escena final entre el Director y el Prestidigitador.

Sitúan el cuadro del Pastor Bobo en el interior de la obra André Belamich (García Lorca, 1981), María Clementa Millán (García Lorca, 1987), Arturo del Hoyo (García Lorca, 1991), Derek Harris (García Lorca, 1993), Andrew A. Anderson (García Lorca, 1996a), Miguel García-Posada (García Lorca, 1996b), Antonio Monegal (García Lorca, 2000) o Andrés Soria Olmedo (García Lorca, 2021). García-Posada y Soria Olmedo reordenan la obra en cinco cuadros, colocando la escena antes del cuadro final (cuadro V). Monegal mantiene los seis cuadros de Martínez Nadal situando la canción del Pastor Bobo como cuadro cuarto, antes del quinto y del sexto. Con respecto a la funcionalidad del cuadro en esta situación interior, la escena se concibe a menudo como enlace: intermedio irónico (Harris, 1993: 40), “quicio” o “microcuadro de transición” al cuadro metafísico final (Huélamo Kosma, 1996: 67-69) o como mediación entre las dos muertes del Hombre 1 y del Director (Flepp, 2009: 331).

Algunos críticos han expresado dudas sobre la colocación de este cuadro en el interior de la obra (Cao, 1984: 83). De hecho, una buena parte de los estudiosos ve la necesidad de considerar la escena como introito al drama, entendiendo el discurso del personaje como un discurso extradramático con una clara función de prólogo y ajustado a la tradición del teatro medieval y clásico español a la que el personaje del Pastor Bobo pertenece. Así lo han visto, por ejemplo, José Rubia Barcia (1986), Menarini (1987), Rosana Vitale (1991), Ana María Gómez Torres (1995a; 1995b), Anderson, según consta en la nota editorial (García Lorca, 1996a: 83) —aunque en su edición se mantiene la posición clásica anterior— o Javier Huerta Calvo (García Lorca, 2019b), que califica la escena como una loa (Huerta Calvo, 2019: 21-22). Sin embargo, García-Posada argumenta que la estructura onírica de *El público* desdice de situar el prólogo al principio de la obra y, sin negar las conexiones con los introitos, resalta, como luego Ruiz Ramón, su aire epilodal (García-Posada, 1996b: 855; Ruiz Ramón, 1999: 13).

A la hora de decidir el lugar del cuadro en la obra, no es una cuestión menor atender a su sólida fundamentación metadramática, algo manifiesto no solamente en la escena del Pastor Bobo, de claro carácter metateatral (Gómez Torres, 1995a: 37-43; Gómez Torres, 1995b: 94-97; Mendoza Zazueta, 2020), sino en otras escenas complementarias. En posición de introito, el personaje habría de entenderse entonces como un desdoblamiento de los prologuistas tradicionales —autor, poeta, director— cuyo planteamiento teórico sería el “más adecuado para sacar a escena las caretas del *theatrum mundi* y vigilar el ‘gran armario’ de las máscaras” (Gómez Torres, 1995a: 42).

La estructura de *El público* sustenta, en efecto, una diversidad de acciones y planos, paralelos e insertos, que favorecen la lectura metateatral y de reflexión teórica. Entre otros estudiosos, María Clementa Millán, por ejemplo, ha destacado la importancia de los planos yuxtapuestos y simultáneos de acción, que se suceden e interrumpen continuamente y dan lugar a una evidente puesta en abismo con diversidad de perspectivas y que inciden en la idea de un teatro en el teatro y de un conflicto personal teatralizado (Millán, 1987: 73-74) sobre el que se vuelve, como en espiral, en diferentes momentos de la acción dramática. Esta complicada armazón dramática ha sido estudiada por otros críticos, que hablan de diferentes tipos de configuraciones: en espiral (Martínez Nadal, 1978: 200), plurivalente onírica (Cao, 1984: 86) o de hilo argumental quebrado (Belamich, 1985: 79). En todo caso, la ruptura de la mimesis aristotélica clásica (Gómez Torres, 1995a: 146) está al servicio del contenido teórico y metadramático.

## 2. LA TEATRALIDAD DEL PERSONAJE: ESTILO Y VERSIFICACIÓN

Los críticos han destacado, además, en el Pastor Bobo sus peculiaridades lingüísticas. Uno de los elementos mencionados es el uso de la rima en *eta*, rima de carácter popular e infantil, que iría bien con el decoro del personaje. La canción entroncaría con el “habla de los pastores en el teatro de los siglos XV y XVI, mayoritariamente apoyados en el convencional dialecto sayagués, donde, por cierto, no son raras palabras terminadas en

‘-ete’ o ‘-eta’” (Huélamo Kosma, 1996: 26). Igualmente, Javier Huerta Calvo, al recordar las raíces literarias del personaje, señala que el lenguaje de la canción del Pastor Bobo es “irracional e infantilizado, salpicado de ripios y palabras inventadas, es un eco del cómico sayagués que chamullaban los rústicos de Encina o Fernández” (Huerta Calvo, 2019: 22).

Rafael Martínez Nadal hizo ver la relación del estilo del discurso del Pastor Bobo con el juego y el disparate del gusto de finales de los años veinte, con la defensa de la *tontología* de *Lola* y con algunas de las *jinojepas* que se corresponderían con el tono de divertimento y con la corriente del surrealismo. No obstante, el estilo del Solo escondería, asimismo, bajo el tono juguetón y popular, alusiones cultas y mitológicas frecuentes en la obra lorquiana (Martínez Nadal, 1976: 173-174).

El uso del verso en el parlamento del Bobo puede verse entonces como elemento de subversión del marco tradicional verosímil y también como un intencionado ataque al sentido. Así, por ejemplo, la rima acumulativa entroncaría con las cantinelas infantiles y el vacío de sentido del *nonsense*, donde los factores puramente rítmicos y aliterativos priman en detrimento del significado (Fernández Cifuentes, 1986: 291-292). Francisco Abad, por ejemplo, menciona el Solo como un caso evidente de fonología expresiva, donde “la sustancia significada de ‘lo podrido’, ‘lo muerto’, la sugiere la propia descomposición de un lenguaje repetitivo, cacofónico y ripioso” (Abad, 1992: 147).

De acuerdo con la estética de la ruptura de la verosimilitud aristotélica, Gómez Torres liga el uso del verso y de la rima con la poética dialógica bajtiniana en la que lo carnavalesco antinormativo del lenguaje infantil se erige como contrapunto a la convención social. Esta vertiente carnavalesca se correspondería con la temática general de la obra, a través del juego de planos, inversiones, dualidades, metamorfosis y disfraces que confieren al drama una dimensión metateatral (Gómez Torres, 1994: 321-322). José Cabrera Martos entiende, igualmente, que el Pastor denuncia un problema de aborregamiento social desde su discurso lleno de rimas pobres y ripiosas (Cabrera Martos, 2007: 65).

A propósito del diálogo dramático, Anne Ubersfeld señala casos de personajes con idiolecto propio, en los que un lenguaje especial contribuye a darle un estatuto diferenciado (Ubersfeld, 1993: 191-192). A este respecto, recuerda García Barrientos que la diversidad de registro en el estilo es recurso dramático de primer orden y cumple diversas funciones, desde la caracterización del personaje desde el punto de vista socio cultural (sociolecto) o individual (idiolecto), a favor de la verosimilitud, hasta otras funciones pragmáticas, bien sea cómicas, argumentales, etc. (García Barrientos, 2001: 55). Es justamente esto lo que sucede en el caso del Pastor Bobo. Su estilo, definido por el verso y la rima, es signo de su peculiaridad como personaje literario. Por tanto, el lenguaje versificado refrenda no sólo el carácter del personaje, sino su teatralidad, clara desde su descripción inicial, y se convierte, así, en una marca semiótica activa.

El Pastor Bobo conecta con otros personajes lorquianos —personajes de trasmundo, corales o sabios— que se diferencian, entre otros factores, por el lenguaje y, en particular, por el empleo del verso. El verso se transforma, así, en signo de revelación de lo oculto y

de la verdad. Como expresión de lo escondido, es estructurante de determinados planos profundos en el teatro de Lorca. Sucede en la escena de Julieta o en la del Pastor Bobo dentro de *El público*, pero también en otras obras dramáticas del autor granadino en las que, a menudo, el plano onírico o fantástico —de personajes, escenas o acciones paralelas— suele presentarse en forma de verso. Recuérdese, por ejemplo, los personajes simbólicos de la escena del bosque de *Bodas de sangre* en el acto III o la escena del Niño muerto de *Así que pasen cinco años* en el acto I. Y es que el verso en el pensamiento poético lorquiano tiene que ver con el plano oculto de la verdad y con la identidad perdida. Así lo hizo ver Lorca en diversas declaraciones, defendiendo que el verso le permitía singularizar determinados pasajes emblemáticos de una obra por su contraste con la prosa (García Lorca, 2017: 48-49). En este sentido, Fernando Lázaro Carreter subraya el papel desautomatizador de la canción en obras como *Yerma* o *Bodas de sangre* (Lázaro Carreter, 1973: 334-337).

Estas ideas son de especial calado si se tiene en cuenta la propia estructura de *El público*, donde la dualidad de teatro al aire libre y teatro bajo la arena estructura la acción dramática y la configuración espacial de la obra. Este hecho, que no ha pasado desapercibido a los estudiosos, no ha sido, sin embargo, tenido en cuenta en lo referente al uso específico de la versificación como signo de teatralidad. La versificación ha sido relegada a un papel secundario en estudios importantes sobre el drama. Creemos, sin embargo, que es fundamental entender que la poesía en sus variadas manifestaciones —versificación libre, regular, popular— es signo inequívoco de teatralidad y a veces de cambio de nivel dramático. Así sucede con el diálogo entre la figura de Pámpanos y Cascabeles, con la canción de Julieta en el sepulcro o con el cuadro del Pastor Bobo. Si en la mayor parte de las escenas donde aparece la poesía en verso, la versificación se mezcla con la prosa, en la breve escena del Pastor Bobo, la presencia del verso es total, de ahí su especial interés.

Tempranamente, Rafael Martínez Nadal valoró *El público* por encima de otras obras de vanguardia lorquianas, al entender que suponía un avance en la audacia de temas y formas concretado muy significativamente en el mayor empleo de la prosa y, en consecuencia, en un claro freno al lirismo y al uso de la versificación. Por eso, el verso en *El público*, según él, lejos de tener un alcance estructural, sería secundario y ornamental (Martínez Nadal, 1978: 214-215). Por su parte, Luis Fernández Cifuentes observa que la poesía tiene una presencia puntual en el drama y explica que lo lírico está siempre fuera del orden dramático tradicional y de la categoría de verosimilitud (Fernández Cifuentes, 1986: 292). Aunque es verdad que, frente a otras obras lorquianas, la prosa tiene en *El público* un peso mayor que el verso, no es menos cierto que la poesía y el lirismo son nucleares. Así, Ana María Gómez Torres ha insistido en la dimensión lírica del drama, que el mismo Federico había destacado desde el momento en que lo concibe como “poema para ser silbado” (Gómez Torres, 1995a: 59).

La condición del Pastor Bobo como personaje que se expresa en verso es básica en su caracterización como figura procedente del ámbito teatral tradicional, que, por tanto, debe

hablar en verso. La versificación marca, pues, textualmente la teatralidad del personaje (Ubersfeld, 1993: 106).

Hay, además, otros elementos que insisten en la filiación teatral del Pastor Bobo: él mismo se identifica ante el público en el primer verso de su monólogo como “Pastor Bobo” que guarda las caretas. Otras figuras de *El público*, como él, cumplen un papel codificado social y/o literariamente. A este respecto, amén del título de la obra, los nombres de los personajes apuntan a esta esencial teatralización, sea por su papel teatral o por su condición alegórica: Director, Julieta, Arlequín, Figura de Pámpanos, Figura de Cascabeles, Desnudo, Hombre 1, etc. Todos los personajes tienen, además, una identidad que, de principio a fin, permanece problemática. Pero, muy significativamente, son los personajes literarios y alegóricos —Julieta, Pastor Bobo, Caballos, Figuras de Pámpanos y Cascabeles— los que hablan en verso. Si Julieta no se expresa permanente en verso es, como sucede con los Caballos, por el estatus cambiante de su identidad fragmentada según el plano de realidad (teatro al aire libre o teatro bajo la arena). Pero el Bobo es un personaje puramente teatral, de funcionalidad coral y pragmática; está en la escena con un fin metadramático y en un plano externo a las acciones principales: no participa ni en la acción del teatro al aire libre ni en la del teatro bajo la arena, como sí lo hacen el resto de los personajes, incluido el público que toma parte activa para asesinar a los actores. Por eso puede afirmarse que la versificación tiene un papel semiótico de primer orden en su monólogo, al marcar, frente a la prosa anterior dominante, el nivel metadramático de la misma. La teatralidad del Pastor Bobo se subraya, pues, con el juego espacial de la obra y el recurso a los niveles de acción y de realidad.

### 3. LOS NIVELES DRAMÁTICOS

La teatralización de los personajes no es un recurso ajeno al teatro lorquiano. Aparece ya en otros dramas y se combina con otras técnicas metadramáticas, como el recurso al teatro en el teatro, el juego de los espacios y los niveles dramáticos superpuestos, algo muy apreciable en otras obras de vanguardia como *Así que pasen cinco años*.

José Luis Barrientos distingue tres niveles dramáticos básicos equivalentes a los narrativos: *metateatro*, *metadrama* y *metadiégesis*, aclarando que cada uno de ellos debe corresponderse de modo estricto con una escenificación propia. Si el *metateatro* está referido a “la forma genuina del ‘teatro en el teatro’ que implica una puesta en escena teatral dentro de otra”, el *metadrama* sería un concepto que incluye al anterior, pero que no se ajusta a una representación teatral en sentido estricto, sino a la escenificación de “un sueño, un recuerdo, la acción verbal de un ‘narrador’, etc.”. Esta situación se corresponde con la presencia de la función apelativa dirigida al público o “externa” a través de prólogos, epílogos, o de personajes que funcionan como “narradores”, entre otros procedimientos (García Barrientos, 2001: 62). Más amplio aún sería concepto de *metadiégesis*, que corresponde a una “fábula secundaria, argumento de segundo grado o historia dentro de otra historia”. La metadiégesis incluye los conceptos anteriores pero

“los excede en un espacio —algo marginal por su carácter temático, no formal— cuya manifestación más obvia puede ser el mero relato verbal de un personaje” (García Barrientos, 2001: 232).

Todos estos niveles están en *El público*, donde el concepto de metateatro es esencial desde el momento en que la representación de *Romeo y Julieta* —con su subversión y desdoblamiento en los dos espacios teatrales, al aire libre y bajo la arena— es uno de los núcleos sobre el que gira la obra, pero también cuando se asiste a otras representaciones contempladas por el público, interno y externo, caso de “Ruina romana” o de la escena del Desnudo rojo, que serían escenificaciones rituales y teatralizadas de carácter metadramático. La metadiegesis es evidente también en otros pasajes, quizás el más llamativo, por su carácter coral y didáctico, sea la escena de los estudiantes, en la que estos, mezclados en el tumulto de la agitación, comentan y refieren lo ocurrido.

La escena del Pastor Bobo, a la luz de estos procedimientos, cobra un valor especial. La canción aúna el factor metadieético, desde el momento en que implica un comentario a la acción y una interpretación revisada de lo sucedido, y el factor metadramático, ya que muestra al Pastor Bobo como personaje pragmático que apela al público, cierra la acción anterior y da sentido a la escena final siguiente. El Pastor Bobo, como personaje del metadrama, se sitúa, en efecto, “en un nivel de ficción superior o anterior a aquel del que hablan” (García Barrientos, 2001: 62). La función metadramática, de acuerdo con García Barrientos, está referida al propio drama representado, lo que presupone un reconocimiento implícito de los niveles teatrales ficticios de la obra. El componente metateatral es, a nuestro entender, clave entonces para entender la función de esta escena y su colocación, interna y anterior al último cuadro, en la obra.

La función metadramática, ligada a la apelativa, es nuclear no sólo en *El público*, sino en otros dramas lorquianos. Así lo revelan los prólogos de muchos de sus dramas. Pero es especialmente interesante esta función en aquel tipo de teatro reflexivo que se asocia con las llamadas obras imposibles, a las que pertenece *El público*, y en las que existe un sólido componente teórico y ensayístico que se dramatiza en escena. Es el caso de *Así que pasen cinco años*, con la que *El público* comparte afinidades estilísticas y temáticas, algo natural pues son obras que se gestaron con una estética afín y en paralelo. Estructuralmente, interesa destacar la cercanía entre el personaje del Pastor Bobo y el Arlequín de *Así que pasen cinco años*. Ambos personajes intervienen con un monólogo en verso y sintetizan las ideas básicas de las obras; poseen un carácter pragmático y apelativo e introducen lo que sucede a continuación, que además tiene que ver con las muertes de los protagonistas (García-Posada, 1996b: 855; Huélamo Kosma, 1999: 64; García Barrientos, 2001: 64-67). Son personajes, por tanto, metadramáticos que contribuyen a subrayar la armazón de planos múltiples de la obra. Son, igualmente, figuras altamente teatralizadas en la tradición y en ambos los elementos paratextuales que los acompañan son similares y refuerzan la conexión con el mundo del espectáculo: la música y la danza (Huélamo Kosma, 1999: 64-65). A la teatralización de los personajes contribuye la gestualidad y el movimiento lento que ambos comparten, componentes,



entre otros, que sirven a la desautomatización del personaje y a concepción como personaje espectacular (Kowzan, 1992: 171). El carácter popular del Pastor Bobo, además, no solamente tiene que ver con el teatro medieval sino con los músicos y titireros ambulantes afines a la *commedia dell'arte*, caso también de Arlequín. Hay que recordar, de acuerdo con David George (1995) o Emilio Peral Vega (2020), la importancia de esta clase de personajes no solo en la producción literaria de Lorca desde sus inicios, sino también en sus dibujos. A este respecto, Peral Vega se detiene a lo largo de la creación lorquiana en las figuraciones de Pierrot, personaje *alter ego* del poeta en la codificación de su homosexualidad. El tema de la máscara, de larga tradición en la modernidad literaria, se expresa en el Solo del Pastor Bobo a través del uso de la palabra *careta*, y esconde y revela parcialmente la faceta erótica del autor (Peral Vega, 2020: 11-18).

El problema de la máscara y de las dualidades y contradicciones internas, uno de los temas nucleares de ambas obras, se aprecia bien en la gestualidad del personaje del Arlequín, que recita el poema al tiempo que juega con dos máscaras opuestas. En la escena del Pastor Bobo, aparecen las máscaras que guarda en el armario, con lo que los paralelismos se acentúan.

Los dos personajes pertenecen a obras en las que existen al menos dos planos complementarios. Específicamente, en *El público* el plano oculto y de la auténtica identidad se concreta en el teatro bajo la arena. Se trata de la verdad de las sepulturas de la que Lorca habla frente a la máscara del teatro convencional, de la mentira y del simulacro que el Pastor Bobo y el Arlequín denuncian (Martínez Nadal, 1988: 45). Son, en definitiva, y gracias a factores diversos —temáticos, de tradición teatral, gestuales, discursivos...— personajes altamente teatralizados en los que el verso es, sin duda, una marca de su índole espectacular.

La colocación de la reflexión metateatral de la escena del Arlequín al inicio del acto III de *Así que pasen cinco años*, junto con los aspectos antes señalados, conduce a defender la situación del Solo precisamente antes de la escena final. El Pastor Bobo, como el Arlequín, revisa y comenta lo sucedido, dando la clave temática de la obra y haciendo ver al espectador una perspectiva nueva sobre lo sucedido y que, al mismo tiempo, prepara el clímax final. Se trata de un cierre, pero también de un introito a la escena que se desarrolla después de la acción transcurrida en el teatro, un introito a la escena definitiva de transformación y muerte del Director, ya sin máscara. La vuelta al despacho del Director que el Pastor Bobo introduce implica una presentación del verdadero teatro: el teatro de la vida y de la verdad, al aire libre pero construido desde lo profundo, desde la arena.

Otras intervenciones líricas equivalentes intercaladas en el desarrollo de la acción en otras obras tienen una función parecida, caso de los leñadores en *Bodas de sangre* o de María Josefa en *La casa de Bernarda Alba* (Huélamo Kosma, 1999: 83).

El caso de María Josefa en *La casa de Bernarda Alba* resulta de especial interés en relación con la canción del Pastor Bobo. Frente a la prosa dominante de *La casa de Bernarda Alba*, María Josefa canta una canción infantil que mezcla con la prosa. Como

el Pastor Bobo, María Josefa entronca con verdad del niño; es un personaje sabio, que cumple una función coral sobre la acción dramática, incidiendo en el núcleo temático de la obra y anunciando el terrible final mortuorio. No hay que olvidar que para Lorca los ritmos populares, las cantinelas infantiles y las fórmulas populares se vinculan a la idea de la verdad y de arte vivo del pueblo (García Lorca, 1984: 97). Existen, además, otras concomitancias cristológicas que enlazan con la idea de la verdad. Así, por ejemplo, María Josefa lleva en brazos una simbólica oveja a la que alimenta frente a la terrible realidad cerrada y estéril de la casa. Por otra parte, el discurso de María Josefa, como el del Pastor respecto de las caretas-ovejas, alude a las caras animalescas de Bernarda (cara de leoparda) o de Magdalena (cara de hiena), o a la de Martirio (cara de Martirio), caretas de su terrible actitud ante la vida.

Igualmente, al inicio del acto tercero de *Bodas de sangre*, encontramos personajes simbólicos y corales en el transcurso de la acción dramática, por tanto en el interior del drama y con un parlamento en verso, como en el coro de leñadores o el personaje de la Luna, en diálogo con la Mendiga. Anderson recuerda la relación entre *Así que pasen cinco años* y *Bodas de sangre* e indica precisamente que el giro lírico del tercer acto es también un giro metateatral. No olvida, por otro lado, las coincidencias simbólicas entre ambos dramas —el bosque, la noche y la luna— y su relación con el *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare (Anderson, 1985: 192). Una de las fuentes fundamentales de *El público* es justamente Shakespeare, tanto por la obra explícitamente mencionada en el drama, *Romeo y Julieta*, como por *El sueño de una noche de verano*. En este sentido, conviene recordar la metateatralidad de esta última obra y la referencia a la compañía teatral que, paralelamente a la acción, va a montar una representación, que se hará efectiva, como metateatro, ya en el acto V. En las obras más avanzadas y experimentales de Lorca, la mezcla de planos y el desplazamiento del prólogo al interior de la obra potenciarían la impresión de teatralidad que era, sin duda, el propósito del poeta granadino en sus dramas imposibles.

#### 4. VERSIFICACIÓN, RIMAS Y RECURRENCIAS SIMBÓLICAS

Hay que replantearse, a la luz de estas concomitancias estructurales y estilísticas, el sentido del verso en relación con el personaje y con la prosa general de la obra. La respuesta tiene que ver, sin duda, con el carácter del verso, que, en contraste con la prosa, se convierte en signo de segundo grado o supersigno (Kowzan, 1992: 170-171) y ha de interpretarse consecuentemente como una marca de la literariedad del personaje, como señal de la verdad —el lenguaje originario del verso— y de la pureza y la autenticidad infantiles, algo que, en particular, subrayan las rimas utilizadas en la canción del Pastor Bobo.

Frente a la neutralidad de la prosa, el verso como signo posee también un alcance mayor asociado a la temática general de la obra, centrada en el problema de la verdad y de la identidad personal. En el drama, todos los personajes están sometidos a la máscara,

de ahí los múltiples desdoblamientos y metamorfosis (Marful, 1991; Lakhdari, 1998; Stamirowska, 1999). No está lejos este planteamiento de *Así que pasen cinco años*, donde el Joven encuentra igualmente en otros personajes los alter egos de su identidad en el tiempo, pasada, presente o futura, vivida, soñada o deseada (Welles, 1976: 138; Balboa Echeverría, 1986: 121-122; García-Posada, 1996a: 27; Budia, 2007: 79; Locatelli, 2010: 137-138). A este respecto, Peral Vega (2020: 77, 125) ahonda en los desdoblamientos de la identidad literaria lorquiana a través del personaje simbólico de Pierrot como máscara propia y recuerda que en *Así que pasen cinco años* el Joven-Pierrot-Lorca es castigado al final por aplazar el encuentro con su verdad erótica personal. También en *El público*, se utiliza el “*enmascaramiento surrealista*” de tal manera que la obra “cabe entenderse como la suma de proyecciones escénicas del Director y del Hombre 1 en la lucha por exhibir la verdad íntima de sus identidades” (Peral Vega, 2020: 158, 160), en una clara reescritura del discurso teatral (Jerez Farrán, 2004: 229). Todos los personajes remiten a una identidad espejeada, múltiple, fragmentada en los planos de acción de la obra. El tema de la máscara —quiénes somos y, sobre todo, cuántos sujetos hay en un sujeto— se manifiesta no solamente en la estructura abierta y completa de acciones paralelas, entrecruzadas, metadieéticas, etc., sino en la misma microestructura. Y precisamente es en la canción del Pastor Bobo, por su carácter sintético y su cualidad coral, donde se aprecian bien estas variaciones de la identidad tanto en la equivalencia de las rimas como en la retórica recurrente de sus imágenes. El poeta-autor, aquí convertido en Pastor Bobo, reflexiona sobre el problema central de la identidad personal, de ahí el valor asociativo de la rima: el poeta y sus caretas en la disyuntiva social, personal y amorosa.

La rima continua —monorrima, externa e interna— funciona bien como medio de encadenamiento de imágenes e ideas que se hacen semánticamente equivalentes entre sí y enlazan, además, con la estética caleidoscópica del surrealismo y de otros movimientos de vanguardia, a lo que se añaden recursos retóricos de repetición, como la anáfora, la anadiplosis, la geminación o la concatenación. La rima es esencial, además, porque cohesiona rítmicamente la heterometría de los versos y semánticamente la aparente fragmentación de las imágenes del Solo; une las sucesivas caretas de los pordioseros, de los poetas, de los niños, de las águilas, etc.

