

SIGNA



**REVISTA DE LA ASOCIACIÓN
ESPAÑOLA DE SEMIÓTICA**

2026

35

**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 Sergio Adillo Rufo

SECRETARÍA DE EDICIÓN: María Esteban Becedas y Abdón Torresano Ramón

CONTACTO: UNED. Facultad de Filología

P.º Senda del Rey, 7. 28040 - MADRID

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

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 (revista *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), María 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, CD y electrónico. **URL:** <http://revistas.uned.es/index.php/signa>

ILUSTRACIÓN: *Arlequín con guitarra* (1917), de Juan Gris. Óleo sobre madera. Metropolitan Museum of 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.

EDITAN: Centro de Investigación SELITEN@T y Dpto. de Literatura Española y T.ª de la Literatura
<https://www.uned.es/universidad/inicio/estudios/formacion-permanente/cursos/centro-investigacion-SELITENT>

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

DOCTORADO <i>HONORIS CAUSA</i> A JUAN MAYORGA POR LA UNED...	11
Nota previa	15
José ROMERA CASTILLO. — <i>Laudatio</i> . Juan Mayorga: Un dramaturgo polifacético.....	17
Juan MAYORGA. — Discurso de aceptación. El arte de la distancia.....	33
 SECCIÓN MONOGRÁFICA I.— El no-actor en la escena posdigital (Editores: Mario DE LA TORRE-ESPINOSA y María Ángeles GRANDE ROSALES).....	39
 Mario DE LA TORRE-ESPINOSA y María Ángeles GRANDE ROSALES. — El no-actor en la escena posdigital.....	41
Cristina OÑORO OTERO. — <i>Orlando</i> revisitado. Actuación y teatro posdramático en las creaciones escénicas de Katie Mitchell y Marta Pazos.....	59
Óscar CORNAGO BERNAL. — Teatralidades digitales, reflexiones epimeteicas.....	75
André HELBO. — El no-actor ¿tiene cuerpo?.....	103
Mariángeles RODRÍGUEZ ALONSO. — La figura del no-actor en las propuestas de Cross Border Project y Pont Flotant. Espectador, comunidad y democracia.....	115
Xosé NOGUEIRA OTERO. — Desde el no-actor hasta el espectador-actor-personaje. <i>Performance</i> y procesos de inmersión dentro del fluir intermedial de la creación audiovisual contemporánea.....	131
Anxo ABUÍN GONZÁLEZ. — <i>The play(er) is the thing</i> . No-actores en documentales animados para tiempos de pandemia.....	159

SECCIÓN MONOGRÁFICA II.— La canción como forma poética.	
Contextos enunciativos, autorías y recepción. (Editores: Elia ROMERA-FIGUEROA y José Ángel BAÑOS SALDAÑA).....	171
Rocío BADÍA FUMAZ. — Enunciación lírica y ficción en la canción.....	173
Elia ROMERA-FIGUEROA. — Vínculos en transición. Poetas mujeres en grabaciones y directos (1966-1980)	203
Clara MARÍAS. — Recepción clásica, intermedialidad e intertextualidad. <i>Los versos sáficos</i> de Christina Rosenvinge, entre Safo y Aurora Luque...	225
Rosa ILLÁN CASTILLO y Águeda SALMERÓN HORTELANO. — “I think I’ve seen this film before”. Una aproximación transreferencial al significado en las letras de Taylor Swift.....	261
Guillermo SÁNCHEZ UNGIDOS y José Ángel BAÑOS SALDAÑA. — ¿Antón Álvarez, Pucho, Crema, C. Tangana o El Madrileño? Cómo se construye la autoría en la canción contemporánea	289
Álvaro LUQUE AMO. — Líricas. Un género literario para un nuevo cancionero: el escritor de canciones y la teoría de la literatura	313
 ARTÍCULOS	 341
Miguel AMORES. — Del <i>Machine Learning</i> al aprendizaje de taller literario. Hacia una metodología de las relaciones entre ficción literaria y grandes modelos de lenguaje.....	343
Ana Isabel BALLESTEROS DORADO y Marina BARBA DÁVALOS. — Lenguajes confluyentes. Partitura y contenido dramático en <i>Doña María de Molina</i> , de Mariano Roca de Togores, con música de Ramón Carnicer.....	367
Fernando CANDÓN-RÍOS y Rafael CRISMÁN PÉREZ. — <i>En el vientre de la yihad</i> (2017), de Alexandra Gil. El préstamo léxico <i>yihad</i> y sus connotaciones semánticas y pragmáticas como metáfora.....	391
Manuel GONZÁLEZ DE ÁVILA. — Reconstruir o deconstruir el sentido. Tobias Stretch, <i>Reel I</i> (psicosemiótica del enigma).....	413
Alicia MARISCAL RÍOS. — “Fumar mata”. Empleo de la apelación al miedo en las advertencias sanitarias combinadas de los envases de cigarrillos en España.....	437
Vicente Luis MORA. — Materiales para una teoría del papel en blanco. Semiótica del espejo vacío del poema.....	471
Jorge NIETO-FERRANDO y Joana Isabel DUARTE. — Heteronomía y autonomía. Análisis y evolución de los discursos sobre el cine en la prensa cinematográfica española bajo el franquismo (1939-1975).....	493

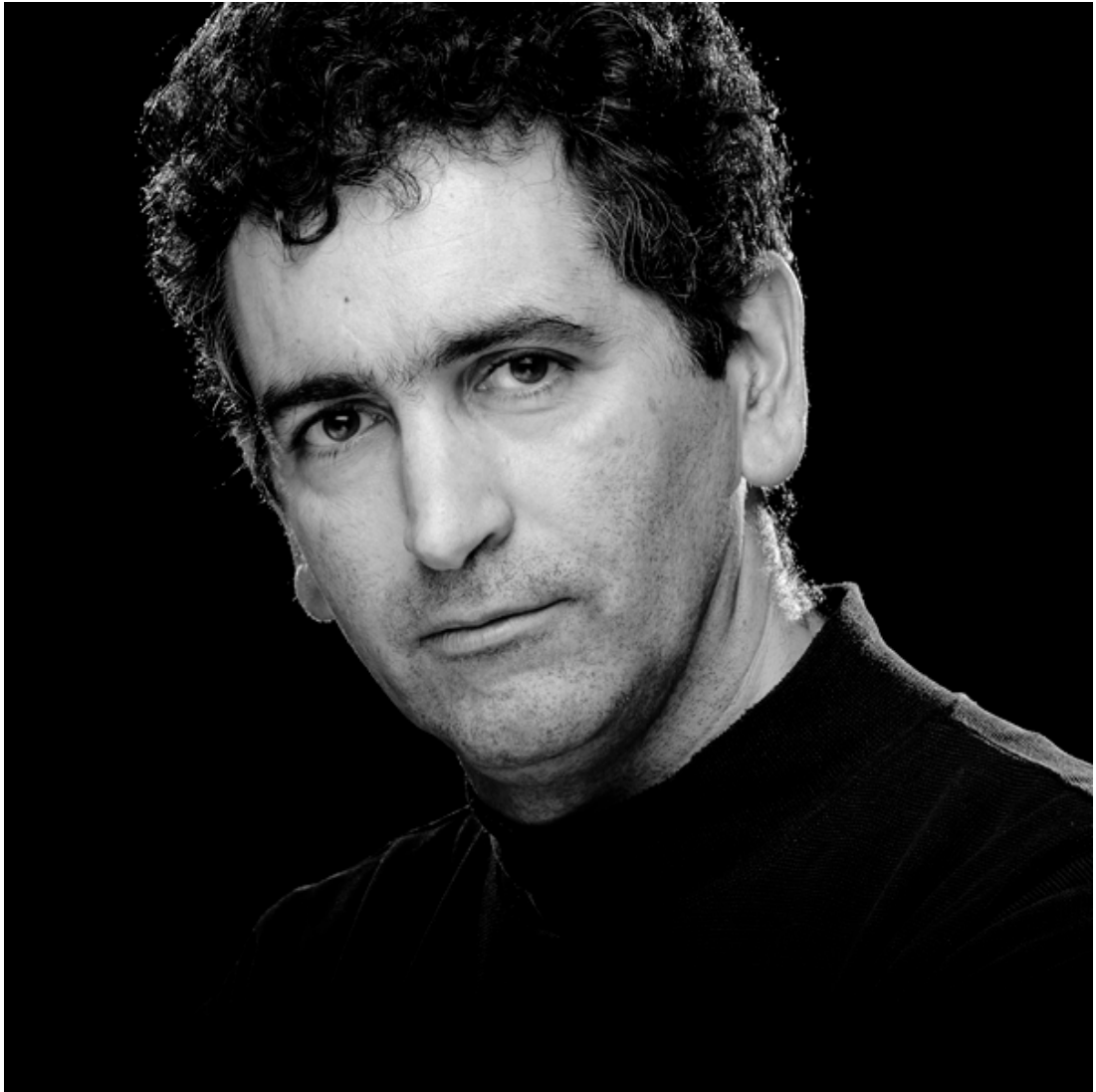
Laia QUÍLEZ-ESTEVE. — El tiempo de las cosas. La agencia de los objetos heredados en el audiovisual contemporáneo.....	517
José Horacio ROSALES CUEVA y Juan Sebastián VARGAS TRUJILLO. — Representaciones del universo caribeño colombiano en el cortometraje <i>La langosta azul</i> (1954).....	539
Adrián SÁNCHEZ MARTÍNEZ. — Cuando la narración performa. <i>La flor</i> (2018) y las políticas temporales de la <i>performance</i> en el cine.....	561
Clara SIMINIANI LEÓN. — Al borde del agujero. Lenguaje y realidad en un cuento fantástico de Samanta Schweblin.....	585
Carina ZUBILLAGA. — Movilidad y género en el espacio de la corte medieval. Señales distintivas de la cortesía femenina y masculina en el <i>Libro de Apolonio</i>	603
RESEÑAS	617
Ken BENSON. — <i>La subversión silente. Carmen Laforet, poética y hermenéutica</i> . Valencia: Albatros Ediciones, 2024, 308 pp. (Blanca Ripoll Sintés).....	619
Miguel CARRERA GARRIDO y Gracia MORALES ORTIZ (eds.). — <i>Voces para la escena. Dramaturgias actuales en España y América Latina</i> . Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 2024, 250 pp. (Dulce Alejandrina Galván Camacho).....	623
M.^a Paz CEPEDELLO MORENO, Mario DE LA TORRE-ESPINOSA, M.^a Isabel MORALES SÁNCHEZ y Pablo L. ZAMBRANO CARBALLO (eds.). — <i>Espacio, arte e identidad. Consideraciones semióticas</i> . Berlin, etc.: Peter Lang, 2024, 322 pp. (Iván Gómez Navarro).....	625
Emeterio DIEZ PUERTAS. — <i>Precisiones sobre Tierra sin pan, de Luis Buñuel</i> . Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2024, 291 pp. (Gabriel Doménech González).....	629
Miguel Ángel GARCÍA. — <i>Nuevos combates por la historia. Maravall y la literatura española contemporánea</i> . Madrid: Visor Libros, 2024, 435 pp. (Manuel Valero Gómez).....	633
Rodrigo GUIJARRO LASHERAS. — <i>Surcos sonoros. La música en la novela contemporánea</i> . Madrid: Cátedra, 2025, 240 pp. (Rosana Algar Parejo).....	637
Miriam LLAMAS UBIETO y Johanna VOLLMEYER (eds.). — <i>Cultural recycling in the postdigital age</i> . Lausanne, etc.: Peter Lang, 2024, 304 pp. (Elena Gallego Fraile).....	641