La recurrencia está presente simbólicamente en la misma caracterización del Bobo. Las ruedecillas que lleva apuntan también a la idea de la espiral repetitiva, de una circularidad profunda, de ronda, corona o madeja, evidencias de un movimiento incesante e infinito (Correa, 1970: 106). Las ruedecillas tienen, igualmente, un paralelismo simbólico con la claraboya del teatro que espacialmente conecta los distintos espacios teatrales yuxtapuestos del teatro al aire libre y del teatro bajo la arena. Bajo la apariencia del *sinsentido* infantil, la rima es, en fin, un factor estructurante, rítmico y semántico, que está a favor del desvelamiento del individuo, de sus máscaras y metamorfosis.

La acumulación de imágenes metafórico-simbólicas supone entonces una puesta en abismo de las múltiples facetas de la realidad y de la identidad personal, problema que Lorca había abordado en los prólogos de algunas de sus obras, como el de *La zapatera*

*prodigiosa*, en el que señala que, frente al teatro comercial, “la poesía se retira de la escena en busca de otros ambientes donde la gente no se asuste de que un árbol, por ejemplo, se convierta en una bola de humo; o de que tres peces, por amor de una mano y una palabra, se conviertan en tres millones de peces para calmar el hambre de una multitud” (García Lorca, 2019b: 259). La conciencia de estas cadenas metamórficas de índole tropológica —espejos, complementos, metáforas continuadas— se hacen explícitas en *El público* en diversos pasajes (Gómez Torres, 1995a: 93). Así, por ejemplo, en el diálogo entre las figuras de Pámpanos y Cascabeles, escena de versificación libre paralelística, o en esta declaración del Caballo Negro: “Cuando se dice roca yo entiendo aire. Cuando se dice aire, yo entiendo vacío. Cuando se dice vacío, yo entiendo paloma degollada” (García Lorca, 2019b: 798).

En la canción del Pastor Bobo, las yuxtaposiciones tropológicas, tan frecuentes en el surrealismo (Riffaterre, 1969), están vinculadas e impulsadas en su devenir por la rima, una rima unificadora y reveladora de sentido, que favorece un uso vivo de la metáfora (Ricoeur, 1982). Puede hablarse, por lo tanto, no solo de metáforas e imágenes hiladas, a la manera surrealista, sino también de *rima hilada*, con un claro valor de cohesión formal y semántico, rima creadora y generatriz, que, bajo un supuesto sinsentido de raíz popular, nos ofrece las claves temáticas de la obra (Utrera Torremocha, 2021).

La palabra generadora de la rima es *careta* y su plural, *caretas*. Precisamente, María Clementa Millán señala que el Pastor Bobo trata en tono burlesco el problema de la máscara, símbolo de la falsedad del teatro al aire libre frente a la verdad ligada al teatro bajo la arena (Millán, 1987: 50-52, 75). Sin embargo, creemos que existe un contraste voluntario entre la utilización aparentemente burlesca o infantil de las rimas y la terrible tragedia que el Pastor Bobo presenta cuando ofrece a los espectadores la verdad del teatro bajo la arena llevada, ya definitivamente, al aire libre con la transformación y la muerte del Director.

Las correlaciones simbólicas de la palabra *careta* se organizan en torno a las imágenes del *poeta* en varios sentidos: como animal, fabuloso (gipaeta) o herido (águila con muletas), como personaje literario (Julieta), como ser sexual (puñeta, seta) y del entorno artístico teatral (careta de la careta, yeso de Creta, hueco de una careta, luneta). Hay también en las rimas del monólogo un sentido mortuorio complementario de la violencia, la verdad y la agresión social (aguas quietas, color violeta, hueco de una careta, veleta, cometa). El enfrentamiento social y personal se expresa, igualmente, con el juego antitético de dualidades semióticas que recorren todo el drama: arena-cielo, inferior-superior, abajo subterráneo-arriba visible, que se corresponden aquí con la dualidad del teatro bajo la arena y teatro al aire libre. La canción del Pastor Bobo contribuye en sus imágenes a esa doble espacialización: volar por las aguas quietas, un cielo lleno de sillas, niños que se pudren bajo una seta, caballos que se pudren bajo la veleta, llenarse de fango bajo el cometa... La dualidad arriba-abajo se complementa con el juego de la dominación y de la violencia: pordioseros y poetas que matan a las gipaetas, niños que se pudren, águilas con muletas, asesinato de Julieta, hueco, caballos que se comen la seta y se pudren,

águilas que se llenan de fango, cometa que devora la gipaeta, gipaeta que raya el pecho del poeta, Europa se arranca las tetas, Asia se queda sin lunetas, vacía, como el hueco de la careta, púas heridas, etc. Son imágenes de destrucción del individuo enfrentado a la sociedad y sus imposiciones, pero también figuraciones, algunas cristológicas, de erotismo y lucha, de autodestrucción y limitación propias.

Un término muy discutido por la crítica lorquiana es el neologismo *gipaetas*, palabra reiterada luego en singular, en alusión *gypaetus barbatus* y a las “águilas con muletas” del verso décimo, aunque para algunos críticos es simplemente una “palabra sin sentido”, como apunta Harris en nota a su edición de la obra (García Lorca, 1993: 281). Rafael Martínez Nadal relaciona el vocablo con el juego de las jinojepas de *Lola* y con lo culto-popular y las alusiones mitológicas de la obra lorquiana, y señala que estas alusiones no siempre son reconocibles, como se ve en el caso de *gipaeta* (Martínez Nadal, 1976: 174). La creación lorquiana de la palabra *gipaeta*, a partir del nombre científico de una especie de buitre español, el quebrantahuesos (*gypaetus barbatus*), concordaría con la imaginería animal del Solo y de la obra y se vincularía a la figura de Prometeo. Por su parte, Catherine Flepp (2009: 327) explica que, prescindiendo de la sílaba inicial *gi*, *gipaeta* y *poeta* designan una misma figura, compuesta por un femenino y un masculino, como dos mitades de una misma realidad y de una misma figura: el andrógino, el Uno deseado en la obra.

Como sugiere Huélamo Kosma, todos los poetas tienen una máscara que coarta su libertad y por esa máscara matan a las gipaetas, al buitre prometeico, a “la inquietud, la preocupación vital y el sufrimiento, asociados a la creación de nuevos horizontes para el arte y la vida” (Huélamo Kosma, 1996: 200). Por eso, el artista que busca la elevación se convertiría a causa de la máscara en un águila con muletas, se arrastraría por el fango.

Las aves con muletas están, además, en otras obras del autor y se relacionan con el imaginario shakespeareano y cristológico. En el poema titulado “Panorama ciego de Nueva York”, aparecen las muletas, tan del gusto del surrealismo de Dalí y Buñuel:

Si no son los pájaros  
cubiertos de ceniza,  
si no son los gemidos que golpean las ventanas de la boda,  
serán las delicadas criaturas del aire  
que manan la sangre nueva por la oscuridad inextinguible.  
[...]  
y algunos niños idiotas han encontrado por las cocinas  
pequeñas golondrinas con muletas  
que sabían pronunciar la palabra amor (García Lorca, 2013: 206).

El símbolo religioso de la golondrina se vincula a la muleta y a la infancia, además de a la pureza del amor y de lo nuevo. También en el Prólogo a *El maleficio de la mariposa* se habla de Shakespeare y de unas muletas con alas, en clara referencia a la correlación simbólica entre poeta y ave: “Un viejo silfo del bosque escapado de un libro del gran Shakespeare, que anda por los prados sosteniendo con unas muletas sus alas marchitas,

contó al poeta esta historia oculta” (García Lorca, 2019b: 80). Del mismo modo, en el texto en prosa “Los Cristos” las muletas rodean a Jesucristo: “A Cristo lo cercaron de muletas” (García Lorca, 2019a: 73). La imagen del águila con muletas remite también a la del ángel-poeta caído representado en el albatros baudelaireano.

Junto a la preocupación artística, tan clara en *El público*, existe igualmente la preocupación erótica (Jerez Farrán, 2004; Gimeno Aragón, 2009). El águila, la gipaeta, la seta, la puñeta, los caballos, entre otros elementos, adquieren, además, una evidente connotación sexual que atraviesa todas las edades del hombre. Tanto el cometa, la estrella del destino, como la veleta, el símbolo de la rueda temporal, son elementos aéreos que se imponen a la realidad de los instintos terrestres. La naturaleza superior y dominante de la realidad, del teatro que representa los valores y los amores aceptados por la sociedad, termina devorando la esencia y la verdad del poeta-gipaeta, reduciendo su grandeza, llevándolo al fango y a un caminar herido, con muletas. La destrucción es total, de ahí las imágenes de desastre que recorren todos los continentes y la música del aristón que acompaña la historia de sacrificio, violencia y destrucción (las púas heridas) y revolución (las limetas). Sólo con la muerte es posible alcanzar la verdad: el artista, como Cristo, debe morir por los demás. Pero la obra presenta, paradójicamente, esas muertes —Director, Hombre 1— como triunfos: cuando el teatro bajo la arena se hace teatro al aire libre, se ha conseguido sacar a la luz la auténtica identidad del Director, aunque el precio sea la muerte.

## 5. PALABRAS FINALES

Sin duda, la estética de las metamorfosis, fundamentada en los procedimientos analógicos de la metáfora, está en la génesis estructural y estilística de *El público* y se condensa magistralmente en el discurso del Pastor Bobo en la yuxtaposición metafórica y rítmica de las rimas acumuladas y continuas. Por eso hay que entender que esta cantinela tiene un sentido claramente metafísico que trasciende el mero juego de palabras.

La versificación, como la rima, por tanto, tiene, como en otras obras lorquianas, una funcionalidad clave en *El público*. No solamente sirve a la caracterización de los personajes y a su sentido coral, sino que es signo de segundo grado que apunta a la teatralidad de los personajes, y actúa como marca de cierre y apertura de los niveles dramáticos. En el caso de la canción del Pastor Bobo, el verso es fundamental para la teatralidad del personaje y en la configuración metadramática de la escena en la estructura general de la obra. El concepto nuclear de máscaras y metamorfosis del drama se ajusta, además, a los juegos rítmicos de la canción, en especial en el uso de la rima, que vehicula y sintetiza formalmente las identidades múltiples y equivalentes del drama.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABAD, F. (1992). "Peirce, Jakobson y la esencia de la literatura y del lenguaje". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 1, 143-151. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/signa.vol1.1992.33269> [11/03/2024].
- ANDERSON, A. A. (1985). "Some Shakespearian Reminiscences in García Lorca's Drama". *Comparative Literature Studies* 22.2, 187-210.
- BALBOA ECHEVERRÍA, M. (1986). *Lorca: El espacio de la representación. Reflexiones sobre Surrealismo y Teatro*. Barcelona: Edicions del Mall.
- BELAMICH, A. (1985). "El público y *La casa de Bernarda Alba*, polos opuestos en la dramaturgia de García Lorca". En "*La casa de Bernarda Alba*" y el teatro de García Lorca, R. Doménech (ed.), 77-92. Madrid: Cátedra.
- BROTHERTON, J. (1975). *The "Pastor Bobo" in Spanish Theatre before the Time of Lope de Vega*. London: Tamesis Books.
- BUDIA, M. (2007). "Aproximación a las estrategias creativas en *Así que pasen cinco años*: Tiempo absoluto y subconsciente". *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* 21, 73-90.
- CABRERA MARTOS, J. (2007). "El significante significativo en *El público* y *Poemas en prosa* de F. García Lorca". En *En teoría hablamos de literatura. Actas del III Congreso Internacional de Aleph (Granada, 3-7 de abril de 2006)*, A. C. Morón Espinosa y J. M. Ruiz Martínez (coords.), 61-68. Granada: Universidad de Granada / Dauro.
- CAO, A. F. (1984). *Federico García Lorca y las vanguardias: Hacia el teatro*. London: Tamesis.
- CORREA, G. (1970). *La poesía mítica de Federico García Lorca*. Madrid: Gredos.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, L. (1986). *García Lorca en el teatro: La norma y la diferencia*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- FLEPP, C. (2009). "En marge de *El público*: Le solo du pastor bobo". *Pandora. Revue d'Études Hispaniques* 9, 315-332.
- GARCÍA BARRIENTOS, J. L. (2001). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis.
- GARCÍA LORCA, F. (1978). *El público y Comedia sin título. Dos obras teatrales póstumas*, R. Martínez Nadal y M. Laffranque (eds.). Barcelona: Seix Barral.
- \_\_\_\_ (1981). *Oeuvres complètes*, vol. I, A. Belamich (ed.). París: Gallimard.
- \_\_\_\_ (1984). *Conferencias*, vol. II, Ch. Maurer (ed.). Madrid: Alianza.
- \_\_\_\_ (1987). *El público*, M. C. Millán (ed.). Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_ (1991). *Obras completas*, vol. II, A. del Hoyo (ed.). México: Aguilar.
- \_\_\_\_ (1993). *Romancero gitano. Poeta en Nueva York. El público*, D. Harris (ed.). Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_ (1996a). *El público*, A. A. Anderson (ed.). Granada: Comares.

- 
- \_\_\_\_ (1996b). *Obras completas. Teatro*, vol. II, M. García-Posada (ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- \_\_\_\_ (2000). *El público. El sueño de la vida*, A. Monegal (ed.), M. Hernández (coord.). Madrid: Alianza Editorial.
- \_\_\_\_ (2013). *Poeta en Nueva York*, A. A. Anderson (ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- \_\_\_\_ (2017). *Treinta y una entrevistas a Federico García Lorca*, A. Soria Olmedo (ed.). Granada: Entorno Gráfico Ediciones.
- \_\_\_\_ (2019a). *Obras completas, I (Prosa y Poesía)*, A. Soria Olmedo (ed.). Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- \_\_\_\_ (2019b). *Teatro completo*, J. Huerta Calvo, S. Santiago Romero y J. Domingo Martín (eds.). Madrid: Verbum.
- \_\_\_\_ (2021). *Obras completas, II (Teatro)*, A. Soria Olmedo (ed.). Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- GARCÍA-POSADA, M. (1996a). “Prólogo”. En *Obras completas. Teatro*, vol. II, F. García Lorca / M. García Posada (ed.), 9-34. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- \_\_\_\_ (1996b). “Notas”. En *Obras completas. Teatro*, vol. II, F. García Lorca / M. García-Posada (ed.), 831-886. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- GEORGE, D. (1995). *The History of Commedia dell’arte in Modern Hispanic Literature with Special Attention to the Work of García Lorca*. Lewiston, NY: The Edwin Mellen Press.
- GIMENO ARAGÓN, E. (2009). *Máscara versus Apariencia. Caminos del deseo en El público de García Lorca*. Barcelona: PPU.
- GÓMEZ TORRES, A. M. (1994). “La carnavalización en el teatro: los títeres y la ruptura del canon dramático”. *Analecta Malacitana* 17.2, 313-322.
- \_\_\_\_ (1995a). *Experimentación y teoría en el teatro de Federico García Lorca*. Málaga: Arguval.
- \_\_\_\_ (1995b). “Procedimientos teóricos y ruptura de la mimesis clásica en el teatro de Lorca”. En *El teatro de Lorca. Tragedia, drama y farsa*, C. Cuevas García (ed.), 77-99. Málaga: Universidad de Málaga.
- HARRIS, D. (1993). “Introducción”. En *Romancero gitano. Poeta en Nueva York. El público*, F. García Lorca / D. Harris (ed.), 9-46. Madrid: Taurus.
- HUÉLAMO KOSMA, J. (1996). *El teatro imposible de García Lorca. (Estudio sobre El público)*. Granada: Universidad de Granada.
- \_\_\_\_ (1999). “Pastor y Arlequín: Dos personajes paralelos en el teatro imposible de García Lorca”. En *Le Théâtre de l’impossible. Hispanistica XX*, J.-M. Lavaud (ed.), 63-86. Dijon: Université de Bourgogne.
- HUERTA CALVO, J. (2019). “Introducción”. En *Teatro completo*, F. García Lorca / J. Huerta Calvo, S. Santiago Romero y J. Domingo Martín (eds.), 9-52. Madrid: Verbum.
-



- JEREZ FARRÁN, C. (2004). *Un Lorca desconocido: Análisis de un teatro "irrepresentable"*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- KOWZAN, T. (1992). *El signo y el teatro* (1970). Madrid: Arco / Libros.
- LAKHDARI, S. (1998). "Dédoubléments, métamorphoses et métaphores dans *El Público* de F. García Lorca". En *Le Théâtre impossible de Lorca: El público, Así que pasen cinco años*, M. Ramond (coord.), 155-172. Nantes: Éditions du Temps.
- LÁZARO CARRETER, F. (1973). "Apuntes sobre el teatro de García Lorca". En *Federico García Lorca*, I.-M. Gil (ed.), 327-342. Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_ (1988). "El público, un drama hermético". *Blanco y Negro*, 28 de agosto, 12.
- LOCATELLI, M. (2010). "Así que pasen cinco años y su puesta en escena multimedia. Apuntes sobre el espectáculo de Caterina Genta y Marco Schiavoni". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 19, 121-141. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/signa.vol19.2010.6231> [11/03/2024].
- MARFUL, I. (1991). *Lorca y sus dobles. Interpretación psicoanalítica de la obra dramática y dibujística*. Kassel: Reichenberger.
- MARTÍNEZ NADAL, R. (1976). "La canción del pastor bobo. Notas al texto". *Trece de Nieve* 1/2, 173-174.
- \_\_\_\_ (1978). "Guía al lector de *El público*". En *El público y Comedia sin título. Dos obras teatrales póstumas*, F. García Lorca / R. Martínez Nadal y M. Laffranque (eds.), 167-269. Barcelona: Seix Barral.
- \_\_\_\_ (1988). "El Público". *Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Hiperión.
- MENARINI, P. (1987). "L'Uomo dei Dolori (Struttura ed esegesi del Quadro V de *El Público*)". En *Lorca*, P. Menarini (ed.), 65-106. Bolonia: Atesa.
- MENDOZA ZAZUETA, J. E. (2020). "El carnaval en la obra El público de Lorca". *RICSH. Revista Iberoamericana de las Ciencias Sociales y Humanísticas* 9.17, 273-288. Disponible en línea: <https://doi.org/10.23913/ricsh.v9i17.198> [22/02/2023].
- MILLÁN, M. C. (1987). "Introducción". En *El público*, F. García Lorca / M. C. Millán (ed.), 9-107. Madrid: Cátedra.
- PERAL VEGA, E. (2020). *Pierrot / Lorca: Carnaval blanco del deseo oscuro*. Madrid: Guillermo Escolar Editor.
- RICOEUR, P. (1982). *La metáfora viva*. Buenos Aires: Megápolis.
- RIFFATERRE, M. (1969). "La métaphore filée dans la poésie surréaliste". *Langue Française. La Stylistique* 3, 46-60.
- RUBIA BARCIA, J. (1986). "Ropaje y desnudez de *El público*". *Cuadernos Hispanoamericanos* 433/434, 385-397.
- RUIZ RAMÓN, F. (1999). "Sobre la 'imposibilidad' del 'teatro imposible': *El público*". En *Le Théâtre de l'impossible. Hispanistica XX*, J.-M. Lavaud (ed.), 5-16. Dijon: Université de Bourgogne.
- STAMIROWSKA, M. (1999). "La máscara y el desenmascaramiento como base del metateatro en *El público* de Federico García Lorca". *Itinerarios* 2, 70-85.

UBERSFELD, A. (1993). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra / Universidad de Murcia.

UTRERA TORREMOCHA, M. V. (2021). “Cantinelas infantiles y rimas en el teatro de Federico García Lorca”. En *Del ritmo en los refranes, cantinelas y fórmulas* [anexo VI de *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*], A. Oddo, J.-C. Anscombe y B. Darbord (eds.), 283-304. Sevilla: Padilla Libros. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/rhythmica.32389> [01/02/2023].

VITALE, R. (1991). *El metateatro en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Pliegos.

WELLES, M. L. (1976). “Lorca’s *Así que pasen cinco años*: A ‘Leyenda del tiempo’?”. *Romance Notes* 17.2, 137-145.



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

Fecha de recepción: 15/01/2024

Fecha de aceptación: 18/03/2024

# RESEÑAS



## POÉTICAS DE LO FANTÁSTICO EN LA CUENTÍSTICA ESPAÑOLA ACTUAL

Ana ABELLO VERANO

Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2023, 223 pp.  
ISBN: 9788491923442

Con una nutrida trayectoria en el campo de investigación de lo fantástico literario en el ámbito hispánico, Ana Abello Verano vuelve a adentrarse en los entresijos de un género que, como bien se sostiene en este ensayo, aún no goza del estatus y reconocimiento académico que merecería. Lastrado por los prejuicios de tratarse de un género menor, escapista y juvenil, entre otros, el imaginario popular y también erudito lo ha relegado, tradicionalmente, a la periferia del canon literario español.

Sin embargo, los improbables esfuerzos de un número creciente de estudiosos desde distintas instituciones españolas, en forma de proyectos y grupos de investigación, congresos y publicaciones de diversa naturaleza, están virando perspectivas y reorientando este innecesario destierro. La propia Abello Verano, además de su participación en múltiples actividades relacionadas con la revalorización de lo insólito, ya sacó a la luz dos estudios previos dentro de dos vías diversas. Por una parte, en *Lo insólito en la narrativa de Juan Jacinto Muñoz Rengel. Entre monstruos y ensoñaciones* (Madrid: Visor Libros, 2021) se concentra en el exhaustivo estudio del corpus de uno de los escritores emblema de la literatura inverosímil en nuestras letras actuales. Por otra, en *Cuentos fantásticos. Emilia Pardo Bazán* (León: Eolas, 2020), coeditado con Raquel de la Varga Llamazares, ambas autoras rescatan la producción fantástica arrumbada de una de las escritoras decimonónicas más insignes en la literatura española. Con ello, se demuestra no solo la vigencia de esta categoría estética sino, también, sus hondas raíces en nuestra tradición cultural y literaria por más que se haya tendido a ignorar.

En *Poéticas de lo fantástico en la cuentística española actual*, Abello Verano retorna al ámbito contemporáneo y, en esta ocasión, desde un punto de vista teórico más amplio, se propone trazar las líneas de fuerza de las formas narrativas por antonomasia en lo que llevamos de siglo XXI: el cuento y la minificción. Desde un marco perfectamente delineado, entronca su estudio con el escenario cambiante del posmodernismo y las realidades fluidas que, a su vez, hacen cobrar aún más relevancia al concepto de lo fantástico interpretado como una ruptura inopinada de lo asombroso en un marco realista.

Para ello, muy acertadamente, toma a cuatro autores reputados por su frecuente y magistral recurso a lo fantástico, a saber, Fernando Iwasaki, David Roas, Patricia Esteban Erlés y Juan Jacinto Muñoz Rengel. Es más, como certifican las “Notas introductorias” que abren el volumen, todo apunta a que lo fantástico, como forma específica de la macrocategoría de lo insólito, es con probabilidad uno de los géneros más adecuados para proyectar las ambivalencias e incertidumbres de los tiempos que corren. La labilidad de este género, que mantiene algunos de sus signos identificativos originales, al tiempo que se adapta a los nuevos gustos y tendencias narrativos, le confiere, como insiste la experta, una capacidad única entre las categorías estéticas narrativas contemporáneas.

Además de la introducción y de las conclusiones, la obra se estructura en dos grandes segmentos. En el primero de ellos, más breve y titulado “La (ir)realidad ficcionalizada. Nuevos derroteros de lo fantástico en el siglo XXI”, la autora realiza un repaso sintético y modélico del pujante estado de la narrativa breve y su amplia edición en España en las últimas décadas, así como del impacto de lo fantástico y sus vertientes. A continuación, dentro de la misma sección, se ocupa de realizar una condensada revisión de cada uno de los escritores propuestos, mostrando la fundamentación de la elección. Fernando Iwasaki y sus juegos fantástico-terroríficos signados por el humor negro y el punto de vista infantil; David Roas y sus rupturas paródicas y autoficcionales; las aproximaciones feministas al mundo femenino entroncando con la tradición fantástica y terrorífica en Patricia Esteban Erlés y el sólido entramado de fantástico, filosofía e intertextualidad en los relatos de Muñoz Rengel, sirven a la autora de piedra de toque para explorar las posibilidades estéticas y críticas que la conjunción del formato breve y la categoría fantástica posibilitan.

En la extensa segunda parte del ensayo, bajo el título “Resortes de lo fantástico en la última narrativa española”, Abello Verano procede a desgranar, con prolijidad, dos estrategias principales dentro de la construcción fantástica en general y, más específicamente, en el relato y el microrrelato. En una primera sección denominada “Arquitecturas o engranaje narrativo de lo fantástico” se ocupa de un elenco de aspectos que caracterizan a lo fantástico en su construcción lingüística y discursiva. Entre estos abordará cinco ejes principales: las estructuras y registros del lenguaje; la intertextualidad desde tres vertientes (reelaboraciones mitológicas y legendarias, reescrituras bíblicas, intertextualidad cinematográfica); el empleo del humor; las transgresiones lingüísticas como epítome de los rompimientos fantásticos y el recurso a la autoficción y a las estrategias metaliterarias. Dedicando un epígrafe a cada una de las cuestiones, incide en la adaptabilidad de lo fantástico y en su enorme capacidad de transformar el lenguaje y de hibridarse con los discursos con los que entra en relación. En el segundo punto de este apartado general, la autora se concentra en una serie de *topoi* que, como “Anomalías y perturbaciones en el orden de lo real”, vertebran la construcción de las paradojas fantásticas en los relatos. Así, el estudio transita por aspectos como los desarreglos en el continuo espacio-temporal; la presencia de lo onírico o las fisuras relativas a la identidad humana en sus materializaciones del doble y las metamorfosis. Asimismo, se concentra

en fórmulas clásicas de los quebrantamientos fantásticos como son los objetos extraordinarios, los bestiarios, la presencia de fantasmas y resucitados y las figuras de niños y mujeres con cualidades monstruosas. Se trata de paradigmas bien conocidos en el fantástico desde sus orígenes pero, como demostrará esta investigación, acompañados con las sensibilidades estéticas y críticas de nuestra actualidad. En ambas secciones, Abello Verano articula su análisis incorporando ejemplos prácticos tomados de una buena muestra de las narrativas de los escritores seleccionados y ajustados a su meticulosa argumentación teórica. El resultado es un armazón consistente y fluido que facilita al receptor, tanto académico como general, una lectura tan iluminadora como amena.