Pablo NÚÑEZ DÍAZ. — <i>Joaquín Sabina en la poesía de su tiempo.</i> Valencina de la Concepción [Sevilla]: Renacimiento, 2025, 251 pp. (María Julia Ruiz).....	645
Emilio José OCAMPOS PALOMAR. — <i>La poética de la reescritura.</i> <i>Modernismo y traducción en España (1880-1920).</i> Sevilla: Universidad de Sevilla, 2024, 616 pp. (Andrés Sánchez Martínez).....	649
Pedro POYATO SÁNCHEZ. — <i>Hollywood desafía a Hollywood. Películas</i> <i>que contravienen la norma clásica.</i> Granada: Editorial Comares, 2024, 276 pp. (Álvaro Martínez Sánchez).....	653
José María POZUELO YVANCOS (ed.). — <i>Miradas del hispanismo</i> <i> europeo.</i> Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 2025, 540 pp. (Maravillas Moreno Amor).....	657
José ROMERA CASTILLO. — <i>Teselas teatrales actuales.</i> Vigo: Ediciones Invasoras, 2025, 386 pp. (Maria Angelica Giordano Paredes).....	661
José ROMERA CASTILLO (ed.). — <i>Teatro y medicina en el primer cuarto</i> <i>del siglo XXI.</i> Madrid: Verbum, 2024, 620 pp. (Martín B. Fons Sastre).....	665
Sara SÁNCHEZ HERNÁNDEZ. — <i>Juan del Encina. Texto literario y texto</i> <i>espectacular en los impresos teatrales del siglo XVI.</i> Madrid: Fundación Universitaria Española, 2024, 210 pp. (Maider Vázquez Pedro).....	669
Javier SOTO ZARAGOZA. — <i>La biblioteca de Joaquín Sabina. Influencias</i> <i>e intertextualidades en sus letras.</i> Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 2024, 385 pp. (Víctor Simón Ruiz).....	673
DIRECTRICES DE PUBLICACIÓN EN SIGNA	677
PUBLICACIONES DEL SELITEN@T	679

DOCTORADO *HONORIS CAUSA*

A JUAN MAYORGA

POR LA UNED



NOTA PREVIA

El profesor José Romera Castillo, director del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T), en nombre del mencionado centro, propuso al Consejo del Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura (el 23 de febrero de 2023) solicitar al Rectorado de la UNED la concesión del doctorado *honoris causa* al dramaturgo y director de escena Juan Antonio Mayorga Ruano por su extensa e importante labor en el ámbito del teatro español actual, así como por su vinculación con esta universidad. La propuesta fue aprobada, por unanimidad, tanto por el Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura (el 29 de marzo de 2023), como por la Junta de la Facultad de Filología (el 12 de julio de 2023). Elevada la propuesta al Rectorado, el Consejo de Gobierno de la universidad aprobó finalmente la concesión del doctorado *honoris causa* de la UNED a Juan Mayorga (el 27 de octubre de 2023), cuyo acto público de entrega tuvo lugar el 19 de noviembre de 2025, bajo la presidencia del Rector Magnífico Ricardo Mairal Usón.

Como rama integrante del SELITEN@T, *Signa* —que publicó una de las obras de Juan Mayorga, *Cartas de amor a Stalin* (número 9 [2000], pp. 211-255)—, para mostrar su agradecimiento y satisfacción por este merecido doctorado *honoris causa*, ha querido dejar constancia de la importancia de este acontecimiento académico con la publicación de la *Laudatio* del profesor José Romera Castillo —fundador y presidente de honor de la revista— y del excelente discurso de aceptación de Juan Mayorga, a quienes agradecemos su generosidad. Enhorabuena al dramaturgo, así como larga y fructífera vida al teatro.

LAUDATIO

JUAN MAYORGA: UN DRAMATURGO POLIFACÉTICO

José ROMERA CASTILLO

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

jromera@flog.uned.es

Excelentísimo y Magnífico señor Rector —o por certero palíndrome, querido colega y amigo, amante del teatro—, miembros del claustro universitario, querido Juan Mayorga, señoras y señores:

Nos reunimos hoy, en este acto con claros tintes teatrales, en un homenaje al teatro, que como lo definió García Lorca, “es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse humana, habla y grita, llora y se desespera”, a través de uno de sus cultivadores españoles actuales más importantes y significativos.

Ante todo, quisiera manifestar mi satisfacción porque la idea generadora de este galardón, nacida en el Centro de Investigación de Semiótica Literaria y Teatral, que fundé y dirijo desde 1991 —el más veterano de la UNED, que sigue perviviendo—, fuese acogida y aprobada unánimemente por el departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura, la Facultad de Filología y el Consejo de gobierno de esta universidad. Propuesta que llega a su culmen en el acto de hoy. Satisfacción que se une, inexorablemente, al agradecimiento a los mencionados órganos, ya que, como indicaba Cervantes —tan de actualidad siempre, pero hoy aún más por esa película *El cautivo*, de Amenábar, que tanta tinta ha hecho correr—, en boca de su Quijote: “el mayor pecado del hombre [y de la mujer, añadido yo] es el desagradecimiento”. Y yo, honrado y agradecido, por el padrinzago que ejerzo, por cuarta vez, no he querido incumplir.

Son tantos y tan valiosos los méritos del madrileño, con raíces abulenses, Juan Antonio Mayorga Ruano —una premonición: quítenle al primer apellido la última sílaba y verán lo que queda—, que sintetizarlos ahora hace que en mi vida me haya visto en tal aprieto, como constatará Lope de Vega ante el mandato de Violante para que hiciera un soneto, composición escrita para los diálogos de la comedia *La niña de plata* en 1617. Si bien el Fénix salió airoso del empeño, no sé si yo saldré lo mismo. Ésta es, por lo tanto, una *nanolaudatio*, cuya versión puede leerse en la web de la UNED y más ampliamente en nuestra revista *Signa* (n.º 35, 2026). Por lo que aviso, que incumpliré el aserto del

Quijote: “En las cortesías antes se ha de pecar por carta de más que de menos”. Al pecar yo por “lo de menos” en esta incompletísima *laudatio*, espero sepan disculparme tanto el propuesto doctorando *honoris causa* como todos ustedes.

Pero, antes de entrar en ello, haré una precisión más: en la antigua Roma, una *laudatio* era un elogio funerario, un discurso de alabanza para un difunto, hecho que afortunadamente no ocurre en nuestro caso, por lo que prefiero recurrir, en cuerpo presente, al ámbito teatral de nuestro Siglo de Oro, a la loa, una pieza breve que se representaba al inicio de la función, cuyo propósito era el de presentar una obra o elogiar a persona ilustre (aunque falte aquí y ahora el verso y la música) con el fin de captar la atención del público —hecho que no sé si lo conseguiré—. Por lo que trazaré unas muy pocas teselas de un retrato incompleto de este creador. Como el protocolo me concede unos 10 minutos de exposición —¡qué tremenda largueza...!— presentaré 10 razones, una por minuto, y si me paso, ruego disculpas, para otorgar el prestigioso título honorífico a la polifacética personalidad que destaca muy sobresalientemente en el ámbito del teatro especialmente. Por lo que, bajo el amparo de la musa Talía, me desvisto del traje académico y erudito, y, como mediador, empiezo con un sintético decálogo.

En la trayectoria de Mayorga hay una tríada laica fundamental de teselas, que engarzan lo personal con lo intelectual: las matemáticas, la filosofía y el teatro. Tres en uno.

* * *

La primera tesela está referida a las matemáticas. Su adicción a ellas viene dada porque éstas están en la base de todas las invenciones científicas o artísticas, así como superan la mera repetición de lo aprendido, hecho que, aunque no pudiera parecerlo, influyó mucho en la formación y quehacer teatral de Mayorga, por la capacidad de síntesis, por alentar la imaginación y la creatividad, por lo que se licenciaria en Matemáticas por la Universidad Autónoma de Madrid en 1988, que prolongaría después con la docencia. Formación científica que, además, se verá reflejada en la construcción, especialmente, de sus creaciones teatrales, como, por ejemplo, en *El chico de la última fila* —vayan anotando— o la elección de un título para sus ensayos: elipses, porque, como indica:

La imagen matemática a la que debo más es la de la elipse. Buena parte de lo que hago en teatro y en filosofía puede ser entendido bajo la forma de la elipse: un espacio generado por dos puntos distantes. Cuando algo me interesa, busco otro objeto que con el primero forme una elipse. Tanto mejor cuanto más distantes y heterogéneos esos dos objetos (EA).

Paréntesis: EA corresponde a la entrevista que dos profesores de la Autónoma le hicieron a Juan Mayorga, publicada en *La Gaceta de la Real Sociedad Matemática Española* (RSME), vol. 17. 2 (2014), pp. 213-220 (disponible en <https://gaceta.rsme.es/abrir.php?id=1200>).

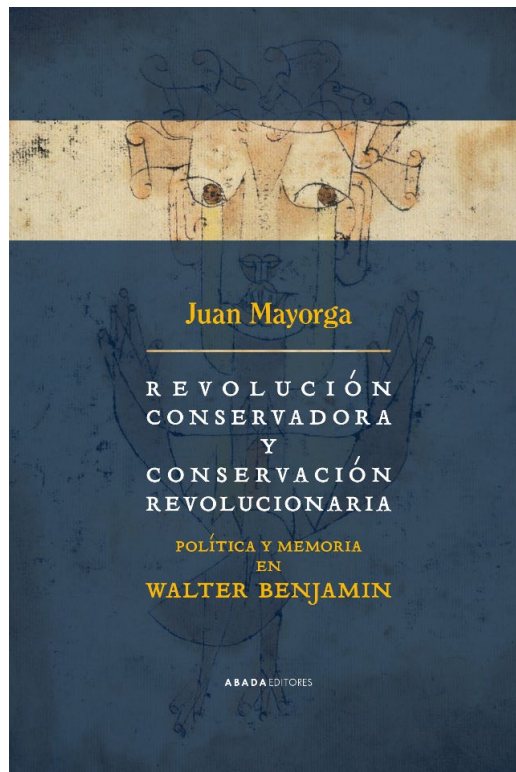
Como decía, además, en una de sus obras, ya citadas, *El chico de la última fila*, las matemáticas están presentes. Mayorga señala:

el peso que tienen las matemáticas en la obra es mayor de lo que a simple vista pudiera parecer. Claudio entra en la casa de Rafa con la excusa de ayudarlo precisamente con las matemáticas —y no con otra asignatura—, y su explicación sobre lo que son los números imaginarios —que no existen en el mismo modo que los otros, pero sí tienen una forma de existencia— es de algún modo una síntesis de la obra. Por eso, cuando Claudio discute con su maestro sobre el título de lo que está escribiendo, defiende el de “Los números imaginarios” —que es, de hecho, un título que me planteé dar a la pieza— (EA).

Ciencias y letras felizmente hermanadas.