Unas breves conclusiones inciden en las características exhibidas por cada uno de los cuatro autores tratados y certifican algunos de los aspectos medulares de lo fantástico en la última narrativa breve en España. Principalmente, se centra la autora en la versatilidad de lo fantástico, no solo en su esencial contraposición entre lo real y los asaltos insólitos que lo resquebrajan, sino también en su llamativa capacidad de trascender epistemes hegemónicas y conjugarse con renovadoras visiones sobre el mundo. Ante una coyuntura cultural y social como la nuestra, que enfatiza tan a menudo la individualidad y la diferencia, lo fantástico, con una figura estética emblemática tan recurrente como la del monstruo, permite explorar los recovecos de dicha inclinación, cuestionarlos y ampliarlos. El compromiso ético de este tipo de escritura, insiste Abello Verano, también vendrá de la mano de este posicionamiento actual y actualizado con el que le dotan los literatos analizados. La obra se cierra con una contundente y actualizada bibliografía que recoge multitud de fuentes principales y secundarias que, a los interesados en este campo de estudio, servirá como fuente inestimable de recursos.

Es mucho ya el camino recorrido por investigadoras como Ana Abello Verano. Cada vez más, a medida que van brotando los frutos de una labor minuciosa de desenterramiento de la tradición insólita en nuestra lengua y de focalización de sus nuevas y renovadas vías, somos testigos de un muy necesario ajuste de cuentas hacia un segmento importante de nuestro acervo literario que nos había sido hurtado. Este trabajo supone un aldabonazo más en esta dirección. No obstante, como bien señala la estudiosa, aún resta mucho trabajo por acometer para completar un panorama teórico-crítico suficientemente abarcador. La habilidad de aunar un acercamiento teórico claro, conciso y solvente con su quirúrgica aplicación crítica sobre autores y obras que representan la cúspide de la narrativa breve de carácter fantástico en español hace de *Poéticas de lo fantástico en la cuentística española actual* un estudio imprescindible y muy bienvenido.

Rosa María Díez Cobo  
Universidad de Burgos



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





**MÁS PERENNE QUE EL BRONCE. EL DISCURSO AUTOPOÉTICO  
EN LA LÍRICA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA**

**José Ángel BAÑOS SALDAÑA**

Santander, etc.: Genuve Ediciones, 2023, 485 pp.

ISBN: 9788418452178

Ahondar en la necesidad y singularidad de la palabra poética es una tarea compleja que ha estimulado la pluma de creadores y pensadores a lo largo de nuestra Historia. José Ángel Baños Saldaña recoge el testigo de esta problemática y nos ofrece una visión comprehensiva y profunda de los cauces teóricos, críticos e históricos que esta cuestión de orden humanístico ha tenido en el ámbito hispánico. Este libro, ganador del VIII Premio Internacional de Investigación Literaria Ángel González, se aproxima a la trascendencia de la poesía como medio y modo de pensamiento. La organización de los capítulos responde la doble dimensión de la autorreflexión entendida como *fenómeno literario y actividad cultural*: dedica el primer capítulo a la “Historia y teoría del discurso autopoético” y los capítulos 2, 3 y 4, al estudio del grupo poético del 50, la generación del 68 y los poetas de los 80, respectivamente. Sin embargo, y es este uno de los grandes logros del libro, teoría y praxis no son dos esferas autónomas, sino que dialogan y se explican de un modo iluminador. No hay más que advertir la referencia explícita a *las ideas literarias*, aquellas que harán percibir el conflicto del realismo crítico y social, que indagan en los proyectos poéticos de la colectividad al individualismo y que se deslizan desde el exterior al interior de lo poético. En pocas palabras, el hilo conductor de esta investigación se articula en y hacia la poesía gracias al tejido teórico que proporciona Baños Saldaña para repensar las categorías históricas de la lírica española de la segunda mitad del XX.

Desde el primer capítulo, la autorreflexión se sitúa como un concepto que excede el dominio contenidista o temático, interviniendo de forma decisiva en la propia estructura y forma del poema. En el fenómeno autopoético, Baños Saldaña distingue dos estadios que explican su corpus y metodología: “el estrictamente poético y el que ensambla las cuestiones filosóficas autorreflexivas hasta convertirlas en tema literario” (p. 18). Resulta estimulante el modo en que el autor se detiene en nociones de corte lingüístico y filosófico para evidenciar que la categoría de “conciencia autopoética”

hunde sus raíces en los orígenes mismos de la poesía y la filosofía. Ya desde su título horaciano, este libro nos advierte de la trascendencia histórica y teórica de la palabra poética. El desafío hispánico de la autorreflexión lírica atraviesa la paratextualidad medieval, el relevante momento del barroco áureo hasta llegar a los elementos transformadores del XVIII y XIX. De esta manera, Baños Saldaña localiza los tres grandes nombres para la historia del fenómeno: Lope de Vega, Fernández de Moratín y Bécquer. Con ellos, identifica “tres momentos cruciales en el discurrir del circuito autorreflexivo: la efusión metaliteraria, el inicio del estatuto filosófico y la aportación del individualismo junto a la concisión lírica” (p. 74), lo que reafirma que las características del discurso autopoético contemporáneo no se explican cuantitativamente.

De hecho, en la antesala de las autopoéticas que serán objeto de estudio, merecen mención especial la obra de Rubén Darío, la intersección poético-filosófica de Unamuno y los Machado y las concepciones de Juan Ramón Jiménez y Jorge Guillén sobre la depuración poética. Las reescrituras de la lírica áurea en la Edad de Plata llevaron a la autopoética a los terrenos de la *inefabilidad*, lo *brumoso* y la *vaguedad*, pero también al encuentro de lo estético y lo ético. La poesía en tiempos de guerra será la última estación de esta ruta histórica por el circuito hispánico de la autorreflexión poética.

Demostrada la larga trayectoria de este fenómeno, este libro evidencia la necesidad de un aparato teórico que la explique en su heterogeneidad. Su propuesta teórica parte de dos pilares conceptuales: la identificación de una finalidad artística y la naturaleza transhistórica e interdisciplinar de los textos introspectivos. A partir de la “autopoética” de Casas (2000) y el “espacio autopoético” de Lucifora (2015), Baños Saldaña introduce las nociones de “participación de autopoeticidad” y “proyecto autopoético” para establecer una tipología que divise los cauces que, desde dentro o desde fuera del género poético, explican las distintas manifestaciones de la autorreflexión lírica. Tras un repaso por los giros lingüístico y pragmático de la teoría literaria, se definen ambas nociones logrando clasificar los matices tanto de las expresiones exoliterarias como de las endoliterarias. El lector encontrará figuras y tablas que combaten la laxitud con la que buena parte de la crítica venía refiriéndose a tales procedimientos.

La segunda parte del libro, relativa a las ideas literarias de tres generaciones, arranca con la indagación en cómo la generación del 50 presenta sus principios poéticos y cómo, desde la poesía, emergen las categorías clasificatorias del fenómeno autopoético. A partir de las antologías (de Ribes, Leopoldo de Luis, Eugenio de Nora o Castellet) y las estéticas enfrentadas, el canon se intuye un centro de interés crucial para explicar las autopoéticas del 50 y sus conflictos con lo comunicativo, lo cognoscitivo y lo social; tres esferas con las que entran en juego las problemáticas ético-estilísticas: “la toma de posición ante la literatura se corresponde con la adopción de posturas determinadas ante la realidad” (p. 202). Especialmente interesante resulta el modo en que los homenajes a Machado funcionan como expresiones autorreflexivas, pues con ello Baños Saldaña da cuenta de la estrecha relación del proyecto autopoético y la (s)elección de referentes literarios. Esta consideración es seguida de las distintas formulaciones metagenéricas (como “Arma de

dos filos”, “Contra-orden”, “El juego de hacer versos”...), metalingüísticas (con “Oficio de poeta”, “No inútilmente”, “Madrigal” o “La palabra”), metaescriturales (“A veces”, “Sonata para duda y sordina”, “A un joven poeta”...), metadiscursivas (“Yo invoco”, “Soneto a algunos poetas”, “Orden”, “Oda a los nuevos bardos”, etc.) y metautoriales (“Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma” o “Bajo tolerancia”); análisis que sitúan la poesía del 50 en el centro de las tipologías autopoéticas.

Con una metodología similar se construye el tercer capítulo. Teniendo como objeto de estudio el proyecto autopoético colectivo de *Nueve novísimos poetas españoles*, se repasan las distintas tipologías de sus autopoéticas que, en esta ocasión, se explicitan abiertamente en interacción: lo metagenérico y genealógico se mezcla (por ejemplo, “Otro poema de los dones”) evidenciando un cambio de mirada hacia lo lírico; la metalingüística y la metaficcionalidad se unen para señalar el artificio poético (véase “Oda a Venecia ante el mar de los teatros”); también lo metautorial y metaescritural se funde en el diseño del contraproyecto frente a la poesía social y el realismo crítico (“Recuerdos de un parque”, “Arte poética” o “Inutilidad del poeta didáctico”). Baños Saldaña reflexiona sobre la singular intención programática que distingue a este grupo sin dejar de lado la problemática noción de unidad que se les otorga; aún más cuando se atiende a los casos del “equipo Claraboya” o José-Miguel Ullán, autopoéticas que adelantan un cambio significativo hacia la dispersión y el individualismo en la lírica española. Con el análisis de las propuestas de la mano de Pureza Canelo y Luis Alberto de Cuenca, se prueba que la desintegración del sesentayochismo supone un giro significativo para la historia y la teoría del fenómeno de la autorreflexión lírica española.

Llegamos así al último capítulo: *Las ideas literarias de los poetas de los 80*. Apoyándose en los momentos historiográficos propuestos por Bagué Quílez (2006), se revela la complejidad y multiplicidad poética que confeccionó un nuevo proyecto autopoético colectivo y su transformación desde *La otra sentimentalidad* a la poesía de la experiencia. De nuevo, la importancia de la canonización poética queda patente desde esa antología-manifiesto firmada en el 83 por Álvaro Salvador, Javier Egea y Luis García Montero. La introducción que lleva a cabo Baños Saldaña ilustra las consecuencias de una evolución conceptual e ideológica que explica lo que desde las autopoéticas se observa en forma de conflicto. Las posiciones contra la poesía de la experiencia, en las que destaca Luis García Montero, pero también las contraargumentaciones de Felipe Benítez, ofrecen al lector un panorama estético con el que comprender la consolidación de la autopoética desde la poesía de la experiencia. De nuevo, son los poemas los que evidencian su propia categorización y las filiaciones de sus tipologías. Poesías como “Poética” de Javier Egea, “Garcilaso 1991” o “Martes y letras” de García Montero, “Juego de niños” de Marzal, o “En torno a las palabras” de Benítez Reyes, se revelan autopoéticas de lo metagenérico y lo metalingüístico. Lo mismo ocurre con el análisis de “El juego de la rosa” o “El poeta” como diálogo metaficcional y metautorial, o los poemas de “El secreto profesional” de Benítez Reyes y “Carolina” de Guzmán para el estudio de lo metadiscursivo. Finalmente, lo metaescritural viene a culminar la idea de escritura

como “canalización del estado del individuo, que posee la voluntad de una comunión con los otros” (p. 434).

En definitiva, *Más perenne que el bronce. El discurso autopoético en la lírica española contemporánea* es un libro cuya visión panorámica no excluye la indagación crítica: profundiza en versos, estrofas y poemas que consolidan la reflexión teórica y la organización histórica en torno a las dialécticas de contenido / expresión, conocimiento / comunicación y tradición / vanguardia. El estudio de José Ángel Baños Saldaña hace disfrutar al lector de lo que significa pensar (con) la poesía.

María José García-Rodríguez  
Universidad de Murcia



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

## ANÁLISIS DE TEXTOS DESDE LA ESTILOMETRÍA

Francisco Javier BLASCO PASCUAL y Cristina RUIZ URBÓN

Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2023, 214 pp.

ISBN: 9788413117638

*Análisis de textos desde la estilometría* es el título de un volumen recientemente publicado dentro de la colección ‘Obras de referencia’ de la Editorial Universidad de Salamanca. Se trata de un nuevo trabajo de Javier Blasco y Cristina Ruiz Urbón, pioneros dentro de la universidad española en la aplicación de técnicas computacionales a textos literarios, una labor que llevan realizando desde hace más de diez años y que ha dado lugar a la creación de un portal web ([www.estilometria.com](http://www.estilometria.com)), así como de numerosos estudios, fundamentalmente centrados en problemas de atribución de autoría y plagio, y trabajos de peritajes lingüísticos forenses. Sus investigaciones ya dieron lugar en 2010 al volumen *Hos ego versiculos feci...: estudios de atribución y plagio*, editado junto a Patricia Marín Cepeda y que presentaba una primera aproximación a estas casuísticas con las herramientas informáticas disponibles en aquel momento. El nuevo volumen amplía el foco de interés más allá de los problemas autoriales, en línea con el interés creciente en el campo de la estilometría por lo que en inglés se ha llamado *Stylometry Beyond Authorship Attribution* (esto es, la estilometría más allá de la autoría), y actualiza los métodos y herramientas empleados tomando en consideración tanto el estado de la cuestión actual de la Lingüística forense como de aquello que entendemos por estilometría en cuanto disciplina de las hoy llamadas Humanidades Digitales.

Desde la nota inicial de sus autores, *Análisis de textos desde la estilometría* se presenta no como una introducción a esta disciplina, sino como una muestra de algunos de sus enfoques, para lo cual se estructura en siete capítulos que ofrecen una descripción de la estilometría, de sus principales características y de los principales métodos de análisis utilizados, con abundantes ejemplos. Mientras que los tres primeros capítulos tienen un carácter más introductorio, los cuatro restantes recorren herramientas y metodologías de análisis a través de diferentes niveles lingüísticos: léxico (capítulo IV), morfológico (capítulo V), sintáctico (capítulo VI) y semántico (capítulo VII).

En el primer capítulo, “¿Qué es la estilometría”, se define la misma como “una disciplina dedicada al análisis estadístico de textos escritos, basada en la cuantificación de diversos aspectos del discurso, tales como la longitud de las palabras o de las frases,

la frecuencia de determinadas clases de palabras o partes de la oración (POS), el estudio de las palabras función, las palabras contenido, las colocaciones o las correlaciones..., sirviéndose para ello del concurso de otras disciplinas auxiliares, como la informática, la estadística y la filología” (p. 15). En las páginas que siguen se enfatiza el carácter interdisciplinar de esta línea de investigación y cómo la cuantificación de elementos mediante la lectura distante que ofrecen los métodos estilométricos permite aportar información objetiva complementaria al análisis filológico tradicional. A pesar de la escasez de corpus de textos disponibles y de herramientas preparadas para el español, especialmente en comparación con los recursos disponibles para el inglés, se vaticina un futuro de la investigación en literatura con gran presencia de la estilometría (sección I.1), sustentado en los casos exitosos de la misma tanto a lo largo de su historia como en la actualidad. A esta subsección sigue una dedicada a definir los objetivos del volumen (sección I.2), que se concretan en “ofrecer un ‘análisis de textos’ realizados ‘desde’ recursos y planteamientos metodológicos de la estilometría” (p. 28), y otra a definir el concepto de idiolecto (sección I.3), que de forma similar al de la “huella autorial” permite identificar a un autor en función de los rasgos lingüísticos que utiliza al hablar o escribir.

En el segundo capítulo, “El tratamiento de los textos y la obtención de datos”, se aborda el trabajo de preprocesamiento necesario antes de realizar un análisis estilométrico. Para ello se plantea cómo debe realizarse el tratamiento del corpus con el fin de garantizar su fiabilidad y para que este refleje en su totalidad el estilo del autor (sección II.1), a qué datos textuales concretos debe atenderse por su operatividad (sección II.2), y qué tareas deben llevarse a cabo para estructurar la información (sección II.3).

Como ya se ha comentado, a partir del cuarto capítulo, se desarrollan una serie de herramientas y técnicas de análisis clasificadas por niveles lingüísticos. El primero de ellos, “Análisis léxico”, se centra en la importancia del vocabulario para distinguir a una persona de otra, dedicando dos subapartados a las herramientas *stylo* (sección IV.1) y *LIWC* (sección IV.2). En el caso de *stylo* se destacan tanto técnicas no supervisadas implementadas en este, fundamentalmente los clásicos análisis de grupos (a los que los autores se refieren como *clustering* o agrupaciones), como supervisadas, centradas en funciones de clasificación. Los métodos de verificación de autoría también tienen cabida a través de la técnica de los impostores. A continuación, aparecen una sección dedicada a las palabras función (sección IV.3), de gran relevancia en atribución de autoría por escapar al control consciente del autor, y otra a la función *tf-idf* (sección IV.4), cuyo poder para extraer palabras distintivas de un texto se ejemplifica con el análisis de varios entremeses cervantinos. El capítulo se completa con dos secciones: una dedicada a herramientas *online* que trabajan con corpus de respaldo (sección IV.5), y otra centrada en herramientas a las que los autores se refieren como “de análisis mixtos” (p. 90), pues permitirían aunar el enfoque cuantitativo con el cualitativo (sección IV.6), y donde se incluyen técnicas como el análisis de sentimientos.

El foco de atención del quinto capítulo, “Morfología”, se traslada a la utilidad de los análisis de clases de palabras o categorías morfológicas (sección V.1), obtenidas mediante

*Part-of-Speech tagging* (esto es, etiquetado morfológico automático) a través de diferentes herramientas, con ejemplos que muestran los resultados de etiquetado fundamentalmente con el paquete *udpipe* de lenguaje de programación R y con el programa *LIWC*. Otros rasgos morfológicos cuya utilidad se discute para atribución de autoría son la prefijación y la derivación (sección V.2), con ejemplos de cómo pueden utilizarse para diferenciar dos obras de Cervantes y Lope de Vega.

El siguiente capítulo, “Sintaxis: la frase y sus componentes”, presenta diferentes aproximaciones al análisis sintáctico estilométrico (orientado especialmente a atribución de autoría). Se aborda el interés del análisis de frase medida en palabras (sección VI.1), los ngramas de palabras (sección VI.2), las colocaciones y coocurrencias (sección VI.3), los marcadores del discurso (sección VI.4), clases de palabras dentro de la frase (sección VI.5), nombres de persona y dependencias (sección VI.6) tipos de oración (sección VI.7), y, por último, de análisis sintácticos cualitativos (sección VI.8), con especial atención a las conjunciones y a la codificación de argumentos.

El último capítulo, “Semántica”, explora el comportamiento de un conjunto de textos ante campos semánticos obtenidos automáticamente con el programa *LIWC* (sección VII.1), el uso de la función *tf-idf* para obtener las palabras clave de un texto (sección VII.2), la obtención automática de los temas de un texto a través de nubes de frecuencias de palabras y de la aplicación de métodos de *Topic Modelling* (sección VII.3), y el interés de las asociaciones de palabras como aproximación al análisis del contenido semántico de un texto (sección VII.4).

En las páginas de conclusión que cierran el volumen, destaca la defensa del carácter complementario de este tipo de análisis al tiempo que se pone en valor la importancia del filólogo como especialista en el lenguaje. Resulta también especialmente reseñable de entre los puntos planteados la necesidad de la creación de diccionarios y recursos nativos en español que resulten altamente fiables, así como de corpus representativos con los que la investigación estilométrica pueda seguir avanzando. El volumen se completa con un listado de las herramientas, el corpus de referencia y los textos empleados en los análisis presentados, un útil glosario y un índice onomástico.

En definitiva, *Análisis de textos desde la estilometría* constituye una obra valiosa que plantea varios puntos de interés para el análisis estilométrico, y combina, además, la explicación de estos métodos y conceptos con nociones de Lingüística forense, en un esfuerzo por integrar y relacionar la estilometría con otras disciplinas. Supone, por tanto, una aportación de relevancia a la bibliografía ya existente aplicada a textos hispánicos, que, si bien es aún muy inferior a la de otras tradiciones literarias, va en notable aumento.

Laura Hernández-Lorenzo

Universidad Nacional de Educación a Distancia



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





## LECTURAS FIRMADAS. ANTOLOGÍAS POÉTICAS Y DISCURSOS DE GÉNERO EN LA ESPAÑA FRANQUISTA (1944-1965)

**Raquel FERNÁNDEZ MENÉNDEZ**

Granada: Comares, 2023, 200 pp.

ISBN: 9788413696379

En *Lecturas firmadas. Antologías poéticas y discursos de género en la España franquista (1944-1965)* confluyen muchos de los temas a los que Raquel Fernández Menéndez ha dedicado gran parte de sus investigaciones: la historia del pensamiento literario feminista, el estudio de los procesos de canonización, la poesía española contemporánea y, en consecuencia, las relaciones entre ética y literatura. A ellos ha consagrado numerosos artículos y capítulos de libro aparecidos en las mejores revistas y editoriales del campo. Por ello, antes de adentrarme en detalle en la reseña, quisiera resaltar la notoriedad de la autora, a quien considero una de las mayores figuras en el hispanismo de nuestra generación. Admiro profundamente su trabajo, sus líneas de investigación, su escritura —cercana, accesible y erudita— y su agudeza para detectar espacios de estudio simultáneamente interesantes y necesarios. Su labor hasta ahora no representa la de “una joven promesa” de la filología española, sino un verdadero valor presente, actual, guiado por la rigurosidad y la competencia.

La aparición de *Lecturas firmadas*, claro, me entusiasmó enormemente y poder leerlo con calma me ha producido una gran satisfacción. Si bien es cierto que en los últimos años hemos asistido, afortunadamente, a una revisión y a un rescate de muchas autoras españolas —y de sus obras—, no son tantas las ocasiones en las que su análisis es tan detallado, pormenorizado y profundo. En este sentido, el libro propone desde su comienzo el concepto que le da título, el de *lecturas firmadas*: se trata de una perspectiva analítica que subraya la carencia de neutralidad en los instrumentos de selección que disponen determinados individuos —en este caso, los antólogos— y todo lo que ello conlleva. Como la autora indica, no se trata de denunciar la escasa representación de poetas mujeres en las antologías del periodo, sino de ahondar en las prácticas que la han provocado. Las antologías, como sabemos, han tenido —y tienen— un peso importante en la configuración y consolidación de los procesos de canonicidad. Bajo este prisma, cabe entender la antología, efectivamente, como un “objeto cultural de gran relevancia para la

circulación de la poesía y para la proliferación de ciertas imágenes de las poetisas incluidas y excluidas” (p. 3), pero además como una propuesta autorial derivada de la lectura en la que se manifiesta el poder interpretativo de cada antólogo.

Tras esta oportuna introducción, el libro está estructurado en tres apartados articulados no solo a través de la cronología sino también —y esto es particularmente interesante— de la concepción que cada época tuvo de la mujer poeta. Así, la primera sección se titula “Género y antologías en la posguerra española (1944-1952)”, que comprende seis subapartados de los que resalto algunos tan interesantes como “El año 1944 según las poetisas”, “Excepciones en ‘el no muy rico paisaje de la poesía femenina española’”, “Hacia una crítica responsable” o “Un núcleo tan numeroso como el masculino”. En ellos se examinan los discursos de género que aparecen en selecciones tan conocidas como *Poesía española actual* (1946), de Alfonso Moreno, *Antología de poetisas españolas contemporáneas en lengua castellana* (1946), de César González-Ruano, *Historia y antología de la poesía castellana del siglo XII al XX* (1946), de Federico Carlos Sainz de Robles o *Antología parcial de la poesía española (1936-1946)* (1946), editada como suplemento de la revista *España*. El análisis de estas antologías demuestra la tesis principal de Fernández Menéndez: constituyen verdaderas lecturas firmadas puesto que el responsable se autorrepresenta al formular una obra nueva, fruto de sus lecturas y sus reescrituras y, en consecuencia, altamente condicionada. Por tanto, la elaboración de estos volúmenes atiende a la función de los antólogos como autores y agentes en el campo literario, y de ahí se desprende, en gran parte, el aparato discursivo que restringió la circulación, en igualdad de condiciones, de la poesía escrita por las poetisas españolas en estos años.

La segunda sección, titulada “De la poesía femenina hacia la poesía escrita por mujeres (1952-1960)” presenta un marcado avance en la recepción crítica de las autoras. A través de otros seis subapartados, se nos presenta el proyecto que impulsó la *Antología consultada de la joven poesía española* (1952), a cargo de Francisco Ribes. Si bien no aparece ninguna poeta en ella, entre el grupo de especialistas a los que se realizó la consulta figuran “lectoras informadas” como Ana Inés Bonnin, Carmen Conde, Ángela Figuera Aymerich, Susana March, Trina Mercader, Pura Vázquez, Concha Zardoya y María de Gracia Ifach. Muchas de estas autoras aparecerán en *Poesía femenina española viviente. Antología* (1954), de Carmen Conde, volumen crucial para comprender la producción poética de las autoras de los años cuarenta y cincuenta. Sin embargo, y a pesar de la difusión de la obra de muchas poetisas a través de colecciones como Adonáis, revistas de gran significación u otras plataformas culturales permanecen al margen en los procesos de canonización antológicos. Otros ejemplos, como *Poesía femenina (Antología)* (1953), de José Luis Martínez Redondo, tampoco estaban exentos de un cierto machismo. Sin embargo, hacia el segundo lustro de la década se produce un giro de “la poesía femenina” hacia “la poesía escrita por mujeres”, que resignifica su recepción y su interpretación. Desde entonces, la obra de autoras como la propia Conde, Ernestina de Champourcin, María Beneyto, Susana March, Concha Lagos, María Elvira Lacaci, Concha Zardoya,

Gloria Fuertes, Julia Uceda, Pilar Paz Pasamar, Angelina Gatell, Alfonsa de la Torre, Pura Vázquez o María Victoria Atencia consigue un mayor reconocimiento y consolidación.

La tercera sección lleva por título “El compromiso como poética de la antología (1960-1965)”. En ella se emprende un estudio diferente, centrado en esta ocasión entre los vínculos entre género y compromiso. En esta nueva década, *Veinte años de poesía española* (1960), de Josep Maria Castellet —claro ejemplo de “lectura firmada”—, consigue acaparar el discurso crítico y cifrar muchas de las claves literarias, sociales y culturales del periodo. Como recuerda la investigadora:

*Veinte años de poesía española* quiso convertirse en testimonio del surgimiento de una élite masculina que aportará las obras literarias y los textos teóricos de referencia para la elaboración del canon poético posterior, lo que supondrá silenciar a aquellas voces que no compartían afinidades con dicha minoría (pp. 121-122).