* * *

La segunda tesela, está referida a la filosofía. Mayorga se licenció, a la vez, en Filosofía, en junio de 1988, en la UNED, y años después se doctoró en esta universidad —a lo que me referiré después— en 1997, con premio extraordinario, con una tesis *La filosofía de la historia de Walter Benjamin*, dirigida por el profesor Reyes Mate —donde se ocupa del estudio de las obras de Walter Benjamin, Ernst Jünger, Georges Sorel, Donoso Cortés, Carl Schmitt y Franz Kafka—, publicada luego como *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin* (Barcelona: Anthropos / Universidad Autónoma Metropolitana de Iztapalapa, México, 2003 [col. Pensamiento crítico / pensamiento utópico]), con nueva edición en Madrid: Abada Editores, 2025.



Mayorga reconoce su admiración por la obra y el pensamiento del filósofo, crítico literario, traductor y ensayista alemán de origen judío, Walter Benjamin, que, nacido en Berlín (1892), murió en España, en Portbou (1940), siendo doblemente discriminado como intelectual judío y de izquierdas. Dice Mayorga:

Soy deudor de Benjamin, hasta el punto de que la autointerpretación de mi trabajo le es deudora. Hay motivos, estrategias y fines de mi trabajo, tanto filosófico como teatral, que han sido ahormados por Benjamin. Por ejemplo, la figura de la traducción que es fundamental en mi teatro, la meditación sobre la violencia, la centralidad del pasado fallido, todos esos son motivos benjaminianos (en “Juan Mayorga: las obsesiones de un matemático y autor de éxito”, entrevista de Rocío García, *El País*, 1 de junio de 2016).

Entre las muchas influencias que tuvo nuestro homenajeado de este filósofo sobresale la preocupación por el lenguaje como pieza clave de la vida: “El hombre se comunica en el lenguaje, no por el lenguaje”, eje semántico básico en el que cimentará toda la creación teatral mayorguiana, ya que, como sostiene, la filosofía se centra en “interrogarnos sobre lo que somos, sobre nuestra relación con los demás, sobre el mundo. La filosofía no es un conocimiento entre otros, sino un plan de vida. Yo siempre he sentido como un deber y como un placer la interrogación acerca de por qué las cosas son como son” (EA). De ahí, el certero título de uno de sus artículos, *El teatro piensa; el teatro da que pensar*, publicado en *Primer Acto* (n.º 337, 2011, p. 16).

Un paréntesis. Reitero. A través de estas dos primeras teselas, frente a la concepción tradicional de la separación infranqueable de las ciencias y las letras, en este caso se produce una conjunción altamente rentable, pese a “la antigua, costosísima enemistad entre buena parte de la sociedad española y la ciencia”, por lo que añade Mayorga: “si tuviese que tratar el asunto en un escenario, me inclinaría por el esperpento” (EA).

* * *

Y la tercera tesela —dentro de esta inicial triada básica— está referida al teatro. Frente a la obtención de dos carreras universitarias, su formación teatral tiene un cariz menos académico y más autodidacta. Iniciado en el cultivo de la poesía y la narrativa en sus años juveniles, su vocación teatral partió, de un lado, de casa, junto a su vocación literaria, como indica en un breve ensayo autobiográfico, “Mi padre lee en voz alta” (inserto en *Teatro 1989-2014*, al que me referiré después): “fue en casa donde aprendí que las palabras abren inmensos territorios donde puede suceder algo importante”. En este mismo ensayo, además, defiende la lectura de textos teatrales en las escuelas: “Leer teatro con otros educa en la responsabilidad [...] cada libro —como cada escuela que merezca tal nombre— puede ser un espacio para la crítica y para la utopía”. De otro lado, el teatro le asombró, al asistir, por recomendación de su profesora del instituto Ramiro de Maeztu, en segundo de BUP, a *Doña Rosita la soltera*, de Federico García Lorca, interpretada por una excelente Nuria Espert, con dirección de Jorge Lavelli, a cuyo estreno madrileño en

el teatro María Guerrero, en 1980, tuve la oportunidad de asistir. Por lo que su afición teatral no partió de la pertenencia a ámbitos teatrales, sino que germinó desde el patio de butacas.

Posteriormente se formaría con diversos maestros, en particular con Marco Antonio de la Parra y José Sanchis Sinisterra, así como en la Royal Court Theatre International Summer School de Londres en su edición de 1998, en la que fue alumno de Sarah Kane y de Meredith Oakes, con ampliación de estudios en Münster (1990), Berlín (1991) y París (1992).

Fundamentada la formación y desarrollo de las tres teselas mencionadas que estructuran tanto la personalidad como los productos creativos de nuestro homenajeado, antes de entrar en el eje básico de sus actividades, me van a permitir, que exponga seguidamente otras razones que lo hacen merecedor de esta alta distinción, porque como señalaba don Quijote: “La pluma es lengua del alma; cuales fueren los conceptos que en ella se engendraron, tales serán sus escritos”.

* * *

La cuarta tesela está referida a su actividad docente, heredada de su padre, en dos vertientes. Como licenciado en matemáticas ejercerá de profesor de secundaria durante cinco años en los institutos Ramiro de Maeztu —donde estudió—, en el Rey Pastor de Moratalaz —los dos en sesión nocturna— y en el Mateo Alemán de Alcalá de Henares. De ahí dio un salto a la enseñanza universitaria: tras un breve periodo en la Facultad de Ciencias Empresariales de la UAM enseñando matemáticas, pasó a ser becario predoctoral en filosofía en la UNED. Entre 1998 y 2004 enseñó Dramaturgia y Filosofía en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, así como trabajó durante tres años en el Instituto de Filosofía del CSIC —donde dirigió el seminario *Memoria y pensamiento en el teatro contemporáneo*—. Finalmente apuntaré que en la Universidad Carlos III dirige un máster en Creación Teatral; además de impartir numerosas conferencias y talleres tanto en España como fuera de ella, defendiendo siempre que la educación ha de formar ciudadanos críticos. Pese a ello, Mayorga no ha dejado de escribir por su compromiso cada vez más intenso con el teatro.

* * *

La quinta tesela está referida al ámbito de la investigación. Juan Mayorga también es un buen investigador, fundamentalmente, en dos espacios. Siguiendo la estela de su maestro, Reyes Mate, se integra en los grupos de investigación: “El Judaísmo. Una tradición olvidada de Europa” y “La Filosofía después del Holocausto”, en el Instituto de Filosofía del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, temas muy ligados al contenido de algunas de sus obras. Además, en este ámbito semántico, tratará, en *El Golem*, de esa figura humanoide de la mitología judía, asociada históricamente con el *Golem de Praga*, creada por el rabino Judá Löw, para proteger a esta comunidad del gueto de las persecuciones.

Un paréntesis: ¿de dónde le viene el interés por el tema? Una hipotética suposición: Mayorga, como es bien sabido, es un municipio de la provincia de Valladolid. Puede haber un cierto indicio, apoyado en el hecho de que cuando fueron expulsados los judíos por los Reyes Católicos, los no cristianos, en lugar de tomar nombres de santos, lo hicieron de lugares de los que eran oriundos o provenían sus familias. ¿Sus antepasados? No sé... pero ahí queda... Una realidad: la procedencia, sin duda, viene dada por la influencia de la estela de su maestro, el filósofo y profesor Manuel-Reyes Mate Rupérez, gran estudioso de la memoria y de los vencidos, así como de la función de la filosofía después del Holocausto (de la *Shoá*), un claro genocidio de la Alemania nazi contra los judíos de Europa durante la segunda guerra mundial. La cara... La cruz, el proceso inverso, lamentable y triste, que se vive hoy... Pero ésa es otra historia que quizás algún día, entre otros espacios artísticos, el teatro tratará y denunciará...

Entre las publicaciones de Mayorga —que ahora nos interesan— se encuentran, en el ámbito de la filosofía, el libro producto de su tesis de doctorado, ya mencionado; así como en el del teatro, destaca el volumen *Elipses: Ensayos 1990-2016* (Segovia: La Uña RoTa, 2016), que, según información editorial:



Se trata de textos que revelan el pensamiento del dramaturgo, el muro de carga sobre el que se sostiene su obra de ficción. Al leerlos, asistimos a la puesta en escena de un pensar que es permanente autointerrogación.

A lo largo de seis espacios de lectura —entre ellos, una fructífera conversación con el crítico Ignacio Echevarría—, el autor ofrece sus posiciones y dudas acerca de temas diversos, pero íntimamente vinculados que se encuentran en el centro de su obra teatral: la libertad, la violencia, la cultura, la crítica, la historia, la memoria, Europa, Auschwitz... y, desde luego, el teatro como arte de la reunión y la imaginación. Al abordarlos, Mayorga se nos presenta como lector de Aristóteles, Benjamin, Bulgákov, Calderón, Kantor, Kraus, Lope, Mate, Pasolini, Tabori, entre otros muchos.

Elipses nos permite descubrir al pensador que hay detrás de —o dentro de— un autor cuyas obras se representan en escenarios de todo el mundo.

Asimismo, publica sus dos discursos *Silencio. Razón del teatro* (Segovia: La Uña RoTa, 2019), pronunciados con motivo de su ingreso en la Real Academia Española (2019) —el primero— y al recibir el Premio Europa Nuevas Realidades Teatrales (2016) —el segundo—. Y, por último, numerosos artículos en revistas y volúmenes colectivos especializados sobre Lope de Vega, Antonin Artaud, Friedrich Dürrenmatt, Heiner

Müller, Valère Novarina, Ernst Jünger, José Sanchis Sinisterra, entre otros. Además, ha sido miembro del consejo de redacción de la revista *Primer Acto*.

* * *

La sexta tesela está referida a la labor más sobresaliente de Juan Mayorga, que ha sido su entrega férrea y continuada al mundo del teatro. Sus consideraciones sobre este ámbito artístico han sido muchas y variadas. Resumiré algunas pocas claves de su dramaturgia.

Mayorga afirma con rotundidad que el teatro es el arte de la reunión y de la imaginación, que examina y piensa la vida, y que en su teatro hay cuatro rasgos muy importantes y básicos: acción (movida siempre por un deseo), emoción (que permite que conectemos, que nos reconozcamos como hermanos), poesía (al lanzar una mirada desviada, lateral, extraña y extrañante) y pensamiento (al exponer ante el espectador unas buenas preguntas que le lleven a pensar y a actuar en consecuencia).

A Mayorga le gusta traer a colación una idea de Borges, la de que “el teatro es un arte en el que un ser humano finge que es lo que no es y otro finge que se lo cree”. Hay un pacto entre fingidores, como indica:

Por lo que hay un salto, una transformación del actor al personaje que depende de la complicidad del espectador, nacida de un pacto particular, un contrato, entre fingidores: entre uno que dice voy a fingir que soy Celestina, Segismundo, Julio César, y otro que dice voy a fingir que yo me lo creo durante un rato, sabiendo que es mentira, pero esa mentira puede desvelar alguna verdad, cual es el centro del teatro, el examinar la vida humana, a través de la simulación, tanto para representar lo que vivimos como lo que hubiésemos podido vivir, es decir, explorar lo que somos, lo que no nos atrevemos a ser [...] El teatro, siguiendo a la catarsis de los griegos, es el arte en el que cada ser humano se puede encontrar con su doble, pero tu doble no es una copia de ti, es una posibilidad de ti, y desde el patio de butacas tú puedes decir yo soy Tío Vania, o Doña Rosita la soltera, o Fedra, Medea o Edipo (EA).

Por lo que respecta a los temas de su teatro, Mayorga aclara:

Desde los griegos, el gran tema del teatro es la fragilidad del ser humano. Ese tema está íntimamente vinculado a nuestra experiencia de la herida del tiempo: somos tiempo, somos sólo tiempo —y no mucho—. Y, sin embargo, en nuestra fragilidad aspiramos a alguna forma de eternidad —la dignidad, la libertad, la felicidad, el amor— (EA).