Fernández Menéndez extiende también su estudio a *Poesía social* (1965), de Leopoldo de Luis, igualmente sesgada. Frente a ellas aparecen otras más equitativas, como *Nuevos poetas españoles* (1961), de Luis Jiménez Martos, que recoge la obra de once poetas, siete hombres —Manuel Alcántara, Eladio Cabañero, Manuel Mantero, Julio Mariscal Montes, Claudio Rodríguez, Carlos Sahagún y José Ángel Valente— y cuatro mujeres —Gloria Fuertes, María Elvira Lacaci, Concha Lagos y Pilar Paz Pasamar—.

Las antologías de Castellet y De Luis revelan, de manera evidente, la lucha entre la lectura de los antólogos y la ideología de las autoras —conflicto surgido, en definitiva, de sus respectivas *posiciones de lectura*—, y patentizan la restricción institucional de sus propuestas poéticas. Así lo define la autora:

Nos encontramos, por tanto, ante dos “posiciones-sujeto” divergentes sobre la lectura de una obra literaria concreta, lo que resulta, a su vez, revelador de dos subjetividades en conflicto: la desplegada por el antólogo que prepara una selección canónica de acuerdo con una voluntad programática y que, a partir de la *lectura firmada*, da lugar a una obra derivada, y la de la poeta que autoselecciona sus textos [...] con el de construir una imagen de sí ante el público lector (pp. 142-143; énfasis en el original).

De todo ello se desprende la importancia de la representación autorial, el proceso de lectura, selección y escritura que rige toda antología, y que condiciona el sentido que adquiere no solo el corpus elegido y el conjunto de la obra, sino también a la propia autora. Es decir, se trata de una “propuesta interpretativa implícita” que atraviesa la “posición de lectura” de quien selecciona las obras (p. 143).

Finalmente, el libro se cierra con una coda, “Veinticinco años de dictadura franquista a través de las lecturas firmadas”, que, a modo de conclusión, ofrece, de manera condensada, algunos de los resultados más importantes de la investigación llevada a cabo por Fernández Menéndez al tiempo que propone nuevas vías investigadoras. Lo hace a través del estudio de *Panorama poético español (1939-1964)* (1965), de Luis López Anglada; libro que abarca todo el periodo estudiado y que recoge una ecléctica selección

de cuatro autoras: Ángela Figuera Aymerich, Gloria Fuertes, María Elvira Lacaci y María Beneyto. La investigadora centra aquí su interés en los poemas seleccionados para constatar cómo el volumen trata de opacar el mensaje feminista en ellos incluido y reivindicado.

Por otra parte, y pensando en un periodo posterior, la obra de las poetisas que se dan a conocer en el segundo lustro de los años sesenta y a comienzos de los setenta, como Clara Janés, Ana María Moix, Paloma Palao o Pureza Canelo, presenta otro tipo de debates relativos a los conceptos de “poesía femenina”. En gran parte, debido al clima cultural en el que surgen. Por ello cabe también resaltar la importancia de *Lecturas firmadas*, pues permite comprender los conflictos de inclusión y exclusión de las autoras precedentes ya presentes en el sistema cultural poético del franquismo. Con todo ello, y tras el minucioso análisis de las antologías más relevantes del periodo —se llegan a citar sesenta y cuatro antologías poéticas publicadas entre 1932 y 2018—, es posible afirmar que *Lecturas firmadas* constituye una investigación de indudable valor para el estudio de los mecanismos culturales del poder franquista, de la poesía de las autoras españolas y de los órganos de elaboración del canon poético nacional. Asimismo, formula una interesante noción, que considero fundamental de ahora en adelante, como es la de “lecturas firmadas”: invita a repensar los estatutos de la antología, la intención del antólogo, la obra seleccionada y sus prácticas interpretativas. Junto a *Ellas tienen la palabra* (1997), de Noni Benegas y Jesús Munárriz, *Mujer que soy* (2006), de Angelina Gatell y *En voz alta* (2007), de Sharon Keefe Ugalde, *Lecturas firmadas* se convierte en un libro ahora ineludible.

Sergio Fernández Martínez  
Universidad de León



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

## ACTUACIÓN Y NEUROCIENCIAS. NUEVAS PERSPECTIVAS PARA EL ESTUDIO DEL PROCESO DE CREACIÓN ACTORAL

Martín FONS SASTRE

Berlín: Peter Lang, 2023, 257 pp.

ISBN: 9783631903339

Uno de los aspectos más complejos en el estudio de cualquier disciplina artística es, por llamarla de algún modo, la racionalización o explicación del proceso creativo. Todavía más cuando el proceso al que intentamos dar forma está protagonizado por el actor, esa persona que se transforma en otra en una convención ficcional que exige la implicación de un espectador que la acepta y valida o no, pero esto no viene al caso. Este planteamiento que hemos simplificado al extremo resulta ser el punto central no solo de las aportaciones de los teórico-prácticos del teatro del siglo pasado (con nombres como Stanislavski, Meyerhold, Chéjov, Grotowsky, Artaud o Eugenio Barba por citar solo algunos de ellos) sino especialmente de las distintas tendencias de análisis del fenómeno teatral que, como bien apunta Fons Sastre (p. 21) han tenido tres “giros conceptuales” importantes que van de la utilización de modelos lingüístico-semióticos y antropológico-performativos hasta las más recientes aportaciones de la neurociencia cognitiva.

En este último sentido es donde debemos enmarcar el libro *Actuación y Neurociencias. Nuevas perspectivas para el estudio del proceso de creación actoral*. Una propuesta tremendamente arriesgada por la complejidad del tema y a la que Fons Sastre se ha dedicado desde la defensa de su tesis doctoral en 2008. De este modo, el libro debe considerarse como una más que valiosa aportación en la que su autor comparte con el lector las preguntas que él mismo se ha ido formulado en estos quince años de trayectoria académica e investigadora y que, como indica en la introducción intentan responder no al *cómo* de la interpretación desde planteamientos exclusivamente descriptivos sino al *porqué* de esa creación desde principios estrictamente científicos. El texto es, pues, la muestra de la viabilidad de la aplicación de metodologías pluridisciplinares que evidencian la intersección entre la ciencia y el arte como objeto de estudio.

Y el libro es, también, un ejemplo de coherencia estructural en el que cada una de las secciones debe interpretarse como un paso imprescindible del seguimiento de la hipótesis de investigación inicial, convirtiéndolo, por añadidura, en un texto de divulgación científica del más alto nivel. Así, cada uno de los tres grandes bloques que conforman el

libro dibujan la trayectoria de las aportaciones neurocientíficas aplicadas al proceso del actor e introducen al lector en su vocabulario.

El primer bloque tiene como título “Actuación y Neurociencias” que se inicia con la definición del trabajo del actor desde la unidad cuerpo-mente avanzando las aportaciones de disciplinas como la biología, la psicología, la neurobiología, la neurofisiología de la emoción o la etiología. Disciplinas que sitúan parte de la aproximación a los procesos creativos del actor en su relación con planteamientos conductuales, cogniciones motoras, herencias biológicas cercanas a las percepciones y conducta animal o la incidencia del cerebro social en la creación de empatías emocionales con el entorno. De este modo, cada una de las subsecciones del apartado inciden en el actor como imitador / simulador de acciones con objetivos concretos organizadas en partituras que reflejan la corporeización de esas recreaciones. Una esquematización que Fons Sastre documenta profusamente con referencias a las aportaciones bibliográficas de las disciplinas mencionadas, pero también a los distintos *trainings* actorales que, en muchos casos, han planteado inconscientemente conceptos idénticos a los planteamientos neurocientíficos y también de la antropología teatral. Y una esquematización que el autor ha ido aplicando a lo largo de sus investigaciones a espectáculos performativos específicos cumpliendo, de este modo, una de las ideas desplegadas en el libro que nos ocupa: el de la *performance* como categoría de pensamiento (pp. 91-93), y, por consiguiente, de la importancia del *performer* como objeto de análisis desde una perspectiva neurocientífica (pp. 95-98).

Justamente este es uno de los valores añadidos del libro que no es otro que la perfecta integración de la teoría con constantes referencias a la práctica teatral y que muestra el enorme conocimiento de su autor y su dedicación al oficio actoral, tal como él mismo confiesa. Una conjunción que, sin duda, abunda en ofrecer una perspectiva de la que carecen algunos textos con temáticas cercanas al texto editado por Peter Lang. Y así se aprecia en el segundo bloque “El proceso de creación actoral desde la perspectiva neurocientífica” donde los conceptos teóricos dan paso a los componentes de la actuación corporeizada tal como se ha definido en la primera parte del libro. De algún modo, este segundo bloque se transforma en una reflexión acerca de los elementos utilizados por el actor en su trabajo de construcción de una nueva identidad o la multiplicación de identidades que implica no solo una activación cognitiva sino una activación fisiológica.

Quizá el desarrollo de las distintas subsecciones de este apartado sea el más ecléctico a primera vista por la utilización de conceptos que abarcan desde antropología teatral o los *performance studies* (nuevo *self*) hasta términos iniciadores de la doble consciencia del actor (la “paradoja del comediante” de Diderot) pasando por términos canónicos de los *trainings* actorales (el trabajo sobre el personaje propuesto por Stanislavski o la creación de imágenes mentales o memoria sensorial siguiendo a Chéjov). Sin embargo, no cabe duda de que, independientemente de las relaciones que se establecen con esquemas de trabajo actoral práctico, éstas son hábilmente integradas por el autor ajustándolas a la psicología de la emoción (a través de los magníficos trabajos de Ely Konijn entre otros investigadores), a la biología del comportamiento y a los presupuestos

neurocientíficos como líneas conductoras de su aportación. De este modo, la potencialidad de la acción, el tempo-ritmo-respiración, las dinámicas expresivas, la percepción como relación e interpretación de la información sensorial externa, la escucha y el silencio, la interacción con los objetos del medio o la idea de cerebro abdominal van a ser profusamente explicadas como parte del proceso actoral que, finalmente, será definido en el tercer bloque del texto como de no-lineal-momento-a-momento (la unión de las palabras es una licencia nuestra). Una afirmación que redundará en la dificultad de sistematización del proceso actoral y, por extensión, de su posible análisis.

Esta no linealidad dinámica produce indefectiblemente intersecciones diversas entre los distintos niveles que conforman la naturaleza del trabajo actoral en la construcción del *bios* escénico a los que, de acuerdo con el autor, dan respuesta las neurociencias. Es por ello por lo que el libro se cierra con el sugerente apartado de “Hacia una teoría científica de la interpretación escénica” en el que Fons Sastre esboza un posible análisis del proceso actoral enmarcado dentro de las “ciencias del hombre” trazando distintos niveles que se corresponden “con una faceta del actor como ser humano, pues es un ser que significa, un ser que comunica, un ser cultural, un ser social, un ser vivo, un ser afectivo (emotivo-expresivo), un ser imitador y un ser simulador” (p. 237).

En definitiva, *Actuación y Neurociencias. Nuevas perspectivas para el estudio del proceso de creación actoral* es un texto imprescindible dentro del campo de estudio de las artes escénicas en el que no suelen abundar trabajos monográficos acerca del ciertamente intangible proceso de creación actoral. La propuesta de Fons Sastre es de una extraordinaria calidad académica (y a la vez divulgativa) que sigue una línea de discurso coherente y evidente desde las palabras introductorias hasta su sección final de modo que podríamos decir que tiene una estructura circular y, por tanto, cerrada en sí misma.

Esta afirmación muestra la solidez de la hipótesis de trabajo, de los conocimientos del autor y del control absoluto de la numerosa bibliografía que ofrece al final de su obra. Sin embargo, y a pesar de centrar su discurso en el proceso creativo del actor, el texto establece una conexión (una dimensión relacional de acuerdo con la terminología de la disciplina estudiada) con el lector quien, de manera inconsciente, aplica los conceptos explicados a experiencias personales o rememorando entrevistas con actores / actrices a quien se les pregunta acerca de su proceso con respuestas muy diversas o simplemente señalando la imposibilidad de una respuesta razonada. E igualmente abre un interesante abanico de posibilidades metodológicas y vías de estudio no solo del proceso creativo del actor sino también de trabajos interpretativos, ya sean teatrales o cinematográficos, aunque estos sean el último eslabón de un proceso, un producto artístico ya finalizado.

Patricia Trapero Llobera  
Universitat de les Illes Balears



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





## FRIEDRICH NIETZSCHE POETA

Carmen GÓMEZ GARCÍA y Óscar QUEJIDO ALONSO (eds.)

Madrid: Trotta, 2022, 206 pp.

ISBN: 9788413640570

Carmen Gómez García y Óscar Quejido Alonso, ambos profesores de la Universidad Complutense de Madrid —filología alemana y filosofía, respectivamente— firman la coedición de este volumen publicado en la editorial Trotta en 2022. Encuadrada en el Proyecto de Investigación dirigido por Arno Gimber, “La poesía de Friedrich Nietzsche en su etapa de madurez: edición crítica y recepción” (PID2019-105781RB-I00), *Friedrich Nietzsche poeta* entra en el panorama editorial como una esperada publicación académica, pues la faceta del autor alemán como filósofo suele ser privilegiada sobre su formación inicial como filólogo o sus incursiones en la poesía. Sin embargo, la recopilación de once artículos que compone el presente libro consigue aunar estas tres facetas del autor alemán, además de añadir a este listado su fugaz, aunque relevante, contribución como compositor de *Lieder*. La interdisciplinariedad, que ya se vislumbra en el polifacetismo nietzschiano analizado, también se traslada a la composición del cuerpo de autores que firma los artículos de *Friedrich Nietzsche poeta*: filólogos alemanes y clásicos, traductores, filósofos o teóricos de la literatura. Esta heterogénea composición autorial, recogida en la “Nota de autores” final de la magnífica edición de Trotta, dota al volumen de muy variados enfoques a la hora de acercarnos a la aparentemente ya muy estudiada obra del filósofo alemán. De hecho, es precisamente esta diversidad la que permite ofrecer un estudio inédito y poliédrico, pues pone de relieve en sus textos relaciones interdisciplinares hasta ahora desconocidas o poco exploradas. Se consigue, así, cumplir con el objetivo anunciado en la introducción de la publicación, a saber, analizar “la conexión, más aún, la imbricación de aspectos y elementos poéticos en el pensamiento filosófico de Nietzsche, sin olvidar la expresión que estos elementos poéticos también encuentran en sus poemas” (2022: 12).

Carlos García Gual abre el volumen y, en tanto que filólogo clásico, dedica su artículo a la primera formación clásica de Friedrich Nietzsche en la escuela de Pforta y en la Universidad de Basilea, donde, a pesar de su temprana juventud, fue nombrado catedrático de Filología Griega. Sin embargo, la publicación de *El nacimiento de la tragedia* alejó al joven del camino trazado por su maestro Friedrich Ritschl y por la *Sprachphilologie* más tradicional y, en consecuencia, de la Academia. A partir de esa

premisa, García Gual ofrece un lúcido análisis en torno a la influencia de la filología griega en la escritura aforística nietzschiana, la concepción de lo apolíneo y lo dionisiaco que se puede extraer de la obra citada, su importante papel en la fundación de la filosofía filológica y, por último, la influencia de la lírica griega en su poesía. Jordi Massó Castilla también explorará esta primera etapa, profundizando en la existencia de “dos almas” (2022: 115) filológicas conviviendo en Nietzsche. Por un lado, el filólogo tradicional que se alineaba con el método científico y el rigor académico y, por otro lado, el que mezclaba poesía con filosofía en *El nacimiento de la tragedia*. Esta aparente contradicción en el seno del autor alemán fue señalada por primera vez por su maestro Ritschl. Massó analiza esta dualidad a lo largo de su contribución al volumen, no tanto como una contradicción, sino como dos caminos solapados, pues una cierta presencia de la filología tradicional se podría todavía vislumbrar en su búsqueda de una ciencia jovial o de un método genealógico en su producción filosófica posterior (2022: 130). Este primer enfoque desde la filología clásica también será compartido por Nuria Sánchez Madrid, quien contribuye con un interesante análisis de la poesía musicada de Arquíloco a través del filtro de interpretación nietzschiano, y por Ana María Leyra Soriano. Esta última estudia en su artículo “Nietzsche y el Dionisio órfico” los posibles motivos de la desproporcionada presencia de Dionisio frente a Orfeo en la obra del autor analizado. Este dato resulta destacable para la profesora de Estética y Teoría del Arte, si se tiene en cuenta la importancia que la poesía tiene en el pensamiento nietzschiano y la concepción de Orfeo como una figura fundamental de la poesía. En cambio, tan solo dieciséis veces es mencionado Orfeo en los textos del autor alemán. A partir de los comentarios de estudiosos como Klossowski o Safranski, concluye, por un lado, que el filósofo rechaza al Dionisio órfico porque señala en el origen de los seres mortales un germen del Mal—incompatible con el gozo jovial de la existencia en la filosofía nietzschiana—, y que el orfismo, del que reniega Nietzsche, se filtra indefectiblemente en sus reflexiones en torno al eterno retorno y la voluntad creadora (2022: 162).

Por su parte, Rafael Carrión Arias reflexiona sobre el modo de escribir *clásicamente* en la actualidad y acerca de la formulación del Gran Estilo nietzschiano, que define como “la forma de una *educación estética*, donde la experiencia estética se eleva a la categoría de modelo ético de la existencia y se sitúa como intermediaria entre lo físico y lo moral” (2022: 42). El autor alemán consideraba, de acuerdo con Carrión Arias, que el período clásico fue el que mejor materializó esta concepción del Gran Estilo. No obstante, escribir *clásicamente* hoy en día no consiste en una imitación y retorno al pasado, sino en una “*Nachbildung* productiva dentro de una originalidad reglada, es decir, conforme a una perfección que escuche ‘agonalmente’ los gustos y las necesidades de nuestro presente” (2022: 52). Acerca del estilo nietzschiano versa también el artículo de una de las editoras, Carmen Gómez García, quien destaca la importancia de analizar el estilo del filósofo que “transformó la lengua alemana” (2022: 91). Algunos de los elementos que desarrolla en su contribución, a partir del decálogo “Zur Lehre vom Stil”, son la corporalidad de la escritura, los elementos poéticos en la prosa, el ritmo y la musicalidad. Este último

aspecto será el eje central de la reflexión planteada por Isabel García Adánez en el artículo inmediatamente anterior —“Nietzsche como poeta y compositor de *Lieder*”—, donde la galardonada con el Premio Nacional a la Mejor Traducción (2020) recupera la faceta inicial del filósofo alemán como compositor, enumera algunos de sus *Lieder* más destacables y sus motivos recurrentes —entre ellos, el *Wanderer* romántico—, además de la influencia del pensamiento nietzschiano en compositores de *Lieder* del siglo XX y XXI como Arnold Schönberg, Wolfgang Rihm o Paul Hindemith, entre otros. La recepción del filósofo también es analizada por Sergio Santiago Romero en su texto, donde explora el papel de Icaza y Montoliu en la introducción de Nietzsche en los círculos intelectuales de la Edad de Plata, y el misticismo y la cristianización que caracterizó a la recepción del filósofo en la literatura española: los *Sonetos del amor oscuro* de Federico García Lorca, el “Canto hondo” de Antonio Machado, *La destrucción o el amor* de Vicente Aleixandre o la obra de San Juan de la Cruz a la luz de María Zambrano.

Fernando Savater ocupa el lugar central del volumen con su artículo sobre la inacabada discusión en torno a la distinción y los lugares comunes entre las figuras del filósofo, el poeta y el profeta. En su texto mencionará el paralelismo establecido por Julián Sauquillo entre Nietzsche y Baudelaire, tema que será el eje central de la contribución al volumen de Carlos Sancho Vich. El investigador señala el dandismo que parece unir a estas dos figuras, además de su relación problemática con el entorno urbano, su sensibilidad aristocrática y esa *décadence* baudeleriana que, sin embargo, Nietzsche propone superar a través de la vitalización. En cambio, el misticismo católico del poeta francés será rechazado inequívocamente por el filósofo alemán. Por último, el artículo de Sergio Antoranz expone una imprescindible reflexión en torno a la concepción de la verdad en el pensamiento nietzschiano y el rol que el valor metafórico del lenguaje juega a este respecto.

En definitiva, *Friedrich Nietzsche poeta* es una publicación esencial para cualquier investigador que busque explorar facetas alternativas a la filosófica del autor alemán, así como para cualquier lector interesado en Nietzsche y en su formación y recorrido, o para los investigadores especializados en su producción filosófica, que quieran complementar el análisis de sus escritos con un enfoque inédito desde la filología, la música o la poesía. Con la voluntad de seguir el espíritu de la introducción coescrita por los editores del volumen, si la reivindicación de Martin Heidegger y Gilles Deleuze consiguió convertir a Nietzsche en “filósofo de pleno derecho” (2022: 11), la publicación objeto de esta reseña consigue también encumbrar al autor alemán como poeta y filólogo de pleno derecho.

Laura Castillo Bel  
Universidad Complutense de Madrid



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



## HUMANIDADES DIGITALES, CORPUS Y TECNOLOGÍAS DEL LENGUAJE. UNA MIRADA DESDE DIVERSOS CASOS DE ESTUDIO<sup>1</sup>

DIGITAL HUMANITIES, CORPUS AND LANGUAGE TECHNOLOGIES:  
A LOOK FROM DIVERSE CASE STUDIES

**Andrés GRAJALES RAMÍREZ, Jorge MOLINA MEJÍA  
y Pablo VALDIVIA MARTÍN (eds.)**

Groningen: University of Groningen Press / Universidad de Antioquia, 2023, 344 pp.  
ISBN: 9789403430249

Esta monografía es tanto en su hechura como en los diferentes capítulos de los que consta un trabajo compilatorio, transdisciplinar y de carácter práctico, que pretende inspirar investigaciones futuras en los ámbitos de las humanidades digitales, la lingüística de corpus y las tecnologías del lenguaje. Se trata de un trabajo coordinado por tres expertos: Andrés Grajales Ramírez, de la Universidad de Antioquia, especialista en lingüística computacional y de corpus, *proofreading* y la enseñanza de español como lengua extranjera; Jorge Molina Mejía, asociado a la misma institución colombiana, donde comparte campos de investigación con su colega y ejerce como profesor de lingüística computacional y de español como lengua extranjera; y Pablo Valdivia Martín, catedrático de la neerlandesa University of Groningen, acreditado también como tal por la ANECA española, y *research associate* en la estadounidense Harvard University, que es además consejero, director académico y miembro de varias instituciones de investigación internacionales. Los tres académicos tienen en común, aparte de la edición de este libro, su participación en el grupo de investigación de la Universidad de Antioquia *Corpus Ex Machina*, coordinado por Jorge Molina Mejía, dedicado al estudio del procesamiento del lenguaje natural y a la lingüística de corpus.

El título de la monografía es muy efectivo en cuanto que se refiere directamente a las disciplinas que abarca y al elemento casuístico de los capítulos —algo no tan habitual en un área como las humanidades digitales, dada a publicaciones de tónica más teórica— y a su vez presenta una claridad que puede llamar la atención del público no especializado.

---

<sup>1</sup> Libro digital de libre acceso: <https://doi.org/10.21827/646242d096beb> [03/06/2024].

Asimismo, hace visible la pulsión internacional de un libro para cuya publicación unieron fuerzas las universidades de Antioquía y Groningen, y en el que conviven textos en castellano e inglés, firmados por autores y autoras de origen diverso: en total hay contribuciones de especialistas de más de quince centros de educación superior de ocho países de Europa y América.

La monografía principia con un prefacio (pp. 11-13) de Pablo Valdivia Martín y una introducción (pp. 15-30) a cargo de los tres editores. En las primeras páginas queda definido el objetivo del libro respecto a las tres áreas que comprende: “to provide a shared territory where it will be easier to move, get inspired, and move forward together” (p. 11). Además, Valdivia Martín destaca la calidad de la revisión por pares superada por cada una de las participaciones y establece una serie de necesarias definiciones de trabajo para los conceptos centrales de la monografía: “digital humanities”, “corpus studies” y “language technologies” (p. 11). Por último, presenta brevemente las tres partes en las que se agrupan los diferentes artículos del libro, tituladas descriptivamente “digital humanities”, “corpus construction” y “corpus analysis and natural language processing”.

En la introducción se avanza el contenido de cada uno de los capítulos de cada parte. Así, los cuatro primeros textos “versan sobre temas acerca de las humanidades digitales tales como: las artes visuales, las bibliotecas en línea, las bases de datos relacionales para el estudio del griego y el latín clásicos, y el empleo de Python en el análisis epistolar” (p. 25). La segunda parte está integrada por seis capítulos vinculados a la lingüística de corpus que tratan el desarrollo de un corpus para un atlas lingüístico, una propuesta metodológica para el tratamiento de datos multimodales, las primeras fases del proceso de creación del primer corpus paralelo amuzgo-español, la propuesta de una metodología para la construcción de un corpus con el que evaluar la credibilidad a partir de indicadores lingüísticos, el diseño de un corpus específico de alemán a partir de los diálogos de la serie televisiva *Türkisch für Anfänger*, y la presentación del Corpus Colombiano de Aprendices de Inglés, CLEC. La tercera parte incluye aportaciones a la lingüística de corpus “pero desde una perspectiva más relacionada con el análisis y sus métodos, en el que a menudo se valen de la lingüística computacional y el procesamiento del lenguaje natural —PLN—, como también del análisis estadístico” (p. 28), y cuenta con un estudio de las consonantes checas de pronunciación más difícil para hispanohablantes, la propuesta de un modelo estadístico basado en redes bayesianas que tienen por resultado la creación de corpus, una investigación con estadística de corpus sobre la correlación entre la metáfora orientacional *bueno es arriba / malo es abajo* y la polaridad positiva / negativa en verbos del castellano, y la presentación de UnderRL Tagger, un programa patentado que ofrece recursos para el etiquetado de lenguas poco habladas. Esta última colaboración, de la que Jorge Molina Mejía es autor secundario, es la única en la que participa alguno de los tres editores.

En relación con la disposición del libro, se puede apuntar que, precisamente debido a esa interdisciplinariedad que caracteriza la monografía, hay capítulos que encajarían en varias de las partes al mismo tiempo: por ejemplo, el capítulo II, de Jaime Peña Arce y

María Ángeles García Aranda (pp. 55-72), en el que se presenta la Biblioteca Virtual de la Filología Española y se estudia su componente latinoamericano, es constituyente de la sección dedicada a las humanidades digitales, pero también explica el proceso de construcción del corpus base de la BVFE, por lo que debería pertenecer a la parte II, y analiza el archivo latino de la biblioteca, lo que haría que se localizase en la última parte. Por casos como este se considera la separación de los contenidos en tres espacios innecesaria, ya que, debido al enfoque transdisciplinar y fluido del volumen y de las disciplinas de las que se ocupa, la mayoría de las contribuciones se pueden asociar tanto a las humanidades digitales como al estudio o a la creación de corpus mediante tecnologías del lenguaje.