Como síntesis, me fijaré en algunas claves temáticas de su dramaturgia. El dramaturgo practica un teatro histórico, en línea con el de Buero Vallejo, un teatro de la memoria mejor, que se fija en momentos claves de la historia de Europa en obras centradas en el holocausto (*El cartógrafo*, *Himmelweg*), en nuestra guerra civil (*Siete hombres buenos* y *El jardín quemado*) o en la guerra fría (*Reikiavik*).

Por otra parte, su obsesión por el amor y el poder que tienen las palabras para construir lo que somos, viene dada en piezas como *La lengua pedazos*, *Silencio*, *El Golem*, por ejemplo, aunque el asunto sea sustrato casi permanente en sus creaciones.

Así como lo filosófico, el dar que pensar, se integra en su espacio hospitalario teatral, según se puede ver en toda su obra, en general, y más concretamente, por poner dos ejemplos cercanos de sus puestas en escena, *La Colección* y *Los Yugoslavos*.

No se olvide que, además, con clara raíz simbólica, Mayorga recurre a animales en sus títulos y personajes como simbolismo de los comportamientos humanos en *La tortuga de Darwin*, *Últimas palabras de Copito de Nieve*, *La paz perpetua*, *La gran cacería*, *Animales nocturnos*, *El elefante ha ocupado la catedral*, *Hamelin*, *Palabra de perro* (a partir de *El coloquio de los perros*, de Cervantes), entre otras piezas.

Como titulé en su día el programa de televisión, al que me referiré después, su teatro es crítico y utópico. Crítico, con la realidad que le/nos rodea porque, como se indica en la publicación de *Teatro 1989-2014*:

[...] nos entrega un teatro crítico, a contrapelo, que nace de la escucha y nos habla con valentía del deseo, el amor, la fantasía, la familia, la dominación, la violencia, el poder... Un teatro que llega al fondo de las situaciones y de los conflictos, así como al fondo de los motivos y deseos de unos personajes que son también espacios interiores, formas morales, con los que Mayorga compone un complejo mosaico de la realidad social, humana y política de nuestro tiempo.

Y utópico, al proponer soñar lo que podemos ser y al pretender proporcionar al espectador una catarsis, con una sarta de preguntas (nunca con mensajes impositivos) para que se mire en el espejo teatral y surja una reflexiva visión de sí mismo y de los otros.

Nuestro dramaturgo ha manifestado muy claramente las claves de su teatro tanto en sus escritos como en sus numerosas entrevistas que ahora no puedo resumir, por lo que remito, entre otras, al mencionado programa de televisión, en el que dialogamos Mayorga y yo sobre su dramaturgia.

He de añadir, que, dentro del florecimiento de la escritura teatral en la España de hoy, con manifiesta proyección internacional, hay dos figuras muy sobresalientes, aunque con pensamientos y dramaturgias muy significativas: por un lado, la de la heterodoxa Angelica Liddell (Premio Nacional de Teatro 2025); y, por otro, la de Juan Mayorga, un polifacético hombre de teatro, cuyas facetas ahora sólo puedo enunciarlas.

Como dramaturgo: ha publicado más de 40 obras largas y unas 44 piezas breves. A continuación, se recogen en el siguiente listado sus obras extensas publicadas o estrenadas, extraído de su *curriculum vitae* (omito las ediciones, las puestas en escena, las lecturas dramatizadas, las traducciones que, por su extensión, sobrepasarían aquí las páginas asignadas, así como indicaré que los años constatados unos se refieren a su publicación y otros a su puesta en escena):

- *Siete hombres buenos*, 1989. Accésit del premio Marqués de Bradomín.
- *Más ceniza*, 1992. Premio Calderón de la Barca 1992, *ex aequo*.
- *El traductor de Blumemberg*, 1993.
- *El sueño de Ginebra*, 1996.
- *El jardín quemado*, 1998.
- *Angelus Novus*, 2014.
- *Cartas de amor a Stalin*, 1998. Premio Caja España (en *Signa*, 2000).
- *El Gordo y el Flaco*, 2001.
- *Himmelweg (Camino del cielo)*, 2003. Premio Enrique Llovet.
- *Sonámbulo*, 2003. A partir de *Sobre los ángeles*, de Rafael Alberti.
- *Animales nocturnos*, 2003.
- *Palabra de perro*, 2004. A partir de *El coloquio de los perros*, de Cervantes.
- *Job*, 2004. A partir del *Libro de Job* y de textos de Elie Wiesel, Zvi Kolitz y Etti Hillesum.
- *Hamelin*, 2005. Premio Max al Mejor Autor 2006.
- *Primera noticia de la catástrofe*, 2007. A partir de *Historia de las Indias*, de Bartolomé de las Casas.
- *El chico de la última fila*, 2006. Premio Max al Mejor Autor 2008.
- *Fedra*, 2010.
- *La tortuga de Darwin*, 2008. Premio Max al Mejor Autor 2009.
- *La paz perpetua*, 2007. Premio Valle-Inclán 2009.
- *La paz perpetua (Ópera)*, 2008. Libreto de Mayorga y música de José Río Pareja.
- *El elefante ha ocupado la catedral*, 2008.
- *El crítico (Si supiera cantar, me salvaría)*, 2014.
- *La lengua en pedazos*, 2010. Premio Nacional de Literatura Dramática 2013.
- *El cartógrafo (Varsovia 1:400.000)*, 2010.
- *El arte de la entrevista*, 2013.
- *Los yugoslavos*, 2014.
- *Reikiavik*, 2014.
- *Famélica*, 2016.
- *Intensamente azules*, 2017.
- *El Mago*, 2018.
- *Voltaire*, 2022.
- *Silencio*, 2022.
- *El diablo cojuelo*, 2022. A partir del texto de Luis Vélez de Guevara.
- *El Golem*, 2022. Premio Talía al Mejor Autor 2023.
- *Amistad*, 2023.
- *María Luisa*, 2023.
- *La gran cacería*, 2023.
- *La colección*, 2024.
- *Las películas del invierno*, 2024. Radioficción en Cadena SER.

- *Alejandro y Ana. Lo que España no pudo ver del banquete de la boda de la hija del presidente*, 2005. Coautor con Juan Cavestany.
- *Penumbra*, 2011. Coautor con Juan Cavestany.

El teatro de Juan Mayorga está recogido en diversas publicaciones. *Teatro 1989-2014* (Segovia: La uña RoTa, 2014, con prólogo de Claire Spooner; 7.^a edición, revisada en 2024), una antología de veinte títulos, seleccionados por el autor y ordenados cronológicamente, donde se incluyen: *Siete hombres buenos*, *Más ceniza*, *El traductor de Blumemberg*, *El jardín quemado*, *Angelus Novus*, *Cartas de amor a Stalin*, *El Gordo y el Flaco*, *Himmelweg*, *Animales nocturnos*, *Últimas palabras de Copito de Nieve*, *Hamelin*, *El chico de la última fila*, *La tortuga de Darwin*, *La paz perpetua*, *La lengua en pedazos*, *El crítico*, *El cartógrafo*, *Los yugoslavos*, *El arte de la entrevista* y *Reikiavik*.



Los veinte textos que conforman el volumen —como se afirma en la información de distribución del libro, disponible en la página web de la editorial— recorren las distintas líneas temáticas que han centrado el trabajo de Mayorga en estos 25 años indicados en el título y que ofrecen las claves de su escritura dramática:

[...] piezas basadas en hechos y personajes reales (Bulgákov, Santa Teresa, Copito de Nieve...), textos de marcado carácter histórico (*El traductor de Blumemberg, Himmelweg, Reikiavik...*), político (*Siete hombres buenos, Hamelin, La paz perpetua...*) y social (*Animales nocturnos, El chico de la última fila, Los yugoslavos...*), junto con aquellos otros en los que prima la ensoñación y la poesía (*Más ceniza, El Gordo y el Flaco...*).

Desde un compromiso ético y crítico con la sociedad actual, Mayorga construye un universo dramático que, a través de la emoción y el humor, del pensamiento y la reflexión, con un lenguaje afilado y certero, es a la vez una experiencia poética que enriquece al espectador (y en este caso, también al lector).

Asimismo, su *Teatro completo* está siendo editado en La Habana, por Ediciones Alarcos, Biblioteca de Clásicos. En el vol. I (2016) se incluyen: *Teatro para minutos, Siete hombres buenos, Más ceniza, El traductor de Blumemberg, El sueño de Ginebra, El jardín quemado, Angelus Novus, Cartas de amor a Stalin, El Gordo y el Flaco y Himmelweg*.

Además, obras posteriores han sido editadas por La uña RoTa, especialmente, así como por otras empresas (Ñaque, La Avispa, etc.). Dos importantes editoriales han publicado ediciones críticas de algunas de sus obras. En Cátedra (col. "Letras Hispánicas"): *Hamelin y La tortuga de Darwin* (2015), además de *Himmelweg y El jardín quemado* (2024), con ediciones de Emilio Peral Vega. Y en Castalia: *Cartas de amor a Stalin y La paz perpetua* (2016), con edición de nuestro compañero Francisco Gutiérrez Carbajo. Además de la publicación de diversas obras en antologías teatrales.

Por otra parte, su teatro breve ha sido editado con el título de *Teatro para minutos* (Segovia: La uña RoTa, 2020, con prólogo de Mónica Molanes Rial), donde se recogen parte de los cuarenta y cuatro textos breves con diferentes temas y lenguajes.



Teatro para minutos incluye los siguientes textos, todos ellos previamente estrenados o publicados: *Concierto fatal de la viuda Kolakowski*, *El hombre de oro*, *La mala imagen*, *Legión*, *La piel*, *Amarillo*, *El Crack*, *La mujer de mi vida*, *BRGS*, *La mano izquierda*, *Una carta de Sarajevo*, *Encuentro en Salamanca*, *La biblioteca del diablo*, *El buen vecino*, *Tres anillos*, *Mujeres en la cornisa*, *Método Le Brun para la felicidad*, *Departamento de Justicia*, *JK*, *La mujer de los ojos tristes*, *Las películas del invierno*, *581 mapas*, *Sentido de calle*, *Justicia*, *Candidatos*, *El espíritu de Cernuda*, *La puerta*, *La gran cacería*, *Augusto y Margaret*, *Las cuentas de Carmencita*, *La distancia*, *Político*, *Entre los árboles*, *Estadio Chile* y *Enjambre*. En esta colección, según indica el propio Mayorga:

[...] la importancia de un cuadro no se mide por la cantidad de pared que ocupa, sino por la fuerza con que tensiona esa pared, tampoco el valor de una obra teatral depende de su extensión, sino de su intensidad. Depende de su capacidad para recoger y transmitir experiencia. De la generosidad con que enriquezca en experiencia a sus espectadores. Cada uno de los textos que constituyen Teatro para minutos, escritos a lo largo de los años, quiere ser juzgado no como esbozo o boceto de un texto más amplio, y mucho menos como los restos de un largo texto fallido. Cada una de estas piezas quiere ser leída como una obra completa.

Para las puestas en escena de cada una de las obras puede verse el *curriculum vitae* extenso de Juan Mayorga, en donde hay una muy completa relación.