Con todo, se trata de un volumen que en definitiva trabaja en la dirección correcta para cumplir ese ambicioso objetivo de crear un terreno común entre las tres disciplinas que engloba. Gracias a una interesante exposición de metodologías y propuestas de trabajo variadas, esta monografía se convierte además en una valiosa plataforma compilatoria que reúne no solo textos académicos, sino también *corpora*, un programa de *software* libre y otras herramientas de enorme utilidad cuyo conocimiento resulta vital para incrementar la productividad científica de la ya efectiva relación entre las ciencias computacionales y la lingüística y las humanidades.

Roque Fernández Alcañiz  
Universidade de Santiago de Compostela



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





## MEMORIAS DE CINE<sup>1</sup>

**Emilio GUTIÉRREZ CABA**

Madrid: Cátedra, 2023, 301 pp.

ISBN: 9788437646169

Dentro de la serie Signo e Imagen de la editorial Cátedra, dedicada principalmente al séptimo arte, se publica el libro *Memorias de cine*, escrito por el prolífico y popular intérprete Emilio Gutiérrez Caba. En él, el autor se centra en su actividad en películas, desechando, en la mayor parte de los casos, ahondar en grabaciones televisivas, teatro o incluso cortometrajes, aunque la diversidad de su trayectoria ha sido notable también en estos medios.

Como el título bien anuncia, se trata de unas memorias que abarcan desde sus inicios en la juventud hasta finales del decenio pasado, es decir, sesenta años de interesantes experiencias relacionadas con filmes de gran popularidad y otros algo menos, pero que no dejan de despertar curiosidad. Sus experiencias personales se entremezclan con los relatos que interpreta, por su amistad y su relación con personas con quienes comparte cartel y por la alusión que efectúa a los eventos coetáneos de mayor relevancia en su esfera íntima, como la pérdida de un familiar, un encuentro amoroso o una ruptura trascendental. Con una filmografía que sobrepasa ampliamente el centenar de largometrajes, Gutiérrez Caba es intérprete y testigo en primera línea de la evolución de gran parte de la cinematografía patria desde el franquismo desarrollista. En sus palabras, “en 1965, el país comenzaba a transformarse, el consumo mostraba ya sus tentadoras posibilidades y todo parecía apuntar a un cambio sustancial de formas y contenidos; aunque pronto comprendimos que aún quedaba mucho camino por recorrer” (p. 31). Su carrera en la gran pantalla continuará en los años de la Transición española y la llegada de la democracia hasta la actualidad.

La estructura del libro se construye sobre los periodos de la historia contemporánea, dado que estos van a repercutir considerablemente en las narrativas de las películas realizadas y, por ende, en los escenarios descritos en los diversos pasajes. La primera quincena de episodios breves versa sobre las películas del actor en el tardofranquismo.

---

<sup>1</sup> Esta reseña ha sido realizada con el apoyo de la ayuda JDC2022-049248-I financiada por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y por la “Unión Europea NextGenerationEU/PRTR”.

En esta parte inicial, transmite sus primeras impresiones en el mundo del cine: el descubrimiento de la operatividad de un rodaje, qué significó compartir escena con deslumbrantes bellezas como Dianik Zurakowska entre otras jóvenes actrices en sus años de máximo esplendor, véanse Rocío Dúrcal o Pepa Flores (Marisol).

La variedad de géneros cinematográficos en los que incurre diversifica el tono de los pasajes para transmitir las andanzas de un joven Gutiérrez Caba repleto de vigor y de ilusión. El largometraje *Nueve cartas a Berta* (Basilio Martín Patino, 1966) supondrá un punto de inflexión para establecerse en el oficio y vincularse con el Nuevo Cine Español, al que seguirá *La caza* (1965), película aclamada internacionalmente, dirigida por Carlos Saura.

Gutiérrez Caba relata con sensibilidad, madurez y, también, gran lujo de detalles, experiencias y anécdotas que introducen a quien lee en los rodajes de estas populares películas que retrotraen a aquella España de los sesenta y principios de los setenta. Con elegancia, el autor no deja de realizar cierta crítica a las prohibiciones de esos años, como cuando relata la escena en la que Ornella Mutti sufrió dificultades para que le brotaran las lágrimas a tiempo según exigencias del guion, por lo que, tras un número de tomas infructuosas, pidió vino espumoso francés como remedio. El truco tuvo tal éxito que su maquillaje se vio malogrado por el afluente de lágrimas. Gutiérrez Caba lo emplea como alegoría sobre la represión de aquellos tiempos, con “atardeceres como aquel en el que una cosa tan agradable como el champán se veía condenada a ser utilizada para producir tristeza en vez de sana alegría. Para producir lágrimas sin sentido y estropear una de las caras más hermosas del cine” (p. 117).

Marinero, torero, estudiante universitario, cazador, profesor particular o periodista son solo algunos de los roles a los que da vida y desde los que relata esos años de actividad cinematográfica. Como ha sido apuntado, la publicación pone de manifiesto la versatilidad de la prolífica trayectoria del actor y logra inscribirlo simultáneamente en la producción de cine comercial español y de películas de autor. Se agradece la diversidad de producciones filmicas descritas desde un punto de vista interno, pues no es habitual en las historiografías el cine patrio. Su colaboración con el director Pedro Lazaga será reiterada: *¿Qué hacemos con los hijos?* (1967), *Los chicos del Preu* (1967) o *Una chica y un señor* (1973).

Seguidamente, el autor realiza un recorrido por los convulsos años del cambio a la democracia con media docena de episodios contextualizados en la Transición española. La sucesión de capítulos breves, desde el titulado “La violencia del amor” hasta “Una gran película”, comienza con su colaboración en el largometraje *La petición* (Pilar Miró, 1976). Como en pasajes anteriores, el actor describe con respeto, pero también sinceridad, su experiencia con la directora del filme y cómo se rodaron las escenas más complicadas, pues comenzaba la instauración de la fuerte “ola de erotismo” que iba a traer nuevos aires y contenido más explícito en lo sexual y también en lo violento.

Su labor en la gran pantalla se extenderá a las narrativas emergentes en el cine de esos años, pues participa en una incipiente Nueva Comedia Madrileña, con *De fresa, limón y*

*menta* (Miguel Ángel Díez, 1977), en el ácido melodrama dirigido por Jaime de Armiñán *Al servicio de la mujer española*, en la disidencia discursiva de la cinematografía de Eloy de la Iglesia con *El sacerdote* (1978) o incluso en el cine de la “Movida” con un pequeño papel en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (Pedro Almodóvar, 1984). En su lectura, no deja de impactar la nítida memoria del actor que ofrece información sobre los rodajes y sus preparativos a la vez que detalla impresiones sobre momentos y celebridades con quienes entra en contacto por medio del oficio para realizar productivas colaboraciones que han dado como fruto películas referenciales de la filmografía nacional. Se agradecen las descripciones que configuran escenarios de tiempos pasados y que Gutiérrez Caba transmite prácticamente con la misma habilidad con la que ha sabido interpretar aquellos personajes, ya eternos gracias a la magia del cine.

También se aprecia cierto énfasis en el propio paso del tiempo como vertebrador de la obra, con pasajes estructurados por estaciones del año y momentos del día y la noche. Gutiérrez Caba no solo ofrece información contextual sobre el clima y los contrastes de temperatura, sino que las estaciones aparecen adecuadamente insertas en algunos de los títulos: “Un verano en Mallorca”, “Un invierno en Madrid”, “Primavera en Salamanca”. Los adverbios de tiempo también figuran con recurrencia en la presentación de cada capítulo —“Fin de una década”, “Tercer año triunfal”, “Años grises”— para ofrecer una cadencia de fondo que marca rítmicamente el pasar de una vida que termina y renace constantemente con cada proyecto y, más concretamente, cada personaje en su efímera *familia* artístico-técnica.

Desde el capítulo “Tercer año triunfal” al titulado “1x2” se relatan las memorias de los decenios finales del siglo XX. El actor se adentra en esta última década con éxitos tanto de crítica como de taquilla con las comedias *Boca a boca* (Manuel Gómez Pereira, 1995) o el humor negro en *La comunidad* (Álex de la Iglesia, 1999). El cambio de siglo supondrá un momento de gran reconocimiento en su carrera, pues será entonces cuando reciba el Premio Goya por *La comunidad* (2000) y, en el año siguiente, el Goya al mejor actor de reparto por *El cielo abierto* (2001).

La publicación culmina con algo más de una decena de episodios sobre las películas interpretadas en el presente siglo. Ya en la etapa de su madurez, el actor comparte su experiencia en la película *Palmeras en la nieve* (Fernando González Molina, 2015), largometraje que le granjeó alguna que otra aventura en sus exóticas localizaciones, tal y como relata el autor en el episodio correspondiente.

Gutiérrez Caba expone sus memorias con un lenguaje cercano, respetuoso, pero que invita a compartir impresiones íntimas, y el lector o lectora conecta con él de manera natural. El autor no deja de compartir impresiones, reflexiones o incluso sinsabores en los que hay lugar para la crítica somera y de elegante tacto. Lo reconocible de las personas del mundillo del cine aludidas facilita la visualización de los escenarios que los pasajes relatados ofrecen.

*Memorias de cine* resultará de interés, sin duda, para historiadoras e historiadores del cine español en su extensión, así como para cualquier persona estudiosa de las películas

a las que alude. De este modo, el libro contribuye a la historia del cine español contemporáneo como una memoria de gran valor historiográfico. Por supuesto, cinéfilos y cinéfilas también disfrutarán de sus pasajes, aunque su atrayente lectura podrá complacer a prácticamente cualquier perfil lector potencial. La humanidad y la profesionalidad del autor se transmiten en su lenguaje cercano pero preciso. Su sensibilidad, su capacidad de observación plasmada con destreza de forma literaria, ofrece un testimonio interesante, entretenido y tierno. La madurez con la que el narrador mira atrás en el tiempo dota los episodios de cierta sabiduría y exhibe un amor y una vocación por el oficio que ha implicado la exhaustiva actividad, el cambio constante y el vertiginoso tránsito de rodaje en rodaje.

Váleri Codesido Linares  
Universidad Rey Juan Carlos



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

## REPÚBLICA, EXILIO Y POESÍA. LA MEMORIA RESCATADA DE GONZALO MARTÍNEZ SADO

José JURADO MORALES

Valencina de la Concepción [Sevilla]: Renacimiento, 2024, 267 pp.

ISBN: 9788410148185

José Jurado Morales es catedrático de Literatura española en la Universidad de Cádiz y en *República, exilio y poesía. La memoria rescatada de Gonzalo Martínez Sadoc* se aproxima a la vida y la obra de una de las figuras más destacadas de la cultura de la Sanlúcar de Barrameda del pasado siglo. Lo hace en torno a tres ejes fundamentales que se anuncian en el título y marcan de un modo decisivo la historia de Martínez Sadoc. Son los años de la República, que el sanluqueño anheló y celebró; el exilio que se prolongó por más de treinta años y, por último, la poesía en la que vertió sus más hondos pensamientos. Como sanluqueño él mismo, Jurado Morales reflexiona en este libro sobre el papel que han jugado en la conformación de su propia identidad aquellos hombres y mujeres que con su obra contribuyeron de algún modo a mejorar los valores y las condiciones de la localidad gaditana. Por tanto, este libro representa una bajada a la intrahistoria sanluqueña en la voluntad de su autor de perpetuar el recuerdo de quienes sin saberlo con sus acciones estaban marcando el futuro de otros nombres más o menos pequeños, otras historias más o menos cotidianas. Demuestra así la pertinencia de los estudios de historia local para completar el mosaico de la historia nacional.

*República, exilio y poesía. La memoria rescatada de Gonzalo Martínez Sadoc* se abre con un capítulo de presentación en que Jurado Morales comenta la génesis del estudio y acude a los antecedentes familiares del sanluqueño, decisivos para la conformación de su carácter comprometido. Esta influencia la ejerce en especial su padre, comerciante de posición acomodada y republicano convencido. Acunado por esta ideología crece Gonzalo Martínez Sadoc. Los años de aprendizaje y conformación de su identidad los reconstruye Jurado Morales en los primeros capítulos del estudio. Retrata a un joven adolescente que manifiesta un creciente interés por los clásicos de la literatura española y empieza a relacionarse con personas relevantes del panorama político del siglo XX. En los años veinte inicia estudios de Medicina en Sevilla, proyecto que pronto abandona al percibirse incapaz de soportar la cercanía al dolor que la profesión entraña. No se trata

sin embargo de un periodo infructuoso, pues sirve para confirmar su anticlericalismo y su afición por la política. También comienza por entonces a publicar sus escritos en periódicos de Madrid y Sanlúcar y, en el año 1928, el que es su primer libro de poemas, *Ráfagas (sátiras)*. Tardará cuarenta años en publicar una nueva obra.

Con la proclamación de la República y el margen de libertades que esta trae consigo, Martínez Sadoc se compromete aún más con asociaciones y partidos políticos de izquierdas. Además, lleva su anticlericalismo un paso más allá con la puesta en marcha de un proceso para elevar a las Cortes Constituyentes la propuesta de separación del Estado y la Iglesia. Jurado Morales reproduce documentación relativa a este episodio, alaba la decisión que demuestra Martínez Sadoc con apenas veintitrés años y recoge algunos fragmentos de artículos referidos a esa exacerbada aversión hacia los componentes religiosos de la sociedad española de la época. Este compromiso sigue manifestándose durante su etapa en Madrid, adonde llega en el año 1933. Allí trabaja para el Ministerio de Agricultura y milita en Izquierda Republicana un periodo muy breve previo a su afiliación al Partido Comunista de España. Saborea la libertad del Madrid de la República hasta que el horror de la guerra la cercena.

Del capítulo séptimo en adelante el relato toma un cariz distinto en consonancia con los acontecimientos históricos en que se centra. El joven sanluqueño dispuesto a apoyar en lo posible el progreso de su nación, se enfrenta a la reacción del fascismo. Gonzalo Martínez Sadoc es uno de los administrativos del Estado que marchan con el gobierno primero a Valencia y después a Barcelona. Tras servir a su bando en cuantas formas pudo hacerlo, cruza los Pirineos para buscar su salvación en el exilio. El relato nos traslada a un episodio oscuro de nuestra historia del que participaron casi medio millón de españoles. Para su construcción, Jurado Morales reproduce algunos versos en los que el propio Martínez Sadoc evoca su marcha desde Barcelona a Le Boulou, así como el sentimiento que le produce conocer la suerte que algunos de sus paisanos y amigos estaban corriendo en Sanlúcar. El paso hacia Francia se vuelve mucho más tangible gracias a los testimonios de otros autores que con acierto Jurado Morales recoge y que dan cuenta del maltrato de los gendarmes franceses en la frontera, la falta de agua y alimento, los excesos sufridos en los campos de concentración... A su llegada a Francia el sanluqueño sufre un tiempo de encierro en uno de estos campos, el de Saint-Cyprien, mientras su mujer y su hijo son acogidos en Ceret.

De los capítulos diez al catorce Jurado Morales recoge cuanto ha podido encontrar sobre la experiencia de la guerra para los hermanos de Gonzalo Martínez Sadoc. Con gran sensibilidad, nos acerca en estos capítulos a lo ocurrido durante la guerra y el primer franquismo con Federico, víctima del proceso de depuración de maestros del régimen de Franco, y con Eduardo y Pedro, para quienes el fin de la guerra supuso la cárcel por sus compromisos republicanos y por las vinculaciones masónicas del segundo. Jurado Morales manifiesta no haber encontrado información referente al menor de los hermanos, Ángel.

En adelante, el estudio se centra en la marcha de Gonzalo Martínez Sadoc desde Francia hasta México y su nueva vida en el que será su país de acogida hasta el año 1970, cuando las condiciones son por fin propicias para su vuelta a España. Llega a Veracruz en el año 1939 a bordo del *Méxique*, donde se embarca junto a más de dos mil personas entre los que se encuentran también su mujer y su hijo. Jurado Morales admite haber encontrado mayor dificultad para reconstruir esta porción de vida. Por razones evidentes la documentación que ha encontrado de esos años se reduce significativamente con respecto a la etapa anterior. Esto se compensa con el testimonio del propio Martínez Sadoc a su vuelta a España así como el de sus hijos Manuel, Gonzalo y Mercedes, y el de su sobrina Alicia, que aún hoy vive en México. Según parece, en esta etapa la implicación política y cultural de Martínez Sadoc se reduce con respecto a su juventud, pero no cesa. Sigue escribiendo y reconociéndose como militante comunista. El autor ha dado con dos documentos oficiales, uno que recogía los datos personales del sanluqueño y lo acreditaba como asilado político en México y otro que indicaba su naturalización como mexicano. En esos primeros años en el país de acogida, él y su familia reciben la ayuda del Comité Técnico de Ayuda a los Republicanos Españoles (CTARE). Con el paso de los años y el desarrollo de los acontecimientos internacionales, llega el momento de “deshacer las maletas” para los exiliados españoles y Martínez Sadoc empieza a trabajar para mantener a una familia que sigue creciendo en tierras mexicanas. Jurado Morales describe estos años en que la familia encadena cambios de domicilio y Martínez Sadoc diversas profesiones: trabaja como administrativo, comerciante y decorador de interiores junto a su mujer, a cuyas labores de modista también ayuda cuando se hace necesario. Como último proyecto en México, crea y explota una empresa de venta de productos de limpieza.

En el año 1968 y tras superar las trabas burocráticas vuelve a España en calidad de turista, se encuentra con Manuel Barbadillo Rodríguez y es él quien promueve la publicación de *Estampas sanluqueñas*. Dos años más tarde, Martínez Sadoc por fin regresa de forma definitiva a España. Al poco tiempo ve morir al franquismo, pero también a su mujer. Dedicar los últimos años de su vida a escribir. Según Jurado Morales, que realiza un breve análisis global de lo publicado en esta etapa tan prolífera, el poeta canta a su pueblo, al amor, a la memoria de su mujer, a los toros, al flamenco. Refiere también la participación de Martínez Sadoc en diversos actos culturales en Sanlúcar de Barrameda. Su actividad no cesa hasta su muerte en el año 2003.

Jurado Morales incluye al final de este libro un apéndice en que recoge una serie de poemas en que Martínez Sadoc evoca la experiencia de la guerra y el exilio, con el tono comprometido a la par que desgarrado que ello implica. Sirve de cierre a un volumen en que el autor demuestra un proceso de investigación esmerado y un rigor exquisito en la recopilación y el tratamiento de sus fuentes, de lo documental a la memoria hablada. Pero, sobre todo, es un ensayo biográfico en que la vida de Martínez Sadoc se reconstruye tomando una perspectiva que trasciende lo puramente académico y provoca que el lector

se sienta continuamente interpelado, retado a plantearse cuánto del pasado de su medio más inmediato define su identidad individual.

Lara Gallardo Calvo  
Universidad de Cádiz



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



## JOAQUÍN SABINA. SIETE VERSOS TRISTES PARA UNA CANCIÓN

Guillermo LAÍN CORONA (ed.)

Madrid: Visor Libros, 2024, 347 pp.

ISBN: 9788498955392

La editorial Visor ha publicado el volumen colectivo *Joaquín Sabina: Siete versos tristes para una canción* (2024), que tiene como editor a Guillermo Láin Corona, catedrático de Literatura Española en la UNED. El volumen viene a sumarse a la importante bibliografía académica sobre el cantante y poeta nacido en Úbeda en 1949, que precisamente ha anunciado ya su gira de despedida de los escenarios, cuarenta y seis años después de la publicación de su primer disco: *Inventario* (1978). El éxito popular y comercial de la música de Sabina ha ido muy unido al respeto de los escritores por su obra (Ángel González, José Manuel Caballero Bonald, Felipe Benítez Reyes, Luis García Montero, Almudena Grandes, Benjamín Prado) y de los estudiosos universitarios (el propio García Montero, así como Emilio de Miguel Martínez, Julio Neira o Francisca Noguerol, por mencionar solo unos pocos ejemplos de investigadores que han escrito sobre Sabina).

Esta realidad, que surge, principalmente, por la calidad de sus letras, ha venido reforzada por la estrecha vinculación del autor con el mundo de la literatura y con la poesía en particular: 1) Sabina cursó estudios de Románicas en la Universidad de Granada; 2) en sus inicios colaboró con sus versos en revistas como *Poesía 70*; 3) publicó un temprano libro de poemas o cancionero, *Memoria del exilio* (1976), y continuó dando a la imprenta cuidadas recopilaciones de sus letras —una de ellas, *De lo cantado y sus márgenes* (1986), en la colección Maillot Amarillo— y también diversos poemarios, como *Ciento volando de catorce* (2001), escrito en una de las estrofas clásicas de literatura española y publicado en una de las editoriales más importantes de la poesía actual en nuestro país; 4) se ha presentado repetidamente al público como un amante de la literatura, cuya vocación primera habría sido escribir poemas y dar clases en un instituto de provincias como hizo Machado, y también ha quedado patente en diversas entrevistas su condición de bibliófilo, ya que posee una biblioteca personal ciertamente significativa (entre otras obras, cuenta con una primera edición del *Ulises* de Joyce); y 5) ha mantenido y mantiene estrechas relaciones de amistad y de colaboración con poetas que forman parte

del canon de la literatura española contemporánea, hasta el punto de constituir un grupo de amigos escritores que ya ha sido objeto de estudio como tal grupo (véase *Joaquín Sabina y el Club de Rota* [2019], de Francisco Sierra Ballesteros).

Así pues, no resulta extraño que, tras la concesión del Premio Nobel de Literatura Bob Dylan en 2016, que parece haber eliminado por fin cualquier complejo respecto al estudio de las letras de la música popular, las investigaciones universitarias sobre Sabina se hayan intensificado. En este contexto, adquiere un interés muy claro el trabajo que se ha venido haciendo en el marco del proyecto de investigación +PoeMAS, “MÁS POEsía para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea” (PID2021-125022NB-I00), cuyos investigadores principales son el mencionado Guillermo Laín Corona y Clara I. Martínez Cantón, profesora titular de Teoría de la Literatura en la UNED. Antes de este proyecto, Laín Corona editó el libro *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poetas* (Visor, 2018), y ahora, como continuación de dicho volumen, con nuevos temas pero también ampliando y profundizando en algunos de los ya tratados, aparece *Joaquín Sabina: Siete versos tristes para una canción*. Su título alude a la vez a la canción “Siete crisantemos”, del álbum *Esta boca es mía* (1994), y a los siete capítulos que, de acuerdo con lo apuntado por el editor en su prólogo —en el que consigue aunar rectitud académica y humor—, “son el resultado de siete nombres que se la pasan bien escribiendo sabinadas, pero no son pocas las horas solitarias y sufridas de teclado en el ordenador, ni hay manera —humana o poshumana— de desprenderse del peso triste de la burocracia”. Se observa un objetivo claro y una continuidad en el enfoque y en la selección de los colaboradores, que en algunos casos repiten respecto al anterior libro (el propio Laín Corona, Rocío Ortuño Casanova y Margarita García Candeira).

El volumen lo abre Laín Corona con un extenso trabajo: “Marxista de la tendencia progrouchiana. Figuraciones del humor en Joaquín Sabina”, en el que se lleva a cabo un análisis del autor desde una perspectiva amplia, englobando sus canciones, sus poemas y sus “epístolas de circunstancia”, sus declaraciones en entrevistas, algunos elementos de la puesta en escena y de la interpretación de las canciones sobre el escenario, e incluso su aparición como actor en la película *Sinatra* (1988), de Francesc Betriu. Todo ello permite al catedrático mostrar cómo el sentido del humor “ha sido y sigue siendo central en su vida y su obra, y en la figuración pública de su persona” (p. 83).

Por su parte, María Esteban Becedas (UNED) aborda en el segundo capítulo, “Un pirata decimista. Joaquín Sabina en el Carnaval de Cádiz”, la postura autorial y el imaginario del cantante a través del pregón que hizo el ubetense en esas fiestas en 2019. Esteban Becedas incide en un aspecto al que la investigadora está dedicando una de sus líneas de investigación, *i. e.*, el uso de la décima y el papel de Alexis Díaz-Pimienta en su recuperación. Según describe en sus páginas, Sabina “se confirmó esa noche como un canalizador de influencias, un punto de contacto entre lo culto y lo popular, un maestro en el sentido de dispensero de descubrimientos, de una manera de escribir o de vivir” (p. 131).

En el tercer capítulo, “¿No sopor...? ¿No sopor...?” Joaquín Sabina y la música rap en España”, Víctor Simón Ruiz (Universidad de Granada) cuestiona las críticas que le dedica Sabina al bajo nivel de las letras de rap en español, y para ello ofrece ejemplos de letras elaboradas e incluso deudoras del magisterio del mismo autor de *19 días y 500 noches*. Simón Ruiz concluye, por eso, que Sabina actúa respecto al rap como “don Juan Tenorio frente a su adversario don Luis Mejía”: ambos se disputan “el deshonoroso título de mayor truhan del reino”, y su enfrentamiento “radica más en la similitud que en la diferencia” (p. 175).

María Julia Ruiz, que ya había publicado sobre la construcción autorial de Joaquín Sabina deteniéndose, entre otros aspectos, en las figuraciones y ficciones de la vejez, se centra en esta ocasión en “la temporalidad” del personaje. Su estudio lleva por título “Las edades de Joaquín. Temporalidad disruptiva en la obra de Sabina (Peter Pan, Dorian Gray, Drácula)”, por los tres personajes literarios británicos con los que va a relacionar al cantante. Ruiz afirma que “Sabina se me ha ido mostrando cada vez más como un sujeto que habita un tiempo particular, *disruptivo*, un tiempo-*otro*, controversial, rebelde, en desajuste con las normas y convenciones temporales que rigen en nuestra sociedad” (p. 184).

El capítulo que firma Rocío Ortuño Casanova también supone una interesante profundización en una línea de trabajo abierta por ella misma previamente. Si en el volumen *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poetas* la autora ofrecía un sugerente “Atlas de lugares sabinianos”, sobre los espacios en las canciones del artista, esta vez Ortuño Casanova analiza la idea de hispanidad en dichas canciones, “donde aparece como puente entre lugares de arraigo” (p. 244). Así, en este trabajo se establecen “vínculos y discrepancias entre las representaciones sabineras y otras concepciones ideológicas de la hispanidad” (p. 244).