No me resisto a abandonar mi función docente, por lo que uno de mis colegas me dijo: ¿por qué no nos recomiendas unas pocas obras para que nuestros alumnos puedan leer y disfrutar de ellas? Es lo que a continuación hago, basándome, además de en su calidad dramática, en que estén accesibles tanto en publicaciones (como he reseñado anteriormente) como en sus puestas en escena (en la Teatroteca del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música) —el teatro no sólo hay que leerlo, sino que también verlo—, con el fin de que esta intervención pueda ser útil didácticamente, tanto para alumnos como para aficionados al teatro que no conozcan muy bien la trayectoria teatral de Mayorga. No sin antes advertir que esta parca selección queda abierta a añadir o quitar alguna de las piezas que a continuación se constatan.

- *Himmelweg (camino del cielo)*, centrada en un gueto de reclusión de judíos durante el holocausto.
- *El jardín quemado*, planteada en un psiquiátrico con la guerra civil al fondo, en la que se reflexiona sobre la memoria, lo imprevisible del tiempo y sobre la dificultad de juzgar los hechos pasados, que se será (re)puesta en escena, bajo su dirección, en el Teatro de la Abadía, desde el 27 de mayo hasta el 7 de julio de 2026. Ya se pueden reservar entradas.
- *La lengua en pedazos*, basada en el *Libro de la vida*, de Teresa de Jesús, “un ser a contracorriente en su tiempo y en el nuestro”, según el autor, en el que nos presenta un duelo entre la santa y el inquisidor, además de ser un homenaje

metaliterario que versa sobre “el amor y el dolor, sobre la muerte y el sentido de la vida, sobre la obediencia y la libertad”.

- *El chico de la última fila*, una obra sobre la imaginación y la importancia que esta tiene en nuestras vidas.

Sus últimas producciones, con gran éxito de crítica y de público, con su propia dirección:

- *Silencio*, un monólogo que adapta su discurso de ingreso en la Real Academia Española, con una excelente interpretación de Blanca Portillo, en el Teatro Español en 2022, en el que, sin ser una de sus grandes obras, hay una gran riqueza lingüística, teatral y de existencia humana.
- *La colección*, escrita durante el confinamiento del COVID, que versa sobre la memoria, las herencias, el deseo, el paso del tiempo, el amor y la muerte, sobre el teatro. Una obra reflexiva, donde la presencia de las ideas de W. Benjamin sobrevuelan sobre el escenario, magníficamente interpretada por José Sacristán y Ana Marzosa, en el Teatro de La Abadía en 2024.
- *Los Yugoslavos* (actualmente en gira por España), “un cuento escénico sobre el amor, la tristeza y el poder y la importancia de las palabras” —como la define su autor—, puesta en escena en el teatro de La Abadía en 2025, con sobresaliente interpretación de Javier Gutiérrez, Alba Planas y Luis Bermejo.

Mayorga, como profesional del teatro, no es solo dramaturgo. Como director de escena: desde que lo hiciera por vez primera en *La lengua en pedazos* (2012) —al frente de su compañía La loca de la casa—, ha trabajado en *Reikiavik* (2015), *El cartógrafo (Varsovia 1:400.000)* (2016), *El mago* (2018), *Silencio* (2022), *María Luisa* (2023), *La gran cacería* (2023), *La colección* (2024), *Los Yugoslavos* (2025) y *El jardín quemado* (próximamente, en 2026).

Como creador / colaborador de compañías teatrales: fue cofundador de El Astillero (1993) y fundador La loca de la casa (2022), creada para la producción y puesta en escena de sus propias obras (con nombre enlazado con la santa abulense). Ha colaborado, además, con compañías como Animalario, el Centro Dramático Nacional, La Compañía Nacional de Teatro Clásico, etc.

Como actor: según ha confesado, ha actuado unas cuantas veces. Mayorga cuenta que su amigo Guillermo Heras le dio una pequeña intervención en una de sus puestas en escena (sin indicar el título), en la que tuvo dos intervenciones: un monólogo un poco largo en la primera parte de la obra y un grito en la segunda, aplaudiendo más su familia el grito que el monólogo. Además, con más rigurosidad, hay una intervención más reciente en la puesta en escena, en Oviedo, de *La gran cacería* (2024), en la que nuestro autor ejerce de autor, director y actor. Conociéndolo, intuyo que habrá más...

Como gestor teatral: desde febrero de 2022 es director artístico del Teatro de La Abadía y el Corral de Comedias de Alcalá donde lleva a cabo una labor de gran mérito artístico e innovador en su programación, así como ha impulsado una serie de actividades relacionadas con extensiones culturales importantes, abiertas a la ciudadanía, como *Las matinales de la Abadía*, *Talleres La Abadía* (de formación), los ciclos *Poetas en La Abadía* y *Cómicos en La Abadía*, *El faro de La Abadía* (diálogos de creadores escénicos con pensadores los lunes por la noche) y *Círculos de lectura de La Abadía*.

A continuación, me fijaré en otras teselas relacionadas con su quehacer dramaturgico.

* * *

La séptima tesela está referida a sus actualizaciones / versiones teatrales. El dramaturgo ha realizado versiones de textos clásicos, de lo que, como afirma, ha aprendido mucho técnica y moralmente. Entre los autores españoles figuran versiones de Lope de Vega (*La dama boba*, CNTC, 2002 y *Fuenteovejuna*, TNCatalunya, 2005); de Calderón de la Barca (*El monstruo de los jardines*, CNTC, 2000 y *La vida es sueño*, CNTC, 2012); de Zorrilla (*Don Juan Tenorio*, Teatro Calderón de Valladolid, 2014); de Valle-Inclán (*Divinas palabras*, CDN-Teatro Valle-Inclán, 2006); de Rafael Alberti (*Sonámbulo*, basada en *Sobre los ángeles*, Teatro Falla de Cádiz, 2023); además de *Palabra de perro*, a partir de *El coloquio de los perros*, de Cervantes (Teatro Pilar Bardem, Rivas Vaciamadrid, 2009) y *El diablo cojuelo*, a partir del texto de Luis Vélez de Guevara (Teatro Principal de Valencia, 2022).

Entre los dramaturgos foráneos figuran versiones de Eurípides (*Hécuba*, Festival de Mérida, 2013), William Shakespeare (*Rey Lear*, CDN-Teatro Valle-Inclán, 2008), Friedrich Dürrenmatt (*La visita de la vieja dama*, CDN, 2000), Anton Chejov (*Platonov*, CDN, 2009), Gotthold Ephraim Lessing (*Natán el sabio*, Monasterio de Santo Tomás, Ávila, 2003), Henrik Ibsen (*Un enemigo del pueblo*, CDN-Teatro Valle-Inclán, 2007), Feodor Dostoievski (*El gran inquisidor*, Monasterio de Santo Tomás, Ávila, 2005), Franz Kafka (*Ante la Ley*—sobre el capítulo noveno de *El proceso*—, Monasterio Santo Tomás, Ávila, 2008), Georg Büchner (*Woyzeck*, CDN, 2011), Primo Levi (*Wstawac*, Cátedra Santo Tomás, Ávila, 2007).

* * *

La octava tesela versa sobre las traducciones de sus obras y puestas en escena en diferentes países. Debido a su alta calidad, las obras de Mayorga han sido traducidas y llevadas a la escena en numerosos lugares del mundo. Por lo que respecta a las traducciones indicaré que gran cantidad de sus creaciones han sido vertidas a diferentes lenguas como, entre otras, al catalán y al gallego, al inglés, al francés, al italiano, al portugués, al alemán, al holandés, al griego, al rumano, al checo, al húngaro, al danés, al polaco, al croata, al búlgaro, al serbio, al finlandés, al noruego, al sueco, al letón, al hebreo, al turco, al ruso, al ucraniano, al chino, al japonés, al coreano, etc. Algunas de sus

piezas han sido traducidas, además, en antologías como en *Six plays* (London / New York: Routledge, 2024; edited and translated by Jerelyn Johnson and David Johnston), en la que se incluyen: *Way to heaven (Himmelweg)*, *The Boy at the Back*, *Perpetual Peace*, *The Mapmaker Warsaw 1:400,000*, *Reykjavik*, *The Collection*.

Se han puesto en escena en los diversos países con las mencionadas lenguas. En los países hispanoamericanos: Argentina, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, México, Paraguay, Perú, Uruguay, Venezuela, etc. En países angloparlantes: en Estados Unidos, Canadá, Reino Unido (en Londres tuvo un gran éxito *Himmelweg* en 2017), Irlanda, Australia, etc.

También algunas de sus obras han sido llevadas al cine, como, por ejemplo, *El chico de la última fila*, adaptada por François Ozon, en *Dans la maison*, que obtuvo la Concha de Oro a la mejor película y el Premio del jurado al mejor guion en el Festival de San Sebastián (2012). Paula Ortiz, por su parte, en *Teresa*, adaptó muy libremente *La lengua en pedazos*, sobre la santa de Ávila, protagonizada por Blanca Portillo. Así como *Alejandro y Ana: Lo que España no pudo ver del banquete de la boda de la hija del presidente*, con coautoría de Juan Cavestany, fue llevada a la pantalla por Andrés Lima y Sandra Gallego en 2003.

* * *

La novena tesela está referida a los reconocimientos y premios obtenidos. Debido a la importancia de su espléndida trayectoria ha recibido numerosos reconocimientos como académico de número de la Real Academia Española (elegido el 12 de abril de 2018 para la letra M, que ocupó Carlos Bousoño, con ingreso un año después), académico de la Real Academia de Doctores de España, académico fundador de la Academia de las Artes Escénicas de España, socio de honor de la Real Sociedad Matemática Española y ha sido miembro del Comité Científico de la Biblioteca Nacional de España: así como el Premio Europa Nuevas Realidades Teatrales (2016) —concedido cada dos años a creadores del continente que destacan por la innovación de sus propuestas escénicas—, además del importante Premio Princesa de Asturias de las Letras (2022), etc.

Por lo que respecta a sus creaciones dramáticas ha recibido el Premio Nacional de Teatro (2007) y el Premio Nacional de Literatura Dramática (2013), por *El chico de la última fila*; asimismo, sus obras han sido galardonadas, con los premios, entre otros, Ojo Crítico, Max, Talía, Born, Enrique Llovet, Caja España, etc.

Y si la Universidad Autónoma de Madrid, donde estudió Matemáticas, le otorgó el Premio AlumniUAM en 2022, la UNED le concede ahora el doctorado *honoris causa*, porque, como se indica en el *Quijote*, “al bien hacer jamás le falta premio”.

Además, desde 2017 la Confederación Española de Asociaciones de Teatro Escenamateur, con el apoyo del Ministerio de Cultura y de la Fundación SGAE, crean los Premios Juan Mayorga para el teatro *amateur* de España (el XII premio tuvo lugar en 2025); asimismo, en Facebook hay el grupo *Aficionados/as al teatro de Juan Mayorga* (https://www.facebook.com/autor.juan.mayorga/?locale=es_ES).

* * *

La décima tesela está referida a su relación con la UNED. Finalmente quisiera traer a colación una última razón —pero importante— para solicitar el doctorado *honoris causa* de este nuestro dramaturgo. Y digo —y resalto— *nuestro dramaturgo*, porque Juan Mayorga ha estado muy vinculado a la UNED.

Estudió, como se ha enunciado, la carrera de Filosofía en la UNED (1983-1988), y, tras tres años de becario predoctoral, se doctoró el 19 de noviembre de 1997. En esta misma fecha, se le otorga este metadoctorado, el *honoris causa*, exactamente 28 años después —y no es casualidad, ya que Juan lo tiene previsto todo—, siendo, quizás, el primer alumno de esta universidad que alcanza tan distinguido galardón. Asimismo, es el primer doctorado *honoris causa* de la UNED a un dramaturgo. Por lo demás, sus *Cartas de amor a Stalin* se publicaron en nuestra revista *Signa* (número 9 [2000], pp. 211-255) —disponible en <https://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/32640/24769>—. Sus textos han sido estudiados en la misma revista y en diversos seminarios internacionales del SELITEN@T. Y, entre los aproximadamente 200 programas emitidos en TVE-2 y Canal Internacional de TVE que he dirigido, hay uno dedicado a *Juan Mayorga: un teatro crítico y utópico* [en diálogo con José Romera Castillo], emitido en TVE-2 (el 19 y el 21 de julio de 2024) —disponible en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=UZvhEuASxi8> y Canal UNED: <https://canal.uned.es/video/668fae50c45c42df1a31f342>—, con más de 42.500 visitas, además de los espectadores que vieron el programa en directo en esos dos días.

* * *

Final. Son muchos más los méritos que atesora nuestro homenajeado, pero el tiempo marcado impera. Si al inicio de esta exposición constaba que iba a incumplir un dicho quijotesco, ahora sí quiero terminar cumpliendo el que sigue de la misma fábrica cervantina: “Sé breve en tus razonamientos, que ninguno hay gustoso si es largo”.

Lo cierto es que estamos ante un gran dramaturgo, un destacado docente e investigador y un esmerado cuidador de nuestra lengua, la de Cervantes y la de García Márquez, una figura destacadísima, en suma, dentro del hispanismo internacional, que, sin duda, servirá para dar realce y honra a nuestro Centro de Investigación, al Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura, a la Facultad de Filología y a nuestra Universidad, por lo que solicito, magnífico señor rector —“mayoral e regidor del estudio”, según determinaba Alfonso X el Sabio en la *Partida segunda*—, solicito, digo, para el Excmo. Sr. D. Juan Antonio Mayorga Ruano la colación del Supremo Grado de Doctor *Honoris Causa* por la Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Muchas gracias. He dicho.



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

DISCURSO DE ACEPTACIÓN

EL ARTE DE LA DISTANCIA

Juan MAYORGA

Dramaturgo

Rector, autoridades, profesorado, señoras y señores:

Además de una emoción que será difícil de contener, siento una enorme gratitud hacia quienes han promovido que se me conceda este doctorado honoris causa, empezando por la Facultad de Filología y el profesor Romera Castillo. Y, desde luego, la siento hacia la UNED, a la que estoy vinculado desde la primavera del año 83, cuando, a mis dieciocho, disconforme con la emboscada *o ciencias o letras*, aspiraba a estudiar Matemáticas y Filosofía. No siendo entonces posible simultanear ambas carreras en las universidades que me eran conocidas, alguien me aconsejó preguntar en la llamada —con un nombre para mí entonces misterioso— *Universidad a Distancia*. El caso es que acabé matriculándome de Filosofía en la UNED, donde me licencié y llegaría a doctorarme.

Estar hoy aquí lleva mi memoria —o mi imaginación— a aquellos primeros días en la UNED. La lleva, sobre todo, a las compañeras y compañeros con que me encontré, los cuales habían llegado a nuestra universidad por muy diversos caminos. Además de quienes, como yo, compaginaban licenciaturas, en mi quinta había varias amas de sus casas, un mecánico, una abogada, un piloto del ejército, un camarero sindicalista y una informática que entró heideggeriana y salió neoplatónica. Gente, por lo general, con muchas ganas de aprender y que se ponía a estudiar donde pudiera abrirse un libro y en cuanto surgiera un rato para hacerlo.

Lo que me quedó claro en seguida, y lo que he defendido en todas partes, es que la UNED tiene un valor social extraordinario, pues ayuda a sostener y ahondar vocaciones que quizá se frustrarían de no existir una institución así. Por su carácter, la UNED es, más que cualquier otra, una universidad para todas y todos, por distantes —no solo en sentido geográfico— que sean sus circunstancias. La UNED ha ayudado a muchas personas a acercarse al conocimiento y la crítica. En tiempos en que uno y otra están amenazados, esta universidad es incluso más necesaria que cuando nació.

A mí la UNED me llevó a asuntos y perspectivas que se me volvieron fundamentales, esto es, que me fundaron. Uno de los pensadores con que aquí me enfrenté por primera

vez fue Walter Benjamin, a quien dediqué mi indagación doctoral y de cuya obra me confieso dependiente. Entre otras, le debo una idea que no dejo de tener en cuenta siempre que entro en un aula, y que quiero compartir ahora con personas a las que reúne un proyecto educativo. Dice Benjamin que la escuela —y podríamos decir, en vez de la *escuela*, la *universidad*— debería ser no el lugar de dominio de una generación sobre otra, sino un lugar de encuentro de generaciones. Esa de la escuela como sitio en que las generaciones se citan —sitio de intercambio de experiencias y preguntas— me parece una imagen muy fértil, y pienso que una sociedad cuyas instituciones educativas estén animadas por ella será más rica, más justa y más capaz de resistir.

Junto a esa de Benjamin, hay otra idea de la educación, esta de María Zambrano, que importa al estudiante que no he dejado de ser y al enseñante que me gustaría ser. Según Zambrano, a quien también descubrí en la UNED, el alumno comienza a serlo “cuando se le revela la pregunta agazapada dentro, la pregunta que, al ser formulada, es el inicio del despertar de la madurez, la expresión misma de la libertad. No tener maestro”, dice Zambrano, “es no tener a quién preguntar y, más hondamente todavía, no tener ante quién preguntarse”.

En la UNED, entre mis profesores y compañeros, encontré ante quiénes preguntarme y preguntas para las que todavía busco respuesta. Preguntas determinantes para la vida que he vivido, para la filosofía que he intentado practicar y para el teatro que he elegido escribir.

La filosofía es, ante todo, un puñado de difíciles preguntas siempre urgentes que nunca encuentran definitiva respuesta. No es facultad, disciplina o materia entre otras, sino una vocación, cuya alma es el asombro, de interrogar a todas las materias, disciplinas y facultades y de someterse al interrogatorio de ellas. Un plan de vida al que todos estamos convocados. Todos estamos llamados a ser filósofos, a preguntar y a exponernos a la pregunta.

La filosofía así entendida ha ahorrado mi teatro, en el que a menudo comparto con el espectador preguntas que no sé contestar. Y son sobre todo preguntas lo que tengo en la cabeza cuando menciono el pensamiento, junto a la acción, la emoción y la poesía, como una de las cuatro fuerzas del teatro que amo y del teatro al que aspiro. Solo nombro el pensamiento en cuarto lugar, pero que también lo mencione expresa la convicción de que el teatro vale más cuando también es filosofía, o sea, cuando pregunta y recela de cada respuesta.

A primera vista, la distancia entre la filosofía y el teatro parece tan insalvable como aquella que separa lo abstracto y lo concreto, lo general y lo particular, los conceptos y los cuerpos, las ideas y sus sombras. Sin embargo, teatro y filosofía no han dejado de afectarse. Nacieron juntos y en seguida se miraron, desafiándose.

Desde su origen, el teatro dio que pensar. Su existencia misma dio que pensar. ¿Por qué el teatro? ¿Por qué esa asamblea en que unos representan, ante otros, posibilidades de la vida humana?

Asimismo, desde el principio, los escenarios se revelaron como espacios de circulación y crítica de las ideas, e incluso de su alumbramiento. El teatro pronto demostró capacidad no solo para recoger el pensar, sino también para provocarlo. Primero, porque cuando da cuerpo a personajes que defienden sus ideas hasta el final —hasta la muerte—,

de la confrontación de esas ideas puede surgir otra, la del espectador; segundo, porque a veces consigue llevar a representación aquello que la filosofía no ha sabido nombrar y suspender ante la ciudad la pregunta que el filósofo aún no ha formulado. Y así ocurre, por ejemplo, que, del combate de las voces de Creonte y Antígona, entre ellas, nace una voz tercera que el poeta no escribió, y que obras como *La vida es sueño*, *Woyzeck* o *Casa de muñecas*, antes que reflejar filosofías, las anticipan.

Además de consentirme hacer preguntas a las que no sabría dar forma fuera del escenario, el teatro me da ocasión de crear personajes que defienden ideas muy alejadas de las mías. El carácter dialógico del drama, el hecho de que, en escena, la palabra esté dividida, me deja alejarme de mi propia palabra. El teatro me permite tomar, respecto de mí mismo, distancia.

Distancia. Voy a detenerme unos minutos ante esta palabra que da nombre y carácter a nuestra universidad y designa una magnitud importante para el arte teatral tal y como yo lo entiendo, igual que para el hacer filosófico tal y como procuro practicarlo. Voy a arriesgarme aquí, en la Universidad a Distancia, a esbozar una caracterización del teatro —y quizá, entre líneas, de la filosofía— como arte de la distancia. Apenas unos trazos que presento en la esperanza de que alguien que me escuche pueda mejor tramarlos.

Empezaré recordando algo que sabe de sobra cualquier aficionado a observar escenarios o pisarlos: en ellos puede ser esencial la distancia de un personaje a un objeto —la de Macbeth respecto del puñal con que teme matar al rey Duncan o la de Otelo hasta el pañuelo de Desdémona— y, desde luego y sobre todo, la que separa dos personajes. Las mismas palabras tienen distinto significado pronunciadas al oído o dichas desde lejos. En la escena segunda del segundo acto de *Romeo y Julieta*, importa que él se halle en el patio y ella en el lejano balcón, y cada frase de su célebre diálogo es imantada por esa distancia insuperable. No menos valiosa es la pequeña y, sin embargo, infinita separación que se abre entre las solitarias criaturas de Chéjov. Así como hay mil comedias de todos los tiempos construidas hacia el abrazo final de los amantes.

Sí, sin duda, la distancia física es decisiva en un escenario. Pero no es la única que cuenta para el teatro.

En mi pieza *Noli me tangere*, intentando recuperar lo que un día sintieron en el Museo del Prado ante la pintura homónima de Correggio, un hombre y una mujer hablan de una línea que va desde la mano derecha de María Magdalena hasta la izquierda del Resucitado. El hombre dice: “Para ver la diagonal, hay que tomar distancia”. Puesto que, a su juicio, esa diagonal encierra el secreto último del cuadro, lo que está afirmando es que, para ver lo más importante de él, hay que alejarse de la superficie pintada. Pero acaso esté hablando también de la obra teatral en que él participa y del teatro mismo. Porque es tarea fundamental en el teatro elegir la distancia desde la que se propone al espectador que mire, escuche y piense. Y es que solo a cierta distancia algunas cosas se vuelven visibles, audibles y pensables.

Pero si el espectador se aleja demasiado, puede pasar por alto algo importante. Sobre ello habla, me parece, el anciano de mi obra *El cartógrafo* cuando instruye a su nieta

acerca de ese oficio: “La fuerza de un cartógrafo”, dice, “es su capacidad para mirar y elegir lo esencial. Mirar, escoger, representar: esos son los secretos del cartógrafo. Con unos pocos signos, el cartógrafo ha de dar a ver un mundo. Cualquier signo vale si habla claro, el mapa debe hablar a primera vista. No lo hacemos para nosotros, sino para alguien que un día lo mirará, quizá dentro de mil años. ¿Qué queremos que él vea? Ahí aparece la cuestión de la escala. Las cosas importantes solo se ven a pequeña escala. Dos ejércitos a punto de entrar en combate: es fácil representar el número de soldados, su ubicación, su armamento... Pero ¿y las razones de unos y otros para morir?, ¿y el valor y el miedo de un soldado? Es fácil dibujar una calle, pero ¿y un instante de vida en esa calle?”.