La huella de Bob Dylan en la obra de Sabina es analizada en el capítulo de Margarita García Candeira (Universidade de Santiago de Compostela), “Distinción, ironía y leyenda. Sabina y Dylan, entre bastidores”, en el cual, además de explicar los homenajes de Sabina a uno de sus principales referentes, García Candeira reflexiona sobre distintos ejemplos que muestran que dicha huella

tiene que ver sobre todo con la generación de determinados climas afectivos, de ambientes, personajes e historias articuladas sobre una mitología particular: la que une juventud y libertad en una búsqueda que toma la forma de un movimiento continuo, caracterizado por la errancia y la precariedad, y de la que trenes, tranvías y autopistas son símbolos muy privilegiados (p. 298).

El volumen se cierra con el capítulo “Poesía, narración e hibridismo genérico en las canciones de Joaquín Sabina”, de Rocío Badía Fumaz. Se trata de una sólida aproximación, desde la teoría de la literatura, a la presencia de rasgos líricos y rasgos narrativos en el corpus estudiado, así como a la mezcla de géneros literarios —a veces como “elemento vertebrador de la canción” (p. 335)— y a la inclusión de distintos

“géneros del discurso de ámbito cotidiano” (p. 344). Badía Fumaz ofrece interesantes reflexiones con ejemplos concretos, y elabora tres valiosas tablas que aclaran la cuestión y pueden servir como guía ciertamente útil para futuras aproximaciones a las canciones de Joaquín Sabina.

Pablo Núñez Díaz  
Universidad de Oviedo



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

## TEATRO Y ARTES ESCÉNICAS EN EL ÁMBITO HISPÁNICO. SIGLO XXI: ESCENAS EN DIÁLOGO

**Jara MARTÍNEZ VALDERAS, Alba SAURA-CLARES y Diana I. LUQUE**

Madrid: Cátedra, 2023, 417 pp.

ISBN: 9788437646961

Este título abre una colección dirigida por Julio Vélez-Sainz e inaugura una serie de volúmenes en torno al teatro y el arte escénico que contribuyen a facilitar una visión extensa de ambos en la esfera hispana, desde la Edad Media hasta el siglo XXI, que se corresponde al volumen aquí reseñado. La fórmula escogida para hacerlo se refleja en el subtítulo, escenas en diálogo, haciendo gravitar su contenido alrededor de los diálogos creador-receptor y obras-público y sus relaciones con la literatura dramática, la dirección, la dramaturgia, las propuestas artísticas híbridas, el espacio escénico y el desempeño interpretativo. Incidiendo en estos diálogos, las autoras facilitan en la última parte del libro información relativa al vínculo entre Hispanoamérica y España cerrando con unos apuntes, breves pero interesantes, sobre la producción y la gestión, la crítica, la formación y los centros de investigación. Sin duda, un planteamiento ambicioso para hablar del teatro y las artes escénicas que abarca el primer cuarto del siglo presente.

La importancia de este trabajo es alta porque viene a glosar información no accesible desde un solo punto de entrada, lo que a más de uno facilitará la búsqueda de referencias. Se comprende su relevancia, por la falta de este tipo de información en el contexto histórico, cultural y artístico de España e Hispanoamérica en lo que va de siglo, y hacen bien las autoras en referenciarlo en sus primeras páginas dejando la puerta abierta al diálogo propuesto con información concisa. En este encuadre no faltan apuntes sobre la recepción y las audiencias (p. 38) o el contexto socioeconómico y cómo este y otros temas se reflejan en las obras de teatro y son abordadas por los dramaturgos contemporáneos. Igualmente aparecen nombres de la escena teatral que viven el cambio de siglo y que destacan en la formación de la historia del teatro presente. Por otro lado, y con una recurrencia notable, se enfatiza a lo largo del libro la figura de la mujer y su importancia en las artes escénicas ya que “el feminismo ha sido uno de los grandes transformadores de la sociedad en la última década y ha tenido su reflejo en el teatro” (p. 29).

El libro podría resumirse a partir de los puntos principales que transmite y sus ideas clave. Tras una primera parte de introducción llamada “Herencias” (p. 21), presenta el segundo capítulo, “El hecho escénico” (p. 37) dividido en ocho puntos. El primero, “La relación con el público” (p. 37) resalta la importancia del espectador, ese gran olvidado en los estudios teatrales. Esa importancia tiene su reflejo en la evolución misma del teatro, estudiado ahora como un espacio de comunicación con cada vez más estímulos culturales que definen una sociedad a la que se le difumina el concepto de Historia al apoyarse en plataformas de comunicación y ocio de vida corta que son las que, en definitiva, definen el presente. Este presente está abierto a la experimentación como “la ruptura de la frontalidad en la relación de emisores y receptores, intensificando la intimidad con el público” (p. 31) En este sentido y en estas primeras páginas, se habla del teatro foro, de la estética relacional, del teatro participativo, del espacio urbano como escenario y, finalmente, de la relación con el público y los programas de medición.

Continúa el segundo punto del primer capítulo abordando el panorama actual de la “Literatura dramática” (p.72) en este primer cuarto de siglo en sus diferentes estilos y temáticas para los diferentes públicos existentes sin que falten las aproximaciones teóricas, de las que destaca, por su vigencia, la de Carles Batlle con su “drama intempestivo”, uno en el que “se experimenta con la trama pero no prescinde de la fábula” (p. 105) alzándose como una evolución del ya exhausto teatro postdramático. Continúa este capítulo con el tercer punto, “La dirección de escena” (p. 113), que abren con un diálogo entre Madrid y Barcelona que posteriormente se amplía al resto de España e Hispanoamérica, tratando, como en el punto anterior, las diversas poéticas y públicos en los que la dirección encuentra su razón de ser. Se continúa con “Dramaturgias desde la escena” (p. 154) mencionando a Hans-Thies Lehmann y su visión del teatro en la que el intérprete tiene una parte fundamental en la elaboración del espectáculo, visto no como una representación sino como una presentación. Se habla en esta línea de una creación colectiva, de una estética de lo real frente a lo imaginado, del biodrama y la autoficción donde “las propias vivencias se ponen en el centro de la creación y el proceso dramático se impregna de las vidas cotidianas” (p. 176). En el siguiente punto, “En el umbral...” (p. 189) se deja que hablen los cuerpos, danza, circo, espacios liminales. A continuación, se habla del “Espacio escénico” (p. 227), punto que engloba el tratamiento de la escenografía, el vestuario y la iluminación con miradas nacionales e hispanoamericanas. Por último, y para terminar este primer punto, el octavo y último apartado tratado es “La actuación, cuerpo y voz” (p. 262) en el que se presenta un repaso sucinto de las técnicas actorales y vocales desarrolladas en el siglo pasado y que han superado el muro del tiempo para prevalecer en el presente.

Las páginas de la segunda parte del libro se inauguran con un capítulo llamado “Contextos” (p. 299) que inciden en los diálogos entre España e Hispanoamérica y lo hace a través de los puentes que se encargan de comunicar profesionales y festivales de aquí y allí. Por último, el capítulo “Legados” (p. 369) trata de aquellas “áreas determinantes sin las cuales el desempeño de las artes escénicas y su preservación sería

imposible: la producción, la gestión cultural y la formación, por un lado, y los centros y grupos de investigación y las revistas especializadas, por otro” (p. 369).

Con estas mimbres solo puede hablarse de un libro ambicioso, de narrativa y opiniones adaptadas a las hechuras de sus autoras, que logran calificarlo de necesario. Se me antoja complicado trazar paralelismos con obras similares para hablar de sus virtudes y mejoras por el hecho de que no conozco publicación similar, acaso los volúmenes *Mapa de documentación teatral en España* (2011) y *Guía de obras de referencia y consulta* (2012) editados por el Centro de Documentación Teatral y firmados por Berta Muñoz, coautora del segundo libro de esta colección que trata el siglo XX. En cualquier caso, su factura y dimensión poco tienen que ver con el libro que aquí se reseña. Así pues, por partes, diría que este es un libro ambicioso porque su planteamiento es genérico en cuanto a la transversalidad con la que se abordan las temáticas mencionadas anteriormente, salpicadas con una abundancia de referentes que destacan en ellas, convirtiendo su lectura, en ocasiones, en un torrente de nombres, compañías y referencias que enriquecen la lectura, ya sea dirección, escenografía, técnicas actorales o una cartografía de la recepción en Hispanoamérica o Europa, por poner un ejemplo. Abundando en lo ambicioso, se constata una voluntad de no pasar por alto nada que en este primer cuarto de siglo haya tenido significado tanto para el teatro nacional como el hispanoamericano, propuesta enriquecida además por el reflejo que otras geografías hayan tenido en estas. La consecuencia lógica es que siempre faltará alguien, alguna compañía o algún movimiento que, quizá por ser local o por no ser puntero, pueda no haber tenido el altavoz que otros han conseguido. En cuanto a que es necesario, poco más hay que apuntar, si se quiere saber algo sobre el teatro y sus principales componentes en el siglo XXI en las geografías estudiadas, tiene en este libro una buena referencia, aunque, como se indica, esté filtrado por el conocer de sus autoras. Destaco, como ya hice, la aparición recurrente de la mujer como integrante y decisora de esta sociedad y su quehacer en las profesiones que engloban el arte escénico, así como su participación en la evolución del teatro del siglo XXI.

Este es un libro que será de interés para teatreros y para curiosos que quieran tener un primer contacto con corrientes teatrales, creadores, pensadores y teorías.

Miguel Ribagorda Lobera  
Universidad Camilo José Cela, Madrid



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





## DIÁLOGO Y VALORACIÓN. LA HIPÓTESIS AXIOLÓGICA

José M. RAMÍREZ

Madrid: ACVF Editorial [col. Lingua & Semiosis], 2023, 386 pp.  
ISBN: 9788494945366

Lo primero que cabe subrayar respecto al último ensayo publicado por José M. Ramírez es su voluntad de expresar de manera clara y precisa una problemática cuyo nivel de abstracción tiende a desanimar a muchos pensadores. Elaborar una matriz conceptual para describir el proceso de valoración del discurso humano implica adentrarse tanto en el campo de la lingüística como en el de la filosofía, y explorar sus posibles intersecciones dentro del intercambio semiótico humano; como quien diría, casi nada.

El libro presenta una peculiaridad editorial que también conviene mencionar desde el principio, pues realza su valor tanto hermenéutico como didáctico: la trayectoria y los conceptos más importantes de varios pensadores y filósofos, que constituyen la base epistemológica del ensayo, se presentan en apartados, que se distinguen del texto principal por su fondo gris, a menudo con ilustraciones, lo cual permite a los lectores refrescar sus conocimientos —e incluso adquirir algunos nuevos— sin interferir con el desarrollo de la reflexión.

Ni el lenguaje ni la presentación de *Diálogo y valoración* dejan, pues, lugar a duda en cuanto a las intenciones del autor: no se trata de un ensayo a la moda posmoderna, y en ningún momento se deja seducir el autor por la tentación de la lírica sobreconceptualizada y abstrusa que caracteriza tantos ensayos contemporáneos. Se trata de un intento intelectualmente honesto para llegar a un conocimiento más sistemático del fenómeno de la valoración discursiva, sin afán de impresionar ni de deslumbrar.

Ramírez empieza donde acaba la teoría de la estimación expuesta por Martin y White en *El Lenguaje de la evaluación: la valoración en inglés* (*The Language of Evaluation: Appraisal in English*, Palgrave-Macmillan, 2005), que se considera como el primer intento de proponer un marco teórico para un análisis totalizante de la valoración textual, fundamentado en el trabajo de Michael Halliday en el campo de la lingüística sistémica y funcional. Ramírez desarrolla las conclusiones de Martin y White, y añade a su vez tres esferas de valor más al análisis: la esfera Funcional, la esfera Transformacional y, en particular, la esfera Dialógica, fundamento mismo de la hipótesis axiológica o valorativa.

Asimismo, el ensayo introduce la valoración en otros lenguajes semióticos, empezando por el visual.

Ramírez logra trascender las dicotomías tradicionales entre evaluación objetiva y subjetiva, que se remontan a la antigüedad clásica y se desarrollan en el ámbito positivista del siglo decimonónico, para, mediante la noción de valor interaccional, llegar a una concepción más fluida y convincente de la valoración textual. Esta toma en cuenta el factor ideológico considerado como proceso mediador de sentido en cuanto a la restricción del diálogo y su valoración, y permite enlazar la hipótesis dialógica con los valores humanistas fundamentales de la democracia y el derecho internacional. Cabe apreciar la voluntad del autor de *Diálogo y valoración* de relacionar el análisis teórico del discurso con la realidad geopolítica de nuestros tiempos; demasiado a menudo, los desarrollos abstractos de la lingüística moderna, con la excepción acaso de la sociolingüística, tienden a olvidar la dimensión propiamente humanista de una ciencia humana por definición.

El ensayo está dividido en tres grandes partes, “Teoría: un debate en curso”, “Un estudio” y “Extendiendo los límites”. La primera presenta un recorrido histórico por las diferentes etapas del concepto mismo de valoración dialógica, empezando por Platón y Protágoras, para llegar hasta sus diferentes concepciones expuestas a lo largo de los últimos dos siglos, haciendo hincapié en las grandes figuras que participaron en su elaboración, desde el suizo Ferdinand de Saussure, fundador de la ciencia lingüística moderna, hasta Mijaíl Bajtín, conocido por sus ensayos sobre Dostoyevski y Rabelais y en particular por su teoría sobre el carnaval, y rescatando de paso la figura olvidada de Valentín Voloshinov (1895-1936), que se podría considerar como el verdadero fundador del análisis dialógico. En cuanto a la ideología en relación con la valoración del discurso, Ramírez demuestra tanto la importancia de la obra de Jürgen Habermas como las limitaciones de su modelo comunicativo, que implica a la fuerza la existencia de una situación comunicativa orientada a la comprensión, el entendimiento y al consenso. Ramírez también apunta cómo el modelo de Habermas omite la empatía y la imaginación en el discurso, lo cual limita considerablemente su pertinencia.

La segunda parte del ensayo se podría considerar como una profundización práctica de la problemática elaborada en la primera, tomando como base concreta diversas obras de Santiago Ramón y Cajal, de intenciones y facturas diversas, que permiten establecer sin lugar a duda el dialogismo interno de cualquier materia textual. Destaca la interpretación desde luego original y novadora del artículo de Ramón y Cajal dedicado a la “Estructura de los centros nerviosos de las aves” (1888), que sugiere relaciones insospechadas entre intención discursiva y valoración receptiva.

La tercera parte de *Diálogo y valoración*, acaso la más importante, pues es donde se completan los modelos dialógicos preexistentes, culmina con la propuesta epistemológica de la hipótesis axiológica, fundamentada principalmente en la relación dialéctica complementaria entre los conceptos de semejanza y autonomía. Ramírez desarrolla esta relación según tres características básicas de la semántica interpersonal —procesos

semióticos, dialogismo y emoción— y seis rasgos semióticos fundamentales de los interlocutores: empatía, conceptualización, conocimiento, identidad, biología y normas. Cada parámetro analítico queda explicitado dentro del esquema dialéctico semejanza / autonomía a lo largo de los últimos capítulos, que incluyen la descripción de una posible subhipótesis diacrónica o histórica, en la cual las categorías generales de semejanza y autonomía se lexicalizan como *igualdad* y *libertad*, adoptando pues una postura abiertamente política hasta ahora bastante ausente, por no decir completamente, en la gran mayoría de los estudios lingüísticos. En última instancia, el modelo propuesto por Ramírez es a la vez elegante y totalizante, y se habrá de tener en cuenta de ahora en adelante en cualquier estudio serio dedicado a la valoración lingüística.

*Diálogo y valoración* es un ensayo denso, pero claramente escrito, y desde luego importante, aunque sólo sea porque es el primero en presentar una nueva visión de la valoración dialógica, más holística y a la fuerza más convincente. El autor demuestra una incontestable erudición, tanto en filosofía como en lingüística y semiótica, pero no abruma al lector sino que le informa de manera amena y pedagógicamente acertada. Cualquier persona interesada en los procesos más sutiles del intercambio lingüístico humano encontrará en *Diálogo y valoración* muchas respuestas a preguntas que le han surgido o le surgirán inevitablemente tarde o temprano.

Daniel Ferreras Savoye  
West Virginia University, Morgantown



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



## VIVIR SOLA ES MORIR. EL MODERNISMO COMUNITARIO DE KATHERINE MANSFIELD

Gerardo RODRÍGUEZ SALAS

Granada: Comares, 2023, 104 pp.

ISBN: 9788413696041

“Pues claro que tengo miedo. No quiero tener la certeza de que esto es de verdad tuberculosis, de que tal vez se vaya a desbocar, ¿quién sabe?, y no haber completado mi trabajo. Eso es lo que importa. Qué insoportable sería morir, dejar ‘restos’, ‘retales’, nada real terminado” (p. 71).

La cita con la que iniciamos esta reseña pertenece al diario de una de las escasas escritoras que el canon tradicional y androcéntrico acogió en su seno: Katherine Mansfield. En la comunidad académica es conocida por ser destacada figura modernista que ensalza el denostado género literario del relato breve. Aunque murió muy pronto, a la edad de 34 años en 1923, esta escritora de origen neozelandés que a la edad de 19 años se instala en Londres ocupa un lugar meritorio en la historia de la literatura universal. Su obra, repleta de personajes femeninos y caracterizada por la observación minuciosa y la creación de atmósferas delicadas, ha sido considerada ejemplo inequívoco de escritora modernista en lengua inglesa. Pero ¿qué implicaciones tiene esta etiqueta?

En *Ideología del modernismo*, Georg Lukács (1963) sienta las bases acerca del sujeto modernista inglés marcado por el aislamiento y la soledad, unas características que se han atribuido a Katherine Mansfield. Contribuyó a esa imagen de la autora la publicación maniquea que John Middleton realiza de los textos autobiográficos de su esposa. Asimismo, sus personajes, algo ensimismados, solipsistas y envueltos en una cotidianidad trivial a ojos de la crítica tradicional, alimentan también la visión de Mansfield como una autora modernista solitaria y aislada. Sin embargo, debemos cuestionarnos este postulado partiendo de la propia consideración de autora modernista. Sostendría Linda Hutcheon que, a diferencia del sujeto modernista, individuo despolitizado, el posmodernista está marcado por una mayor proyección social, política e historicista, una vertiente a la que Mansfield se acerca más. De ello escribe Gerardo Rodríguez Salas en la obra que nos ocupa, un ensayo académico de gran rigor, claridad y profundidad que no solo añade esta consideración acerca del marbete posmodernista en el que podría insertarse la obra de

Mansfield, sino que se centra en el comunitarismo, y así confronta la tesis repetida una y mil veces sobre el sujeto asocial, solitario y ensimismado del modernismo que con tanta rotundidad se ha asociado a la escritora neozelandesa.

Gerardo Rodríguez Salas, profesor titular de literatura inglesa en la Universidad de Granada, obtuvo su Máster en Estudios de Género en la Universidad de Oxford. Es reconocido por su enfoque en estudios de género y teorías comunitarias en literatura en lengua inglesa. Con alrededor de cien publicaciones académicas, ha escrito tres libros sobre Katherine Mansfield y coeditado volúmenes para Palgrave y Routledge. Sus artículos han sido publicados en prestigiosas revistas y ha contribuido a libros de editoriales reconocidas. Como escritor, ha publicado relatos y poesía, y en 2024 aparecerá el poemario *Los hilos de la infamia* en la editorial Valparaíso. En 2023 publica el excelente volumen *Vivir sola es morir. El modernismo comunitario de Katherine Mansfield*, bajo el sello de la editorial Comares (Granada), que se inserta en el proyecto de investigación I+D+i del Plan Andaluz, Desarrollo e Innovación (PAIDI 2020) *Laboratorios de enseñanza responsable con perspectiva de género: la interacción entre culturas literarias y visuales como agentes de intervención social*, dirigido por la profesora Adelina Sánchez Espinosa. Este trabajo, que culmina una línea de investigación que Rodríguez Salas inauguró hace veinticinco años, cubre un vacío epistemológico en cuanto al estudio desde los *nuevos estudios modernistas* de la obra de Katherine Mansfield, quizás una de las pocas autoras del periodo que ha pasado desapercibida en las investigaciones realizadas desde este punto de vista teórico.

Cuenta el autor en la introducción “Vivir sola es morir” que en el año 2023 debería haberse conmemorado a Mansfield por ser, sin duda alguna, la madre del relato breve moderno. Así, como un acto de justicia poética, Gerardo Rodríguez publica este riguroso estudio encabezado por un completo marco teórico acerca del modernismo comunitario en el que plantea un recorrido desde las consideraciones de Georg Lukács sobre el modernismo en lengua inglesa como una corriente solipsista hacia las teorías comunitarias que proponen nuevas lecturas de la literatura modernista en lengua inglesa. El autor de *Vivir sola es morir* sigue los postulados de Jean-Luc Nancy y Maurice Blanchot para estudiar el modernismo comunitario de Mansfield a partir de tres modelos de comunidad: los amantes, los círculos literarios y artísticos, y las relaciones fraternales. Esa es la estructura que presenta el volumen.

El capítulo segundo, titulado “Amantes”, estudia la representación del deseo y el amor inmaduro en estas comunidades a partir del relato “Algo infantil pero muy natural” (1914); los diálogos utópicos, como vemos en el relato “Psicología” (1920); los modelos comunitarios que se crean en el matrimonio y el adulterio, presente en “La gorra negra” (1917) y, por último, a partir de los textos autobiográficos de Mansfield, analiza de qué forma el amor romántico y la maternidad simbólica en la autora operan como elementos que configuran modelos comunitarios. En el tercer capítulo, “Círculos literarios y artísticos”, Rodríguez Salas investiga la pertenencia, o no, de Mansfield al modelo comunitario denominado *Orden de los Artistas* y sus relaciones con las mujeres que sí

pertenecían a él. Por ello, nos sumergimos en sus cartas y diarios para dilucidar la existencia o inexistencia de sororidad con escritoras contemporáneas como Virginia Woolf y así comprender por qué crea determinados modelos comunitarios entre mujeres en sus textos ficticios, como “Felicidad” (1918) y “El clavel” (1918). El cuarto capítulo, que precede a las conclusiones “Danzar al compás de la muerte”, titulado “Intimidad fraternal” toma como punto de partida el acercamiento de Mansfield a la muerte, tanto por el fallecimiento de su hermano Leslie como por el diagnóstico de la tuberculosis que la llevaría al fin, y pone de relieve cómo a través de la manera de afrontar la muerte se crean modelos comunitarios. Lo vemos en relatos como “La casa equivocada” (1924), “Su primer baile” (1921), “El viento sopla” (1920) y “Fiesta en el jardín” (1922).

En los textos de Mansfield podremos encontrar la representación de dos modelos comunitarios: operativos e inoperativos. Gerardo Rodríguez aúna las aportaciones de dos destacados investigadores de la denominada corriente de los nuevos estudios comunitarios. Hablamos de Jean-Luc Nancy (*La comunidad inoperante*, de 1986; *La comunidad enfrentada*, de 2001; y *La comunidad descalificada*, de 2014) y de Maurice Blanchot (*La comunidad inconfesable*, 1983), que son quienes asientan los conceptos anteriormente citados. Por un lado, la comunidad operativa sería aquella en la que priman los esencialismos identitarios, que es artificial porque se sustenta a partir de sustancias como el hogar, la patria o la sangre y conforman comunidades monolíticas y opresivas. Por otro lado, la comunidad inoperativa es aquella que permite el encuentro entre alteridades, que rechaza el esencialismo y la individualidad en pos de singularidades que dan lugar a un *clinamen*, un espacio donde se respetan sus identidades y crean la comunidad de los *otros*. Así pues, Nancy y Blanchot hablan de “comunidades de amantes” para definir aquellas compuestas por dos miembros. No obstante, Gerardo Rodríguez apuesta por redefinir el concepto hacia uno más inclusivo en el que quepan otras comunidades de dos miembros no estrictamente regidas por el amor romántico. De este modo, hablaremos de “comunidades afectivas” que, como ya hemos comentado, en el caso de Mansfield, se estructuran en tres modelos: amantes, círculos literarios y relaciones fraternales.

En cuanto a la construcción de comunidades de amantes, en los relatos de Mansfield la fusión corporal apenas se produce, lo cual denotaría un rasgo de comunidad inoperativa. Vemos ejemplos de amores inmaduros, pseudo-platónicos, como en “Algo infantil pero muy natural”, donde la pareja protagonista verá fracasar su amor irreal y onírico por las presiones sociales de pertenencia a comunidades operativas. En “Psicología” veremos una relación más madura y racional, pero la comunicación real es compleja e inefectiva, lo cual lleva al personaje femenino a elaborar diálogos utópicos que desembocarán, una vez más, en el fracaso al que está abocada la creación de comunidades inoperativas en los vínculos amorosos. Incluso el adulterio, que es entendido como ejemplo de comunidad inoperativa, tampoco será suficiente, como ocurre en el relato “La gorra negra”, donde la protagonista, que abandona a su marido para

marcharse con su amante, regresa a casa, lo cual pondrá de manifiesto el poder de las comunidades operativas.

Katherine Mansfield se sintió una intrusa en los círculos literarios londinenses. Mientras que deseaba formar parte del Orden de Artistas (concepto de Pierre Bourdieu), ejemplo de comunidad operativa, rechazó el esnobismo intelectual de Virginia Woolf y el resto de los integrantes de Bloomsbury. Por ello, la autora crea comunidades intermedias, de ahí su vínculo estrecho con Dorothy Brett, por ejemplo. Sin embargo, las relaciones femeninas en la vida y obra de Mansfield se comprenden mejor si se estudian a la luz de conceptos como la *hetero-realidad* y el *afecto femenino*, elaborados por Janice G. Raymond, y los conceptos de *invitado* y *parásito* que propone Derrida. Los vínculos entre Mansfield y otras mujeres se sustentan sobre el modelo del *parásito*, como evidencia su relación con Virginia Woolf, y sobre el modelo de la *hetero-realidad*, en el que la figura del varón es el eje de la relación interpersonal entre las mujeres, como ocurre con Brett. Sin embargo, en sus relatos explora las posibilidades afectivas entre mujeres. Por ejemplo, en “Felicidad” veremos ese modelo de *hetero-realidad*, pero en “El clavel” asistimos a la unión de dos personajes femeninos que cuestionan el canon patriarcal.