De modo que, a juicio de mi viejo cartógrafo, cosas importantes como el valor, el miedo o un instante de la vida “solo se ven a pequeña escala”. Acaso también él esté hablando, además de sobre el arte de los mapas, sobre la obra de que es personaje y sobre el teatro mismo: sobre un impulso moral que exige al autor, al director o al actor salvar aquello que por nada del mundo debe perderse.

En su carácter, asimismo, moral hay que entender dos preguntas, relacionadas pero que no deben confundirse, a las que el teatro viene dando muy diversas respuestas desde su primer día: ¿qué distancia ha de haber entre el espectador y el personaje, y entre este y el actor que lo interpreta? Podría redactarse una historia del arte escénico atendiendo a esas respuestas. Se hallarían formas teatrales que han buscado la identificación del espectador con el personaje y otras que han perseguido alejar este de aquel, así como escuelas de interpretación que propugnan fundir actor y personaje y otras en que el actor, al tiempo que actúa el personaje, lo observa y aun lo juzga. Hay una palabra de la jerga teatral que sirve para pensar en todo ello: *distanciamiento*. El *Diccionario de la Lengua Española* lo define como “recurso que consiste en distanciar al espectador de la acción para que pueda adoptar una actitud objetiva y crítica”. No es momento de discutir esta definición académica, ni de extenderse más sobre batallas cuyas crónicas llenan bibliotecas.

Mejor atendamos brevemente a otro sentido, más abstracto y acaso también más sustancial, en que el teatro es arte de la distancia. Me atrevo a decir que el teatro es, constitutivamente, arte de la distancia en tanto que su esencia es el desdoblamiento. Cada cosa en el escenario está allí para que en la imaginación aparezca otra. Los cuerpos, los objetos, las luces y las sombras, los sonidos y los silencios, todo eso está en vez de cuerpos, objetos, luces, sombras, sonidos y silencios distantes. El teatro tiene su raíz en la siguiente paradoja: el espectador comparte lugar y tiempo con un actor que hace de Segismundo, pero, si sucede la transfiguración teatral, si aparece Segismundo, ese encuentro llevará a ambos, actor y espectador, a otro lugar y otro tiempo.

Qué interesante que una misma palabra, *teatro*, nombre un arte y el sitio en que ese arte acontece. Qué misterioso que el teatro consista en reunirse en un sitio para, sin salir de él, viajar muy lejos. El teatro más poderoso —hablo del arte— consigue que nos distanciamos de quienes éramos cuando entramos en el teatro —y ahora hablo del lugar—. Si la ficción es todo aquello que podemos pensar pero que no está sucediendo, el teatro es ese sitio donde la ficción, sin embargo, sucede.

Como la cueva de Montesinos, el teatro lleva, a quienes entran en él, lejos de quienes suelen ser. Así les permite examinar la vida que viven e imaginar otras vidas. Por eso acostumbro a figurármelo como una elipse cuyos focos son la crítica y la utopía. El teatro nos da a ver lo que hay y lo que todavía no es; lo que somos y lo que podríamos ser.

¿Cuánto hemos de distanciarnos de algo para verlo?, me preguntaba antes. Habiéndome alejado hasta aquí, me digo que hay cosas que quizá solo podamos ver cerrando los ojos. Cosas que no podemos ver con los ojos, sino con la distancia de la imaginación.

Los griegos, maestros de la distancia, apartaban del escenario algunos hechos, los más importantes. La representación de esos hechos, pensaban, solo podía darse, invocada por la palabra, en la imaginación del espectador.

De vuelta a *Noli me tangere* y a la frase “Para ver la diagonal, hay que tomar distancia”, recordemos que Correggio no pintó esa línea en el lienzo, sino en la imaginación del espectador. Solo esta puede descubrir, desde la mano derecha de la mujer mortal, volcada hacia la tierra, hasta la del hombre resucitado, que señala el cielo, una línea cargada de tensiones.

Tampoco en mi pieza *Noli me tangere* es mostrado ese cuadro sobre cuya interpretación disputan los personajes en escena. Mi deseo es que los espectadores lo pinten en sus mentes. Así como no enseño en *La colección* aquella que da título a la obra, ni muestro en *El cartógrafo* el mapa que la protagonista busca obsesivamente. Y, desde luego, no presento la violencia física que en *Himmelweg*, en *Hamelin* o en la propia *El cartógrafo* sufren las víctimas. Solo un espectador puede hallar, si se atreve, en su propio interior, esa colección, ese mapa, esa violencia.

Yo hago teatro para ese espectador. Escribo para alguien que ojalá vea, escuche, lea lo que yo no he escrito. También para ese espectador he escrito este acto. Un acto teatral, pues basta que una persona tome la palabra ante otras que acuerdan mirarla y escucharla para que aparezca el teatro. La voz y el gesto de un ser humano al que otros prestan su atención, lo estamos experimentando juntos, crean un espacio y un tiempo compartidos. Crean un nosotros, que es la persona gramatical del teatro.

Hay sentidos de las palabras que solo pueden aparecer en la tensión de una distancia. Ojalá quienes hoy me acompañáis llevéis a lugares muy lejanos, lugares a los que yo nunca llegaré, estas palabras mías. Las últimas son obligadas por vuestro respeto y por vuestra buena escucha. Os he sentido muy cerca.

Muchas gracias.



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

SECCIÓN MONOGRÁFICA I

EL NO-ACTOR EN LA ESCENA POSDIGITAL

Mario DE LA TORRE-ESPINOSA y María Ángeles GRANDE ROSALES (eds.)

EL NO-ACTOR EN LA ESCENA POSDIGITAL¹

THE NON-ACTOR IN THE POSTDIGITAL SCENE

Mario de la TORRE-ESPINOSA

Universidad de Granada
mariodelatorre@ugr.es

María Ángeles GRANDE ROSALES

Universidad de Granada
grande@ugr.es

Resumen: En 1972 Michael Kirby publicó un artículo que daría origen al concepto de no-actor, una categorización que servía para definir aquellas manifestaciones escénicas donde la relación del intérprete con la ficción del personaje había sido transgredida, empleándose para ello, por ejemplo, a personas reales que ejercían con tal identidad en los espectáculos. Con una larga tradición, e hitos como el *happening*, en el momento actual vivimos una gran complejidad en sus manifestaciones debido a la presencia continua de lo tecnológico. Desde un paradigma posdigital, donde el binarismo analógico/digital deja de ser operativo, es urgente reflexionar sobre nuevos paradigmas posorgánicos que fusionan cuerpo y tecnología, así como sobre producciones que emplean simulaciones del actor mediante robots, hologramas, realidad virtual o inteligencia artificial, buscando fascinar por la indecidibilidad de los signos que de estos emanan.

Palabras clave: Teoría teatral. Teoría del actor. No-actor. *Performance* digital. Escena posdigital.

Abstract: In 1972, Michael Kirby published an article that would give rise to the concept of the non-actor, a category used to define theatrical performances where the performer's relationship with the character's fiction had been transgressed. For example, real people who performed with their own identities in the shows were used. With a long tradition and milestones like the happening, we are now also experiencing great complexity in this diversity due to the continuous presence of technology. From a postdigital paradigm, where the analog/digital binary is no longer operational, it is urgent to reflect on new post-organic paradigms that merge body and technology, as well as on productions that use simulations of the actor through robots, holograms, virtual reality, or artificial intelligence that seek to fascinate with the indecisiveness of the signs that emanate from them.

Keywords: Theatre Theory. Actor Theory. Non-actor. Digital Performance. Postdigital Theatre.

¹ Este artículo y la sección monográfica forman parte de las actividades del proyecto de investigación "Teatro sin teatro: teoría y práctica del no actor en la escena española contemporánea. PERFORMA 3" (PID2023-149349NB-I00). Financia: Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

1. INTRODUCCIÓN

La figura del actor en el mundo occidental ha ido recibiendo a lo largo de la historia diferentes consideraciones. El siglo XIX fue un momento clave por la consolidación del teatro burgués y de la figura del divo o diva teatral, con un tipo de interpretación donde prevalecía la figura de un intérprete que se constituía en el verdadero reclamo de muchos espectáculos. Es decir, sobre el personaje sobresalía la persona que lo encarnaba, sin producirse una indiferenciación entre ellos, cuyos gestos, no exentos de histrionismo, suponían una demostración de sus capacidades expresivas. Pero lo cierto es que este tipo de trabajo actoral iría evolucionando a finales de esa centuria a medida que en el mundo del arte se generaba un mayor interés hacia el realismo y el naturalismo.

Acerca de este último estilo, y con un desarrollo exitoso en la literatura, será André Antoine quien intente trasladar a la escena las ideas formales de la corriente naturalista de autores como Émile Zola y seguidores. Para ello creó el proyecto del Théâtre-Libre en 1887. Supuso un trascendente experimento con la idea de lo real en el teatro gracias a innovaciones como el empleo de la cuarta pared, decorados y atrezzo reales para sustituir los telones pintados o bien un concienzudo trabajo declamatorio por parte de los intérpretes para evitar el engolamiento convencional. Constituyó una manera de mostrar de la manera más naturalista posible la atmósfera que requerían las creaciones novedosas de August Strindberg o de Henrik Ibsen, espectáculos no exentos de polémica por su carácter experimental pero que serían un hito en la historia escénica.

A pesar de las propuestas que irían en una dirección opuesta —desde las reacciones antinaturalistas de Jacques Copeau y Louis Jouvet, la Biomecánica de Meyerhold o el Teatro épico de Brecht—, lo interesante es ver cómo se va afianzando una forma de estar sobre las tablas que intenta asimilarse a la vida real. Si bien Antoine experimenta con toda la puesta en escena, Konstantín Stanislavski destacaría, sobre todo, por el trabajo actoral como elemento central de sus propuestas. Para ello desarrolló un nuevo método naturalista que se irá decantando hasta llegar al conocido Método de Lee Strasberg en el Actor's Studio, forjando una forma de actuar que se impondrá hasta nuestros días.

Desde entonces el actor, poniéndose el foco en la mimesis, será uno de los principales centros de interés en muchas de las alternativas que contribuirán al desarrollo de la escena, produciéndose una serie de tensiones clave para el espectáculo en los siglos XX y XXI que la teoría teatral tendrá en consideración. Recordemos su importancia capital desde abordajes ontológicos como el que nos ofrece Jorge Dubatti (2012), para quien el teatro surge de la confluencia de tres factores: el convivio, la expectación y la autopoiesis del actor. Será a partir de su coincidencia cuando el acto teatral tenga lugar, como determinó también con su conocida fórmula Peter Brook: “Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa” (2015: 21). Pero en esta definición de Brook no entra todavía en juego la presencia del personaje, como sí procede a través de la autopoiesis del actor (Dubatti, 2012). Por ello debemos recurrir a otras definiciones, en concreto a aquellas que hacen mención a cuando se producen rupturas de la unicidad actor/personaje y el primero

desaparece a favor del segundo. A este respecto resulta reveladora la visión de Anne Ubersfeld al ubicar en el centro de la escena la figura del intérprete, quien actúa como motor expresivo por la tensión que genera su adscripción al mundo real y al de la diégesis que se está desarrollando sobre el escenario: “Es en el comediante donde se localiza el equívoco de la teatralidad, al instalar en medio de una realidad mecánica (la escena, el espacio, los objetos) una realidad ambigua, un sistema de signos que no dicen —no pueden decir— si pertenecen o no a la ficción” (1996: 169).