Por último, los vínculos fraternales se ven impregnados siempre por la presencia constante de la muerte. Mansfield creará en relatos como “Fiesta en el jardín” un ejemplo de comunidad inoperativa, pues es en estas donde se confronta directamente la muerte, sin tabúes, sin misticismos, aceptándola.

En definitiva, el análisis de Gerardo Rodríguez Salas sobre Katherine Mansfield reconsidera su etiquetado desafiando el aislamiento modernista. A través del análisis de modelos comunitarios presentes en los relatos de Mansfield, el autor desafía la noción tradicional del modernismo solitario y ensimismado. Desde la representación de los amantes hasta las relaciones fraternales marcadas por la presencia constante de la muerte, Mansfield nos presenta comunidades tanto operativas como inoperativas, explorando las complejidades de las relaciones humanas. Sin duda, *Vivir sola es morir. El modernismo comunitario de Katherine Mansfield* se suma a la corriente de nuevos estudios modernistas y consigue ese acto de justicia poética para con la escritora que el autor perseguía con verdadera pasión epistemológica desde las primeras páginas del volumen.

Antonio Cazorla Castellón  
Universidad de Almería



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



## ANTONIO GALA A ESCENA

José ROMERA CASTILLO

Vigo: Ediciones Invasoras, 2024, 229 pp.

ISBN: 9788418885853

Un año después de su fallecimiento Antonio Gala vuelve a ocupar la escena literaria española gracias a la publicación de un cuidado volumen en el que el profesor y crítico José Romera Castillo, uno de los mejores investigadores de su trayectoria creativa, registra con magisterio sus encuentros afectivos y personales con el escritor cordobés, el valor de las memorias como base de estudio, la remembranza del impacto del teatro galiano en la vida del investigador y un conjunto de estudios con los que se honra y rinde tributo afectivo y homenaje póstumo a las relevantes contribuciones que Antonio Gala aportó al panorama teatral nacional.

La verdadera amistad se prolonga más allá de los límites del tiempo, de la distancia y de la muerte. En los prolegómenos de esta obra, José Romera Castillo brinda una pequeña cartografía de la geografía sentimental y de sus relaciones personales con el dramaturgo andaluz por medio del rastreo de sus primeros encuentros, de un conciso repaso de las actividades en las que compartieron espacios y tiempos y de la reproducción de dos sentidas dedicatorias en las que se atestigua por escrito la celebración de la amistad compartida.

En su primera sección, “Antonio Gala en mi recuerdo”, se acopian teselas en las que se van desgranando las circunstancias mediante las que se fue forjando la amistad entre el profesor y el dramaturgo. El peso de la nostalgia y de la sentida ofrenda al escritor fallecido actúan como telón de fondo de un eficiente recorrido a partir de las reminiscencias que cada estreno teatral de Gala imprimió en el universo personal del crítico amigo y lo que significó, a su juicio, para la dramaturgia de su tiempo. Con los parámetros de una exégesis impresionista, son debidamente revisitados los recuerdos sobre *Los buenos días perdidos* (1972), obra en la que se escenifica la crítica a los dos poderes que han coaccionado al pueblo español: el militar y el religioso; *Anillos para una dama* (1973), ejercicio de desmitificación de la historia de España y proyección de un amor frustrado por la coerción de los poderes fácticos; *Las cítaras colgadas de los árboles* (1974), análisis crítico del Siglo de Oro entreverado con una reflexión sobre las

problemáticas en torno al descubrimiento del Nuevo Mundo y un homenaje implícito a la picaresca; y la desmitificación de los héroes homerianos en *¿Por qué corres Ulises?* (1975) taraceada con una nueva crítica satírica a la España de aquel entonces.

La revisión de los estrenos vividos en primera persona se completa con concisas pinceladas del resto de la producción teatral galiana hasta el fin de la dictadura. Con meridana claridad y destreza, Romera Castillo glosa brevemente los valores y trasfondos hermenéuticos de *Los verdes campos del Edén* (1963), *El sol en el hormiguero* (1966), *Noviembre y un poco de yerba* (1967), *El caracol en el espejo* (1970), *Spain's strip-tease* (1970) y *¡Suerte campeón!* (1973).

Con la llegada de la democracia, Antonio Gala, situado en el grupo de los dramaturgos realistas, continuó desarrollando un teatro de corte realista con sustantiva presencia de referentes históricos y un cuidado lenguaje impregnado con una fuerte carga poética cuyas bases doctrinales se consolidaron sobre temáticas universales como “el amor, la libertad, la rebeldía frente a los sistemas e idearios, la justicia social” y la esperanza en un mundo mejor. Estos parámetros se entrelazan con un sagaz manejo de técnicas escénicas, movimientos de personajes y prácticas dramáticas construidas a través de la articulación de dicotomías que materializan fuerzas en oposición y de protagonistas femeninos que luchan por la justicia y la libertad en medio de escenarios opresores.

Partiendo de estas directrices, según expone Romera Castillo desde su particular revisión y evocación afectiva del teatro de Antonio Gala, el dramaturgo cordobés confeccionó un universo teatral propio perfectamente visible y arquitrabado en la *Trilogía de la libertad* compuesta por *Petra Regalada* (1980), *La vieja señorita del Paraíso* (1980) y *El cementerio de los pájaros* (1982); estrenos como *Samarkanda* (1985), *El hotelito* (1985) y *Séneca o el beneficio de la duda* (1987); los exitosos títulos de su teatro musical: *Carmen Carmen* (1988), *Cristóbal Colón* (1990) y *La truhana* (1992); y sus últimas producciones —*Los bellos durmientes* (1994), *Las manzanas del viernes* (1999) o *Inés desabrochada* (2003)— en las que el autor cordobés escenifica temas recurrentes de su producción anterior al lado de problemáticas actuales como las diatribas de una juventud sin ideales y los laberintos de amores conflictivos producto de las diferencias de edad.

Romera Castillo agrupa otro conjunto de nudos sentimentales y facultativos entre crítico y escritor en el amplio muestrario de estudios dedicados a la obra del homenajeado —compendiados algunos de ellos en los prolegómenos del segundo capítulo— recogidos al final del volumen, así como en las conferencias impartidas sobre el arte creativo del cordobés en congresos y reuniones científicas nacionales e internacionales, algunas de ellas registradas en estas páginas.

La emotiva primera sección del libro se abrocha con un somero repaso por toda la producción creativa de Gala en los distintos géneros literarios y manifestaciones artísticas y un conjunto de interrogantes sobre los que el crítico va exponiendo las correspondientes respuestas. Con anécdotas, aportes documentales y el conocimiento autorial debido a la amistad y cercanía habidas, el profesor Romera argumenta que Antonio Gala fue un escritor al que el destino llevó a la escritura hasta convertirla en necesidad irrefutable a la

par que asienta en respuesta a una segunda interrogación que su fama y el éxito de público se fue granjeando por medios externos a lo estrictamente literario como la televisión, la radio y el periodismo. La tercera cuestión planteada trata de dar respuesta a la disyuntiva entre el éxito popular del teatro de Gala frente a la poca aceptación y desatención de la crítica especializada. Mientras que la popularidad, según Romera Castillo, está relacionada con su figura como fenómeno social y mediático, la crítica censuró esta vocación del arte de Gala hacia la mayoría a lo que se agrega que ni críticos ni investigadores supieron comprender en toda su extensión el fondo de algunas de sus propuestas teatrales. Concluye el profesor Romera refrendando que, siendo el teatro la práctica literaria de mayor interés y trascendencia de la producción galiana, no toda su dramaturgia tiene la valía deseable, aunque, a pesar de crítica y críticos, Antonio Gala ya forma parte de los clásicos de nuestro parnaso literario.

Junto a los estudios teatrales y semióticos, el profesor Romera Castillo ha sido uno de los principales investigadores de los denominados *discursos del yo*. Aprovechando sus conocimientos y prácticas sobre el ámbito autobiográfico, en un sutil requiebro especular, el segundo capítulo fija su atención en *Ahora hablaré de mí*, colección de opiniones personales de Antonio Gala arquitrabadas a partir de recuerdos, episodios sueltos o relatos inconexos de su devenir existencial. Después de deslindar la tipología genérica del libro adscribiéndolo a la modalidad de las memorias —aunque en el libro se pueden encontrar ejemplos de escritura diarística y epistolar—, el profesor Romera analiza la estructura y temas del volumen. Conforme a los análisis propuestos, Antonio Gala redactó unas memorias muy personales, elaboradas según patrones vinculados a los flujos de conciencia y al retoricismo del monólogo interior. Carentes de organización cronológica o de cualquier otro tipo, el libro fue enhebrado al hilo del flujo de los recuerdos. Estos matices están en la base de que se yuxtapongan aleatoriamente consideraciones sobre sí mismo, sobre elementos conceptuales —el dolor, la alegría o los amigos—, sobre el alcohol y la naturaleza, sobre la creación artística o sobre el teatro, entre otros aspectos. Tres recodos finales de esta autopercepción galiana son objeto de la atención del crítico: el constante deseo del escritor cordobés por conectar con los lectores, por establecer complicidad con ellos, con el fin de captar su atención y predisponerlos con afabilidad hacia algunos de los entresijos que configuraron su vida y su ideario presentados en primera persona al hablar de sí mismo; el habilidoso uso de la literariedad como recurso de escritor de altura; y el postrero anhelo del crítico para que los lectores vuelvan sus ojos hacia el retrato de un hombre que con esta obra trató de que fuera mejor conocido el personaje y algunos de sus basamentos ideológicos y autoriales.

En los cuatro capítulos restantes el profesor Romera Castillo brinda otros tantos estudios sobre obras teatrales galianas de diferentes periodos y tipologías dramáticas comenzando sus exégesis por la obra más alejada al presente. Cuando Antonio Gala compuso *El caracol en el espejo* ya era un dramaturgo conocido con varias obras estrenadas, traducidas a varios idiomas y hasta reconocidas con premios relevantes. Esta pieza, sin embargo, presenta una anomalía en el conjunto de su producción inicial puesto

que no fue estrenada —se publicó en 1970 editada por José Monleón—. Concebida como comedia, su nudo gordiano se centra en los problemas de soledad e incomunicación que viven sus protagonistas siguiendo presupuestos de propuestas escénicas anteriores —comunes luego a gran parte de su dramaturgia—: “un escenario oprimiente, extrañamente oscuro, alguien que ha perdido la libertad, un factor desencadenante y las situaciones que luego se producen” cimentadas además sobre dos bases referenciales: la justicia que se desea que se cumpla y la esperanza en que se salve algo que en el escenario no ha sido posible ser rescatado. Partiendo de estas directrices, Romera Castillo estudia la función y efectos de un escenario cerrado y oprimiente pero marcadamente realista cargado de simbología significativa, tratado desde una “profunda reflexión ética y una plena voluntad de estilo” y con una construcción teatral y escenográfica vanguardista y compleja. Si los personajes —con nombres genéricos para enfatizar su sentido simbólico y abarcador— conforman un conjunto coral con un implícito simbolismo religioso y cierto fondo político y social, su trama dramática se desencadena a partir de la extinción del amor y del consecuente proceso de alejamiento de sus principales caracteres que generará situaciones dramáticas marcadas por la soledad y la frustración cuya esperanza final recae en una salvación postrera que el espectador podría ejecutar en su devenir personal aunque no haya podido contemplarla sobre las tablas.

El segundo vértice del cuadro dramático examinado focaliza sus asientos en *Carmen Carmen*, muestra de teatro-musical con la que Gala pretendió desmitificar el personaje decimonónico y redimirlo frente a los tópicos sobre su figura para, en su lugar, moldear una protagonista definida por su arrebatada pasión y su rebeldía contra la “sociedad ortopédica y falsa que la rodea”.

Contra las adversidades y los logros pasajeros, Carmen encarna la personificación de la alegría, de la fiesta compartida, de la seducción y del embrujo para hacer de la vida un dominio de dicha. Sin embargo, frente al ansia vitalista y el regocijo festivo de la protagonista central, Carmen es igualmente víctima de sí misma y de un orden social representado por sus cuatro amantes que ni toleran ni permiten utopías ni libertades. Con argumentos agudos, el crítico revela que en esta obra Gala vuelve a mostrar sus dotes dramáticas y su conocimiento de las técnicas y artificios escénicos visibles en el juego circular de su estructura, el ritmo cinematográfico de la trama, la articulación retrospecciones y prospecciones o los juegos metateatrales sobre los que se acondiciona el espectáculo teatral.

Se cierra el capítulo con relevantes claves sobre el proceso de escritura del texto, datos sobre tentativas de estrenos truncados y observaciones sobre la riqueza estilística y verbal de una obra en la que Gala homenajea el más divulgado mito femenino español, Carmen, personificación de la ansias de vivir y de gozar la fiesta de la vida contra glorias mundanas, ansias de poder y fuerzas opresoras causantes de que el ser humano haya transformado el mundo “previsto como valle de gozo, en un valle de lágrimas”.

En el tercer ángulo del rombo dramático se analiza una pieza de la producción final del dramaturgo andaluz: *Las manzanas del viernes* (1999). Romera Castillo subraya que,

como en buena parte del arte galiano, supone un ejercicio cuyo eje centrípeto es el amor planteado como fundamento transversal, obsesivo y constante aleado a otros atributos referenciales como los del deseo de comunicación y el del compromiso con otros seres humanos.

Además de acentuar la habilidad para construir diálogos, acomodar un particular estilo y un lenguaje poético distintivo y ajustar un ritmo escénico intenso y bien medido, el crítico destaca la maestría de Gala en la creación de personajes femeninos auténticos, certeros y profundos encarnados, en algunos de sus principales estrenos, por actrices españolas de primer nivel como Concha Velasco. En sus análisis del texto, entre otras cuestiones, Romera Castillo enfatiza su urdimbre argumental enmarcada en una historia de amor-pasión entre una mujer madura y un hombre joven cuyas diferencias actuarán como desencadenantes de los conflictos y dialécticas sobre los que arma el resto de la trama con escenas en la que el amor se ensalza como factor constructivo y motor de vida en diferentes etapas de la vida frente a otras en las que se desborda su envés como destrucción y desolación. Ambas dicotomías, así como los juegos especulares mediante los que el dramaturgo pretende infundir reflejos identitarios de sus personajes en los espectadores, ofrecen diversos niveles de lectura e interpretación cuyas conclusiones deben extraer los receptores al echarse el telón.

La cuadratura dramática se abrocha con un extenso y cuidado trabajo sobre el libreto para la ópera *Cristóbal Colón*. En los prolegómenos de este estudio final, Romera Castillo traza concisamente algunos de los presupuestos ideológicos de Gala sobre el descubrimiento de América, los resultados derivados de todo el proceso desde diferentes puntos de vista —humano, económico, social— y las consecuencias adversas o positivas que la gesta de Colón generó en uno y otro lado del Atlántico.

Después de exponer la falta de filiaciones de la dramaturgia española con respecto al género operístico frente a otras modalidades musicales como la zarzuela —popular en nuestros escenarios—, de registrar algunos proyectos de esta modalidad teatral y de repasar muestras de la presencia de la figura de Cristóbal Colón en representaciones de ópera internacionales, con ejemplos elocuentes, el profesor Romera Castillo ofrece un exhausto análisis de la propuesta del libreto de Antonio Gala —su única obra teatral escrita en verso en su integridad— aportando relevantes datos sobre su génesis y las intenciones de su autor en cuya base se proyecta “hacer una reflexión conjunta del Encuentro”. Además de desplegar un ilustrativo recorrido por la cronología del proyecto desde su génesis en 1983 hasta su estreno, de sintetizar la sinopsis de la pieza, de abordar el axis dramático manifiesto en el antagonismo entre Colón y Pizón y de aportar datos sobre sus costes de producción y las críticas recibidas, se estudian los parámetros del cuerpo textual comenzando por su tipología y las consecuentes peculiaridades de una modalidad teatral en la que se combinan palabra y música en un espacio más conciso que el de otras variantes teatrales con la subyacente complejidad del montaje y de sus efectos escénicos, auditivos y visuales.

Siguiendo las coordenadas orquestadas por el dramaturgo, Romera Castillo explica la triple estructura de la pieza orquestada mediante el entrelazamiento de tres tipos de realidades: la de la representación —la realidad del viaje—, la del pasado rememorada y la idealizada o mágica combinadas durante la puesta en escena para ofrecer distintos tiempos y situaciones y mostrar la historia desde diferentes ángulos y planos secuenciales. Culmina sus consideraciones sobre esta obra, diferente y diferenciada de la dramaturgia galiana, orientando sus exégesis hacia otros focos de atención como sutiles observaciones sobre el personaje protagonista, el almirante Cristóbal Colón, sobre quien Gala proyecta una remitificación de su figura desde la óptica del perdedor con sus condicionantes identitarios y psicológicos y otros signos escénicos como los del espacio con un escenario fijo y un marco temporal que abarca la travesía en su primera secuencia para, más tarde, servirse de técnicas escénicas efectistas ejemplificadas en el uso de una plataforma giratoria generadora de espacios y de contextos, una luminotecnia variada y efectos visuales sugerentes acordes a los tiempos y espacios en los que se desarrolla la acción.

Sabedores de que somos seres finitos, el dramaturgo celebrado asentó por escrito: “no conozco mejor inmortalidad que la de ser recordado, con afecto y respeto, por quienes nos sucedan”. Con el presente volumen, José Romera Castillo hace suyas las palabras de Antonio Gala y rinde el mejor de los homenajes que se puede tributar a un escritor próximo y querido fallecido hace un año. *Antonio Gala a escena* constituye un fiel testimonio de gratitud a una amistad forjada en los espacios escénicos, las esferas académicas y los dominios de los ámbitos personales. *Ubi amici, ibidem opes*.

Blas Sánchez Dueñas  
Universidad de Córdoba



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

## TEATRO, ECOLOGÍA Y GASTRONOMÍA EN LAS DOS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XXI

José ROMERA CASTILLO (ed.)

Madrid: Verbum, 2023, 512 pp.

ISBN: 9788411360555

*Teatro, ecología y gastronomía en las dos primeras décadas del siglo XXI* recoge las sesiones plenarias y las comunicaciones presentadas en el XXXII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T), dirigido y editado por el catedrático emérito José Romera Castillo, afamado e infatigable investigador. El presente volumen, que se estructura en dos bloques, analiza la miscelánea, tanto en el texto teatral como en las puestas en escena, de las temáticas, ecología y gastronomía, que tanta relevancia han alcanzado en estos tiempos, y las artes escénicas. “*Natura et mensa* en la escena española actual” (pp. 9-69) es el excelente pórtico que abre la obra, en el que Romera nos presenta un brillante panorama sobre la cuestión, aporta, como es habitual en él, nuevas posibilidades de estudio, refiere el contenido de las aportaciones de dicho Seminario y, finalmente, examina la longeva y pionera labor llevada a cabo sobre el estudio del teatro en el Centro de investigación<sup>1</sup>.

La primera parte del volumen, que trata sobre la relación teatro-ecología, presenta diecisiete trabajos, estructurados temáticamente. Las cinco primeras aportaciones versan sobre cómo el teatro puede abordar el desastre medioambiental. Así, este apartado lo inaugura la prolífica dramaturga, poeta y profesora de la Universidad de Granada, Gracia Morales, que, en “De la ceguera individual a la conciencia colectiva: estrategias para una dramaturgia del deterioro medioambiental” (pp. 73-87), promueve un acercamiento a algunas estrategias discursivas para generar una dramaturgia que aborde, de forma responsable, dicha miscelánea. En una primera parte, se centra en la experiencia del proyecto “Planeta Vulnerable”, en el que participó como autora, diagnosticando las dificultades que enfrentaron y las diversas soluciones que propusieron. Posteriormente,

---

<sup>1</sup> Como puede verse en su web: <https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/index2.html> [28/01/2024]. La grabación del seminario está disponible en este enlace: <https://canal.uned.es/series/63cfa63961d0d278bf2e7455> [28/01/2024].

reflexiona sobre dos piezas de su autoría, que parten de la metáfora y la sinécdoque, en las que desarrolló específicamente esta temática: *Lavinia* (2019), con una visión más pesimista, y *El vuelo de los estorninos* (2023) con una perspectiva más luminosa, inocente, pero esperanzadora. Seguidamente, Julio Fernández Peláez, también dramaturgo y editor de Ediciones Invasoras —con gran relevancia en la temática que nos ocupa y en la dramaturgia en general—, en “El teatro frente a la crisis *ecosocial*” (pp. 89-106), anima, dada la situación de pérdida de la biodiversidad, a que el teatro plasme esa triste realidad y sea valiente y audaz. El nuevo teatro ecologista debe, nos expone, ser un recurso para aumentar el grado de conciencia *ecosocial* y convertirse en un “teatro salvaje”. El dramaturgo Pedro Herrero Navamuel trata, en su estudio “Ecología de lo cotidiano. El teatro como reflejo de lo común” (pp. 107-121), del teatro como arma de concienciación medioambiental especialmente a niños y jóvenes, como hizo él con su obra *Éxodo*. En “Cuidar la tierra o la palabra como alimento. Algunas intuiciones para un teatro de la memoria” (pp. 123-133), la dramaturga e investigadora Nieves Rodríguez Rodríguez analiza algunas de sus muchas piezas dramáticas en las que las nociones de tierra significan palabra, alimento y memoria. Finalmente, el dramaturgo e investigador teatral Sebastián Moreno, en “Teatro ecologista: entre el didactismo y el lamento” (pp. 135-149), reflexiona sobre qué preguntas debe hacerse el teatro, si debe ser una dramaturgia didáctica o elegíaca, lo que le permite esbozar qué se esconde tras su premiada obra *Nana de la desaparición* (2021).

Desde otra perspectiva, Martín Fons Sastre, en su interesantísimo capítulo “Ecología, interpretación escénica y ciencias cognitivas: nuevas perspectivas de estudio” (pp. 151-168), analiza el trabajo del intérprete escénico desde la innovadora perspectiva de la ecología cognitiva del comportamiento. Estos nuevos conocimientos permiten reinterpretar los fundamentos técnicos y pedagógicos que sustentan el proceso de creación actoral, aportando perspectivas innovadoras que abren caminos para la comprensión de la interpretación escénica como un sistema dinámico, vivo y creativo que evoluciona a través de una constante retroalimentación con el entorno.

La destacada dramaturga y profesora Itziar Pascual formula la siguiente pregunta en el título de su investigación: “¿Es posible una escritura teatral ecofeminista para la infancia y juventud?” (pp. 169-180), a la que responde afirmativamente, poniendo ejemplos de obras, entre ellas algunas de su propia autoría como *La niña y la ballena* (2019), *Mal de muchas* (inédita) o *Una niña* (2014) de Rosa Díaz o *Baobab* (2019) de La Pera Limonera.

Luis Fernando de Julián, dramaturgo y fotógrafo, reflexiona, en “El rostro de la destrucción como punto de partida. Dramaturgia y fotografía ecológica” (pp. 181-192), sobre la experimentación de la simbiosis fotografía-texto con sus creaciones dramáticas, y en concreto con fotografías que muestran el rostro de la destrucción ecológica.

El catedrático emérito José Romera Castillo, director del SELITEN@T y editor de este volumen, estudia las cuatro ediciones que ha tenido el proyecto “Planeta vulnerable”,



relacionadas con lo teatral, tanto en textos como en lecturas dramatizadas, impulsado por la Asociación Cultural Lanzambiental, con la colaboración del Nuevo Teatro Fronterizo y el asesoramiento dramático de su promotor, José Sanchis Sinisterra, dentro de las llamadas *dramaturgias inducidas* en “Teatro y ecología: el proyecto *Planeta Vulnerable*” (pp. 193-212).

Enrique Torres Infante, pedagogo y dramaturgo, en “Pequeños actos para salvar el mundo” (pp. 213-228), analiza el proceso de investigación, creación, resultado y recepción del público de sus obras *Silencios que matan* y *El jardín de Beagle* publicados en los volúmenes colectivos *Planeta vulnerable. Teatro ecológico del siglo XXI* (2019) y *La escena de Anaximandro. Encuentros de Teatro y Ciencia* (2021), respectivamente, y Ziqi Jiang examina, en “Dos distopías ecológicas en el Nuevo Teatro Fronterizo: *Éxodo*, de Pedro Herrero Navamuel, y *Cuentos para futuros moribundos*, de Carlos Molinero” (pp. 229-244), dos piezas estrenadas en 2017, que tratan la representación ficticia en una sociedad futura de carácter negativo en ambas dramaturgias.

Desde otra perspectiva, Manuel Vieites, director de la Revista *ADE / Teatro*, presenta en “Son d’Aldea: teatro comunitario, ecología y sostenibilidad” (pp. 245-264) este proyecto, que tiene lugar en la *Galicia vaciada* y que lleva ya once ediciones, en el que se realiza, entre otras actividades, una ruta teatral a modo de, como señala el autor, teatro estacional o de vía crucis de cuatro horas, en el que los asistentes viven una auténtica inmersión en el entorno físico, natural, social y cultural de una aldea.

Las dramaturgas que abordan el problema ecológico, a la luz de la ecocrítica, son tratadas por Pilar Jódar en “Apocalipsis, tragedia y sarcasmo en tres obras actuales sobre la destrucción medioambiental por el ser humano (*A veces veo voces*, *Blanco sobre blanco* y *Le es fácil flotar*)” (pp. 265-287), estableciendo aspectos comunes en el tratamiento de esta preocupación contemporánea en los tres textos teatrales mencionados en el título de su ponencia. Por su parte, Helen Freear-Papio investiga, en “Ecosistemas disfuncionales en el teatro de Diana M. de Paco Serrano” (pp. 289-307), los dos ecosistemas disfuncionales presentes en *Obsessions Street* y *PCP*, obras en las que el mensaje para el público es que debemos proteger nuestro planeta del cambio climático, nuestros ecosistemas humanos y nuestras sociedades. Y, por último, María Angélica Giordano, en “Ecología y símbolo en el teatro educativo de Miriam Dubini: del relato a la escena” (pp. 309-325), analiza uno de los más importantes relatos de esta escritora y dramaturga italiana, *Il viaggio di Sama e Timo* (2017), llevado a escena con gran éxito y que representa la esencia de algunos de los objetivos para el desarrollo sostenible de la Agenda 2030.

El teatro hispanoamericano, tradicionalmente abordado en estos Seminarios, es tratado por José Leonardo Ontiveros, que examina, en “Ecocidio petrolero en *Tres noches para cinco perros*, de Gustavo Ott” (pp. 327-344), la obra de teatro documental en la que se representa el más devastador ecocidio perpetrado por transnacional alguna, que tuvo lugar en el Golfo de México en 2010.

Cierra esta primera parte, el estudio “Ópera en teatros de bambú: la sostenibilidad de las artes escénicas dentro tradicionales de los ecosistemas culturales” (pp. 345-360) de Sergio Camacho y Tan Elynn, en el que analiza el entorno cultural de la ópera cantonesa y la implantación de los teatros de bambú como modelo sostenible dentro de su ecosistema cultural, con el objetivo de establecer líneas de acción que consoliden la vigencia, viabilidad y pertinencia de las prácticas escénicas tradicionales en el contexto contemporáneo.

El segundo bloque, que trata sobre la miscelánea teatro-gastronomía, se abre con la ponencia del investigador Eduardo Pérez-Rasilla en “Servir la escena. Notas sobre la gastronomía y teatro en la escena española última (1994-2023)” (pp. 363-386), en la que menciona algunos hitos teatrales de los últimos treinta años, sobre el tratamiento que la comida recibe escénicamente, estructurado en tres paradigmas: la práctica de la cocina en la escena, con o sin degustación por los espectadores, la posibilidad de manipulación y uso de la comida sin que se realice propiamente un proceso de preparación culinaria sobre las tablas o la ausencia material de la comida en la escena, evocada sin embargo mediante un tratamiento verbal particularmente intenso.

El destacado dramaturgo Ignacio Amestoy, en “Para empezar, unos pimientos fritos sobre *La última cena*” (pp. 387-400), nos habla de la citada obra, que estrenó en 2010, cerrando el ciclo del problema vasco, que trata del encuentro entre un padre, un escritor socialista y constitucionalista, y su hijo, un terrorista de ETA. Esa cita paterno-filial, que tiene como fin la reconciliación antes de la muerte, se sitúa en un banquete con comida del propio caserío: caza, sacrificio y degustación antes de la inmolación. El también dramaturgo Javier de Dios, en “*Comida para peces* (2005) y *Praga* (2013): violencia laboral y reconstrucción íntima a través de rituales gastronómicos” (pp. 401-415), analiza dos de sus obras, a las que hay que añadir *Una canción italiana*, para concluir que las tres piezas emplean la comida, la bebida y la celebración con un sentido irónico; para estructurar internamente las tramas; y para definir a los personajes y sus relaciones.

Por otra parte, el investigador Miguel Ángel Muro realiza un análisis crítico sobre la puesta en escena de *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra* en la versión de 2022, que lleva por título “La cena macabra en la versión de *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra* de Xavier Albertí / CNTC (2022)” (pp. 417-433). Manuel Lagos Gismero, en “Alonso de Santos en el siglo XXI: cocinas, generales y jamones” (pp. 435-453), estudia la relación gastronómica en las obras de Alonso de Santos: *La cena de los generales* (2008), *Los jamones de Stalin* (2022) y las diversas versiones de *Cocina* de Arnold Wesker, en *Nuestra cocina*. Beatrice Bottin, de la universidad de Pau, titula su ponencia “Las carnicerías francesas de Rodrigo García” (pp. 455-472), en la que estudia la presencia de la comida en algunas de “las carnicerías” imaginadas y montadas en Francia por dicho autor. El teatro-carnicería de Rodrigo García, nos indica la investigadora y profesora, se caracteriza por el inconformismo y ha construido un universo dramático singular rompiendo con los códigos teatrales y dramatúrgicos habituales, resaltando la estética de lo feo y mórbido para representar a la sociedad actual.

En “La comida en dos espectáculos autoficcionales argentinos: *200 golpes de jamón serrano*, de Marina Otero y *Los amigos* de Vivi Tellas” (pp. 473-487), Mario de la Torre-Espinosa, de la Universidad de Granada, estudia estas dos obras que usan la autoficción de diferentes formas, pero que comparten, entre otras cuestiones, la comida como acto participativo y como elemento de ruptura de la delimitación convencional entre escena y platea al invitar al público a comer y beber con los intérpretes. Para terminar, Carlos García Ruiz, profesor en Colombia, cierra este volumen con “*Tratado de culinaria para mujeres tristes*, un recetario atípico entre la narración, el teatro y la mujer” (pp. 489-507), analizando la historia y los hechos que llevaron a la puesta en escena de dicha obra, estrenada en 1996, de Héctor Abad Faciolince, y las relaciones con la adaptación teatral llevada a cabo en 2017 por el dramaturgo y director colombiano Johan Velandia.

En definitiva, *Teatro, ecología y gastronomía en las dos primeras décadas del siglo XXI* es una obra plena de rigor y de novedad, que, sin duda, contribuye a un mejor conocimiento del teatro actual, por lo que es imprescindible para quienes quieren acercarse a la mirada que el teatro, en estas primeras dos décadas del siglo XXI, ha hecho de la ecología y la gastronomía, siendo esta una nueva aportación al estudio del teatro en el SELITEN@T, bajo la siempre atenta dirección del prolífico catedrático José Romera Castillo.

Jesús Ángel Arcega Morales  
SELITEN@T / Asociación Internacional de Teatro Siglo XXI



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



## ¿SUEÑAN LOS TRADUCTORES CON OVEJAS ELÉCTRICAS? LA IA Y LA TRADUCCIÓN LITERARIA

José Francisco RUIZ CASANOVA

Madrid: Cátedra, 2023, 211 pp.

ISBN: 9788437646688

*¿Sueñan los traductores con ovejas eléctricas? La IA y la traducción literaria* (2023) es el nuevo libro de José Francisco Ruiz Casanova, que rememora, en su título, la novela de Philip K. Dick *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (1968), un referente cultural que dio lugar a la versión cinematográfica de Ridley Scott conocida como *Blade Runner* (1982). Este acertado guiño presenta un futuro distópico en el que los androides conviven con los replicantes. Estos últimos, dentro de un mundo globalizado, se enmarcarían en las tecnologías de procesamiento de lenguaje natural (PLN) que suponen una aparente amenaza para la tarea que desempeñan los traductores.

En el índice del libro, la presencia de títulos para algunos capítulos y la numeración para otros sugiere una estructura narrativa que combina la precisión temática con la fluidez conceptual. Por tanto, el autor denomina el primer y el último capítulo de la siguiente manera: *Por qué sí y por qué no* y *Por qué no y por qué sí*. Cabe la posibilidad de que destaquen por abordar temas centrales que aporten claridad al texto. De igual manera, la exclusiva numeración en el resto de los capítulos podría tratar de reflejar una organización pragmática que guíe al lector a través de la trama de forma metódica.

Así pues, Ruiz Casanova examina si la cibernética redefinirá, en un futuro, la profesión traductora de forma parcial o total. Por tanto, su trabajo en este volumen considera, a través del empleo de casos prácticos, el significativo impacto que esta nueva generación de sistemas posee en su capacidad para crear un flujo de trabajo adaptado a unas necesidades concretas. Asimismo, el autor plantea que los sistemas tecnológicos, que son ya el epicentro de una revolución a gran escala, podrían originar un escenario favorable que concentre el esfuerzo humano hacia su máxima potencialidad.

Su punto de partida acepta que la Inteligencia Artificial (IA) es una herramienta que funciona de manera más eficaz como un asistente que como un profesional. Sin embargo, es innegable la suficiencia de este artefacto para reconocer patrones a través de algoritmos

y facilitar la labor traductora. Pese a ello, el ser humano se encuentra ante una piedra monolítica que está lejos de convertirse en una entidad antropomórfica debido a la carencia del valor emocional y humano que todavía es una pieza clave de la traducción literaria. Con ello se refiere a que, en la traducción mediada por este método, se pierde la voluntad inicial del escritor de un libro, su primitiva intencionalidad, estilometría, cultura e, incluso, autoría.

Con lo anterior se alude a que esta ocupación, en especial cuando se trata de la traducción literaria, combina el trabajo mecánico con la esencia ideológica, estética e intencional de un autor en un contexto cultural e histórico determinados. *Ergo*, resulta difícil pensar este excepcional quehacer sin su particular lazo humano, aunque la IA se plantee como un *cyborg* entre lo natural y lo artificial que llegue a un punto de ardua distinción entre el lenguaje humano y el replicado (p. 39). No obstante, todo apunta a la idea de un ente transhumano que concluye en una divergencia entre el propio individuo, lo biológico y lo tecnológico. De este modo, la nueva realidad se desarrollaría de forma bidireccional a partir de un lenguaje de códigos y estructuras multidisciplinares que combina la relación de los filólogos con otros perfiles profesionales tales como ingenieros, matemáticos, sociólogos y lingüistas computacionales.

Análogamente, el camino de la Inteligencia Artificial se encuentra lejos del *yo intelectual* y del ejercicio de la traducción porque se trata de “un gesto muy humano” (p. 62) que implica un amplio océano de consideraciones que el sistema automático aún no incluye. Su aptitud se basa en ofrecer las mejores opciones lingüísticas sin establecer un vínculo con el propio texto, oficio que todavía delega en el filólogo o historiador. Aunque, en cierta medida, no se debe negar la existencia de redes automáticas y multilingües como Google Translate o DeepL que mejoran su proceso de traducción de forma ágil y veloz. Por ello, no sería de extrañar un futuro de la IA que acarree graves consecuencias no solo para el ámbito traductor, sino para cualquier espacio en el que estos innovadores medios puedan desempeñar su trabajo.

En consecuencia, la distopía que presenta Ruiz Casanova en este libro se aleja, cada vez más, de su aura imaginaria hacia un posible recorrido de la Computación Cognitiva y de las tecnologías de procesamiento de lenguaje natural (PLN). Si el ser humano no las utiliza adecuadamente podría desembocar en una globalización lingüística que inunde a las diferentes comunidades en lo conocido como monolingüismo. Este *síndrome de Babel* al que nos acercó Baudrillard en la década de los ochenta y al que Ruiz Casanova se refiere en este libro (p. 171) sería un espinoso resultado para las lenguas. Las diferentes culturas perderían su carácter heterogéneo, sus resultados seculares mediados por el constante contacto e influencia y, por ende, su fundamental riqueza y diversidad lingüística. Así, las lenguas abandonarían su herencia, su resultado cultural, su espacio demográfico y político y su infraestructura geopolítica y económica, reduciéndose la *una* a la *otra*.

Este asunto y muchos otros podrían desembocar en un efecto singular de la entrada de las dispares tecnologías disruptivas que galopan entre el miedo y la esperanza. Sus reminiscencias se dan en un doble sentido: el aumento de la demanda de servicios y la visible amenaza y desamparo que suscitan en la sociedad. En el primer caso, la integración híbrida de la tecnología lingüística y la traducción humana podría afirmarse como beneficiosa. Sin embargo, debería alejarse de la mentalidad solucionista que trata de resolver un problema complejo de la forma más sencilla posible. El traductor debe considerar los matices de la IA generativa sin olvidar su proceso interpretativo que no se restringe puramente al hecho de traducir, sino que expresa la literatura, la voz única de un autor. Por tanto, no en vano el filólogo debe ocupar sus parámetros y entender que el sistema automático computa, pero no razona. De esta forma, se atestiguaría que las tecnologías como *Big Data* o la IA no poseen una visión global divina que capte con precisión el argumento humano.

En cuanto a lo que supone en la traducción, resulta casi inseparable ya del posthumanismo que vincula la condición del hombre con la tecnología. Esta interrelación postantropocéntrica desplaza lo tradicional de cara a la institución de nuevas reglas que atesoren la dualidad entre lo natural y lo antinatural. La tecnología robótica que tuvo su aparición en la novela de Philip K. Dick rotula unas creencias modernas que establecen configuraciones artificiales. Así, pese a la opinión de los defensores de la traducción humana de que “una máquina nunca traducirá literatura” (p. 117) se están propagando novedosos formatos de trabajo que distorsionan los clásicos flujos de este oficio. Un buen ejemplo de ello, presentado en el capítulo 10 de este volumen, es la existencia del proyecto *MarIA*, desarrollado por el Centro Nacional de Supercomputación de Barcelona, del que se desconoce todavía su alcance y recopilación real de datos, si bien se augura una prodigiosa cantidad.

No obstante, todo apunta a que el traductor mantendrá su figura de “lector experimentado, del primer lector” (p. 88). No se trataría, pues, de una hecatombe futura, apoteósica y letal sino del amparo, a través de redes neuronales, de un trabajo óptimo, regulado y fiable. Así, debe mantener su unión con el proceso humano, físico y sensible mediante la constante actualización de las habilidades del sujeto a la última tecnología. Paralelamente, la situación que *acecha* al ser humano se entendería desde la óptica de una oportunidad histórica de modernización social. Es decir, esta innovación cultural acogería a las humanidades en una transdisciplina portadora de nuevas perspectivas y métodos que mantengan un nexo sólido con los procesos de digitalización y de acceso a un conjunto de datos masivos y de plataformas tecnológicas.

Cabe destacar que la firme transformación de las distintas redes automáticas desdibuja la idea de *frontera*. El panorama de la sociedad de la información se amplía en esta época de cambio social con la intención de atesorar y transgredir los límites de acceso. De este modo, la literatura se globaliza y facilita su difusión entre comunidades, trascendiendo

cualquier barrera que impida el diálogo transcultural de relatos. Esta novedad permite, en concreto, la existencia de un nuevo discurso trazado por la diversidad y, en particular, que las lenguas periféricas infrarrepresentadas se exhiban y pasen a formar parte de un patrimonio lingüístico y literario sin que ello sea consecuencia directa de una devaluación de la labor traductora.

En definitiva, Ruiz Casanova recorre y acerca a los lectores las transformaciones de la Inteligencia Artificial y sus productos en la traducción literaria automática. Probablemente, lo que él define en este libro ya haya cambiado profundamente, resultado de la fugacidad de las modificaciones en los tejidos de Internet. Pese a ello, presenta un estudio sobresaliente con distintas versiones de transcripción literaria por parte de la IA en un mundo globalizado que desplaza el trabajo en un sentido íntegramente mecánico. Esta renovada tarea propone una alianza de diversos sectores que, incorporados en la cultura tecnológica, deben redefinir sus antiguos roles de producción de manera que la razón, la ciencia y las humanidades se vean vinculadas con la práctica y la teoría. De todas formas, la nueva concepción de traducción se encuentra lejos de exterminar el trabajo de los editores, impresores y correctores debido a que, desde un principio, se trata de un oficio moral que acapara un intrínseco sentido de voluntad.

Ariadna Díaz Parga  
Universidad de Santiago de Compostela



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



## CLÁSICOS SUBVERSIVOS / CLÁSICOS SUBVERTIDOS. APROPIACIÓN Y VIGENCIA DEL TEATRO ÁUREO

**Julio VÉLEZ SAINZ**

Kassel: Edition Reichenberger, 2023, 336 pp.

ISBN: 9783967280524

Resulta académicamente complejo negar la influencia del teatro en el individuo, de forma particular, y en la sociedad, de manera colectiva. El género dramático, en su calidad de herramienta ceremonial para la formación cívica, constituye una de las expresiones culturales más significativas al configurar —en ocasiones, instaurar— los distintivos de cada comunidad. En la actualidad, los Estudios Teatrales emergen como un ámbito de ingente proyección en la investigación humanística, logrando autonomía con respecto a los Estudios Literarios. La presencia de un entramado comercial vigoroso alrededor del teatro implica asimismo que las novedades académicas puedan ejercer un impacto en nuestra sociedad. En esta línea, la última monografía de Julio Vélez Sainz, *Clásicos subversivos / Clásicos subvertidos. Apropiación y vigencia del teatro áureo*, sitúa el foco en el amplio proceso de instrumentalización ideológica acaecido sobre la materia clásica, hecho que puede conllevar efectos mediáticos. “El teatro es pura convención”, subrayó Marcelino Menéndez Pelayo en sus *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega* (vol. 3, p. 311). Con su obra, Vélez Sainz nos traslada hasta la época del erudito decimonónico, primeramente, en pos de analizar las reinterpretaciones de dicha —áurea— convención, para ulteriormente alcanzar nuestros días. Orbita en torno a cuatro claves y se antoja significativa por el devenir político de nuestro comienzo de siglo. Ha visto la luz en Edition Reichenberger, y se inserta en los objetivos investigadores del Instituto del Teatro de Madrid (ITEM), el Seminario de Estudios Teatrales (SET, 930128) y los proyectos CARTEMAD (H2019/HUM-572) y TEAXVI (PID2021-124900NB-I00).

Una de las claves fundamentales del estudio la hallamos en la presentación de Ignacio García, quien se refiere a “los muchos Siglos de Oro que hay en el nuestro en la cronología, géneros, estilos e ideas” (p. 2). Esta capital apreciación, que pudiera resultar evidente, dista de la percepción general a la cual apunta el monográfico, aguja de marear consensual —panhispánica, incluyente, igualitaria— con que guiarnos en la navegación crítica por nuestros siglos XVI y XVII. Devanando el libro, ya en la introducción

hallamos un hondo fundamento teórico en lo que se refiere a las prácticas con los textos auriseculares fuente, destacando la inclusión del concepto de “rúbrica”, tanto estética o artística, como correspondiente al director o programador. Noción imprescindible en todas sus dimensiones, el autor verbaliza que en la rúbrica “reside la intencionalidad última de la puesta en escena” (p. 11). Y es ahí, en dos intencionalidades —contrapuestas—, donde se centra Vélez ya en el capítulo primero: la de los académicos y la de los profesionales del teatro. Este contraste, que ha malogrado una efectiva difusión del teatro clásico español sobre las tablas internacionales, es desarrollado de modo pormenorizado. Después, se enfrentan las conceptualizaciones de Bourdieu o Bloom al teatro hispánico, globalmente postergado en buena medida por la carencia de actuaciones estatales. La citada contraposición y la posterior deliberación —que son complementadas en el último capítulo— resultan cardinales, pues aquilatan la base de la investigación.

El recorrido de la bardolatría y la conformación del canon shakesperiano ocupan por igual buena parte de la sección, en la cual Vélez Sainz apunta que “la ideologización del legado clásico se acentuó en el siglo XX” (p. 37). Para demostrarlo, opta por presentar las célebres tesis de José Antonio Maravall sobre el Barroco que, todavía influyentes, son contradichas en tanto que prolongan ideas franquistas, pese a que el estudioso, riguroso críticamente, puntualiza que “sería ridículo mantener que el Maravall historiador de las ideas es igual al propagandista” (p. 44). Las reflexiones finales de este capítulo —cada uno posee las suyas—, que atañen a Vox y el PSOE, ya anuncian los ecos mediáticos del monográfico.

El capítulo segundo, en “clave antropológica”, comienza con La Barraca de Lorca. Sobre esta, conjunción de primitivismo y modernidad, se enfatiza que permitió “una comunicación directa con un público nuevo” (p. 64). Vélez analiza las escenificaciones de entremeses cervantinos del grupo en 1932, iniciando una llamativa senda —vale citar las impresiones de Fernando de los Ríos (p. 66) o María Teresa León (p. 67)— por trece puestas en escena que alcanza el trabajo de Ernesto Arias en 2017. Juan del Encina y Bartolomé de Torres Naharro ocupan las páginas posteriores, que dan cuenta de lo documentado de estos *Clásicos*: véase la localización de una *subvertida* versión de *Los mercenarios* en 1972 y una *subversiva* apuesta posfranquista de 1979, “interesante ejercicio de activismo pacifista” (p. 75). Figuran, por último, los ineludibles Lucas Fernández, “primitivo que alumbró los caminos del futuro” (p. 98), y Gil Vicente.

Esos caminos del futuro —tal vez del pasado— son iluminados en “clave nacional” dentro del capítulo tercero, no en vano abierto por la *Numancia*. Convenientemente tematizada (pp. 102-105) al referenciar a las colectividades-héroe, la pieza cervantina torna en surrealista al ser representada en 1937, adaptada por la rúbrica única de Jean-Louis Barrault, que es desgranada con atención (significativos sus aspectos biomecánicos y praxeológicos). La *Numancia* de Rafael Alberti en 1937 genera algunas de las páginas más atractivas del monográfico. En ellas se vuelca una encomiable suma de documentación y reflexión dramatúrgica e historiográfica, determinada por el sombrío contexto histórico, que condujo a “una puesta en escena grandilocuente” (p. 112), Vélez

*dixit*. Tras esta versión, estudia otras pseudofascistas —la de Francisco Sánchez-Castañer en 1948, con antecedentes ideológicos nazis—, hasta llegar a la de Juan Carlos Pérez de la Fuente en 2016. Seguidamente, ocupan la atención nueve representaciones —entre 1984 y 2017— de *Fuenteovejuna*, analizada con especial atención al levantamiento popular, en el encuadre de su carácter de símbolo nacional. Unas y otras escenificaciones seleccionadas configuran una conveniente panorámica para vislumbrar la tendenciosa recepción acontecida. En alguna, igualmente, se advierte un encajamiento en proyectos del ámbito feminista.

Esta óptica, imprescindible en nuestros días, es el prisma con el cual se aborda lo clásico en el cuarto capítulo. Las versiones atendidas son singularmente valiosas: gracias al enfoque igualitario, se evidencia que trabajos como *El castigo sin venganza* de Helena Pimenta (2018) logran contemporizar la problemática femenina inherente a la obra lopesca; que ello se lograra con símbolos actuales, “establece una continuidad entre el pasado y el presente de manera natural que recalca la vigencia del legado clásico hoy día” (p. 152). Entre los análisis restantes, cabe destacar el de la precursora *Fuenteovejuna* de Emilio Hernández y George Ibrahim en 1999, donde resalta su elenco exclusivamente femenino. Al igual que sobresale *Fuenteovejuna, el valor de las mujeres* (2019), reflejo de “la realidad actual de Costa de Marfil y otros países africanos” (p. 177). Mención aparte merece el extenso estudio de la *Fuenteovejuna* de Pepa Gamboa (pp. 180-188), para el que Vélez emplea una selectiva bibliografía por la que, junto a lo detallado de su exégesis, el lector distingue lo magno de esa representación. Las reflexiones finales, además, constituyen una apreciable base de datos sobre la paridad en el teatro español contemporáneo (pp. 188-191) que, no en vano, puede ser la savia de ulteriores investigaciones.

Lo panhispánico e incluyente de estos *Clásicos subversivos* podría únicamente acreditarse con su quinto capítulo, en clave de globalización y post-colonialismo. Ambos enfoques son aplicados, en este caso, a Miguel de Cervantes, sobre quien Vélez Sainz ha publicado considerablemente: vale solo citar su labor con el volumen *Cervantes and / on / in the New World*, por acercarse al ámbito americano. Este cobra relevancia académica por los movimientos que condujeron al ataque a la estatua cervantina en San Francisco, concebida como símbolo del colonialismo español (“Cervantes es uno de los pocos iconos nacionales que puede presumir de ser un orgullo internacional”, subraya Vélez [p. 202]). Las cuatro decenas de páginas constituyen una honda reflexión sobre la instrumentalización política de la historia española, cuyo esclarecimiento lleva al autor más allá del mismo Cervantes para conformar un cuidadísimo recorrido crítico, iluminador de lo acaecido durante el último lustro. Este proceder académico, en verdad, es el único a consumir: la coyuntura poscolonial ha traído como fruto una excepcional transferencia de lo cultural a las calles, algo que Vélez discierne lúcidamente.

No obstante, a tal elucidación resultan indispensables diferentes versiones del *Quijote* escenificadas sobre las tablas europeas. El estudio de estas es combinado con el de la internacionalización de Cervantes, particularmente en América; unas líneas que, además,

complementan lo que Vélez Sainz trató en el prólogo del libro arriba citado. Estos renglones, a su vez, son inseparables de las respectivas reflexiones finales, que nuevamente trasladan al lector por encima del teatro para atender a la posición de Cervantes en el hispanismo —o directamente la cultura— internacional (pp. 231-239).

A este respecto, y al del legado clásico en términos generales, jugaron un rol importante diversos académicos a quienes Vélez, en línea con su estilo repleto de personalidad académica, denomina “ilustres aguafiestas”. Dejando atrás una metodología propiamente hermenéutica, el estudioso efectúa una disquisición historicista a propósito de la ideologización del legado clásico; y de sus *subversivos subversores*, claro está. Esta última senda del monográfico tiene su punto de partida en el Brindis del Retiro de Menéndez Pelayo en 1881, “construido como respuesta directa y espontánea a todos los anteriores” (p. 244) brindis celebrados en Europa, en un contexto nacionalista. Don Marcelino es situado como iniciador de la apropiación de lo áureo, vistas sus ideas expuestas en el libro, el cual prosigue con la herencia del erudito decimonónico. Sus ecos ya en el XX son revisados, primeramente, con el boicot tradicionalista a la gira inicial de La Barraca; a continuación, con la creación del Festival de Almagro y el estreno de *El médico de su honra* por la Compañía Nacional de Teatro Clásico en 1986.

Haciendo gala de coherencia, las conclusiones del capítulo son las de la monografía. En ellas se ofrece una llamativa y fundada “propuesta de desideologización del legado clásico” (p. 278) que esta reseña no osará adelantar al lector, sabedor de que “la apropiación política del legado clásico continúa” (p. 276). En el ínterin, hasta que esta botella lanzada al océano académico —o cívico, rememorada la función instructiva y social al comienzo de esta recensión— sea recogida colectivamente, vale toda pena adentrarse en estos *Clásicos subversivos / Clásicos subvertidos* de Julio Vélez Sainz. Y lo vale por tratarse de un trabajo muy afianzado argumentalmente, pese a lo amplísimo del material que abarca y lo numeroso de las representaciones atendidas; por constituir una investigación atenta e ideológicamente útil, que cumple con creces los objetivos marcados. Aunque, pese a cualquier bienintencionada rúbrica, todavía falte para que “los muchos Siglos de Oro” de nuestro teatro, “pura convención” siguiendo a Menéndez Pelayo, se conviertan, definitivamente, en uno solo.

Luis Gracia Gaspar

Universidad Complutense de Madrid-ITEM



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>. 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](mailto: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 recensión 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). *Teatro, ecología y gastronomía en las dos primeras décadas del siglo XXI*. Madrid: Verbum.
36. José Romera Castillo, ed. (2024, en prensa). *Teatro y medicina en el primer cuarto 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), 34 (2025) y 35 (2026, 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>