La fascinación por experimentar con el actor como unidad semiotizada no va a dejar de ser una constante, sobre todo a partir de la irrupción de las vanguardias de mediados del siglo pasado y al carácter performativo (Fischer-Lichte, 2011) que el teatro irá adquiriendo gracias a las mismas. A partir de movimientos artísticos como el Accionismo vienés vemos la irrupción abrupta de lo real, que se hace patente usando el cuerpo como campo de batalla con propuestas como el *body art*. La evidencia, por parte del público, de que las acciones que está desarrollando el intérprete son reales —con la autolesión como caso más extremo— condujeron a un nuevo estatuto espectadorial. Gracias a las rupturas del pacto escénico (Torre-Espinosa, 2016) que estas provocaban, donde el pacto ficcional queda disuelto por momentos, las teorizaciones previas en torno a la figura del actor quedaban en entredicho.

Con la excepcionalidad del pensamiento radical de Antonin Artaud (2001), que con su teatro de la crueldad buscaba prescindir de la escena como lenguaje organizado y retornarlo a un estado primigenio, la ficción cambiaba de estatuto respecto a las prácticas escénicas de su época con novedades como el *happening* o con autores como Jerzy Grotowsky (1968), quien reformularía el teatro como acontecimiento único, *performance* viva, siempre inacabada, donde intérpretes y público comparten tiempo, espacio y realidad. Michael Kirby contribuyó a sistematizar estas transformaciones con su propuesta del “no-actor” (1972: 3), partiendo de la idea de que no todas las formas de *performance* implican actuación en sentido clásico: en determinadas situaciones el actor no simula, no pretende transformarse en un personaje. Su escala, que va del “non-matrixed performing” (actuación no matricial) al “complex acting” (actuación compleja), abrió la posibilidad de pensar la escena como espacio de presencias múltiples no reducibles a la mimesis.

2. EL NO-ACTOR

El tránsito de la representación a la presencia constituye el primer eje de transformación que prepara el terreno para comprender el estatuto del actor en el teatro contemporáneo. Es en este contexto en el que Michael Kirby comienza a centrar su interés en aquellas manifestaciones escénicas donde la concepción clásica del intérprete dejaba de ser válida, partiendo para ello de la idea de que “not all performing is acting” (1972: 3), focalizando su atención sobre aquellas personas intervinientes en espectáculos que no se ajustaban a las convenciones del marco de la ficción. Así da lugar a un influyente

artículo publicado en 1972 en la revista *The Drama Review* bajo el título “On Acting and Not-Acting”. Su influjo es más que notable, como lo demuestra el trabajo colectivo *Acting (Re)Considered: A Theoretical and Practical Guide*, editado por primera vez por Phillip B. Zarrilli en 1995 (2002), donde se incluía este trabajo como uno de los más importantes a la hora de tomar en consideración el abordaje de la figura del intérprete. O, más recientemente, el volumen *Para una teoría del no actor*, editado por Anxo Abuín y Guadalupe Soria Tomás (2025), todo un hito en el ámbito hispánico que demuestra la utilidad de este concepto en nuestros días.

En primer término se hallarían aquellos casos en los que el intérprete no intenta ser alguien u otra cosa más que sí mismo. Desde esta categoría de no actuación, “non-matrixed performing” (1972: 3-4), se podría entender la presencia de los técnicos en *Lypsinch* (2007) de Robert Lepage, por ejemplo, manipulando la escenografía en escena. Sería el caso también de muchas piezas de danza, aunque el autor no contempla su inaplicabilidad a aquellas donde el vestuario construye un personaje, tal es el caso de *ballets* clásicos, como *El lago de los cisnes*. O bien muchos ejemplos en la escena posdramática donde el personaje acaba emergiendo, como sucede en el teatro danza de Pina Bausch, o en espectáculos más recientes como *Mariana* (2022), de Luz Arcas, donde esta interpreta a un animal de carga. Le seguirían en la escala de Kirby los casos de “non-matrixed representation” (1972: 4-5), donde se aplican ciertos elementos referenciales de un personaje, por ejemplo de Edipo, a un *performer* que no lo está interpretando *strictu sensu*, solo realizando una serie de acciones que hacen que se rememore al rey troyano. Todo depende del conocimiento del espectador para realizar esa asociación, a lo que ciertos paratextos suelen contribuir decisivamente.

Por otra parte, cuando las matrices que configuran dicho personaje son sólidas y consistentes estaríamos ante un caso de “received acting” (1972: 5-6), producido cuando los *performers* parece que están actuando por su comportamiento pero no lo hacen. Por ejemplo, sería el caso de muchos figurantes que aparecen en obras de Angélica Liddell, como *Vudú* (331) *Blixen* (2023), donde estos son vistos como actores a pesar de no desarrollar ningún trabajo de representación, solo cruzar el escenario o intervenciones breves. O los padres que saca la creadora española a escena portando a sus bebés en *Liebestod* (2021). Y por último, ya como actuación en sí, encontraríamos primero aquellos casos donde el actor sí realiza alguna acción para simular y representar a partir de su presencia como tal, pudiendo ir del “simple acting” al “complex acting” (1972: 6-8). Explica Kirby que fingir ponerse una chaqueta sería un grado simple, pero si además simula el tipo, la textura del tejido, la sensación física que le produce, etc. nos acercaríamos al final de la escala, dentro de la categoría del “acting”, de la actuación en sí. Estaríamos atendiendo a ese criterio de “amount of acting” (1972: 3), ahora de actuación compleja, que emplea el investigador canadiense como criterio para diferenciar al actor del no-actor.

La pertinencia de estas categorizaciones de Kirby se maximiza, además, en un momento donde la tecnología está cuestionando los límites ontológicos del teatro. Si bien

Hans-Thies Lehmann veía que, ya en el siglo XIX, se estaba perfilando un proceso fundamental para el poder de la simulación, que residía en cómo “la mirada humana se delega en aparatos técnicos y se emancipa del cuerpo” (2013: 384), los recientes y rápidos cambios tecnológicos están conduciendo a un cambio estructural. Este coincide, según el investigador alemán (2013: 390), con el desarrollo del teatro posdramático tal y como él mismo lo define a partir de la observación de la escena principalmente de los años ochenta y noventa.

A partir de aquí, avanzado el siglo XXI, se aceleran las transformaciones que retan la teoría teatral más convencional. Asistimos a una teatralidad posdigital compleja y multiforme caracterizada, por una parte, por la experimentación a través de imágenes corpóreas o virtuales, y, por otra, por los mecanismos de mediatización cada vez más sofisticados generados en un entorno hipertecnologizado. En el presente artículo nos proponemos demostrar que la escena posdigital desplaza el eje de la interpretación actoral desde la representación hacia la presencia expandida, experiencia simbiótica que incluye tanto la copresencia física como la mediación tecnológica. En este marco, además, el actor/*performer*/no actor forma parte de ecosistemas híbridos en los que, de manera cada vez más frecuente, la agencia se distribuye entre lo humano y lo no humano a través de las manifestaciones contemporáneas de cuerpos virtuales, robóticos y algorítmicos.

3. LA CONDICIÓN POSDIGITAL

A lo largo del pasado siglo, las artes escénicas se fueron alimentando cada vez más de la hibridación de medios y del intercambio dialógico entre pantalla y escena. Esto no es algo nuevo: desde el uso de las máscaras en la antigua Grecia a la incorporación de la luz eléctrica en el siglo XIX o la incorporación de la fotografía y el cine en el siglo pasado, la puesta en escena ha integrado constantemente innovaciones tecnológicas que transforman el trabajo del intérprete. Sí resulta significativo, en cambio, cómo especialmente a partir de los años sesenta se advierte en escena la creciente presencia del paradigma televisivo y de las tecnologías de la imagen: televisión, vídeo y, a partir de los noventa, la comunicación en red. José Antonio Sánchez (2008) ha señalado que estas transformaciones convivieron con la mutación del arte escénico en campo expandido, espacio inédito en el que la teatralidad dialoga de manera constante con otros lenguajes artísticos y con prácticas sociales, culturales y políticas. En este marco, la tecnología dejó de ser un mero soporte auxiliar para constituirse en un factor estructural de la producción escénica.

El teatro performativo (Fischer-Lichte, 2011) o posdramático (Lehmann, 2013) muestra cómo la implicación activa del artista en una cultura tecnificada ha dado paso a nuevas formas compositivas, sostenidas por procesos sensoriales que trascienden el logocentrismo tradicional y la autonomía lógico-lingüística del espectáculo. Si en el pasado la confrontación con los medios condenaba al teatro a una marginalidad progresiva, la asimilación de sus estrategias permite reconfigurar la escena posdramática

finisecular como entorno multimedia. Ya no se trata solo de insertar recursos audiovisuales o imágenes electrónicas, sino de transformar la escena misma en un nuevo dispositivo comunicativo, profundamente integrado en la lógica tecnológica de nuestro tiempo. Se plasmaba así, en los umbrales del siglo XXI, la revitalización del utopismo de la obra de arte simbolista que aspiraba a la inmersión del espectador en el abismo místico de una escena monumental, donde el intérprete puede funcionar como volumen tridimensional que pinta con luz y refleja los tonos y texturas de la música; o bien la búsqueda de las vanguardias del siglo XX en su fusión con la máquina y la exaltación de una artificialidad antinaturalista a través de la alogicidad, la acción paralela, la escenografía luminosa, el uso de figuras abstractas y el teatro sintético. Por otra parte, la sociedad red de nuestro tiempo propició una asimilación mediática sin precedentes en este nuevo arte híbrido. Atendiendo a las relaciones entre teatro y cibercultura, se advierte una amplia constelación de lenguajes que caracterizan lo teatral en la sociedad contemporánea y la variedad fenoménica de sus manifestaciones: hiperdrama, ciberperformance, teatro transmedia y teatro/*performance* digital, quizá la expresión más genuina de lo posdramático (Grande, 2017).

La conjunción de tecnologías informáticas con las artes escénicas en vivo, en sentido amplio —incluyendo teatro, danza y *performance*—, así como instalaciones de galería, obras de net.art y RV o actividades performativas diversas a las que se accede a través de la pantalla del ordenador (eventos de ciberteatro, mundos virtuales o videojuegos), dio lugar al concepto de *performance* digital en una obra emblemática como la de Steve Dixon, *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation* (2007). Se excluían de esta categoría, entendida como vanguardia emergente, las formas de interpretación grabadas o no interactivas como el cine, la televisión o el videoarte, en una suerte de reivindicación de la categoría (ya anacrónica) de nuevos medios en relación con lo performativo, lo teatral o lo espectacular. Incide sobre ello André Helbo (2023: 15-16) a través de las categorías de “presence” y “médiation” cada vez más indistinguibles, toda vez que “il se produit aujourd’hui une crise de la représentation physique” (Helbo, 2023: 16).

Ahora bien, si en las décadas de 1990 y 2000 se abordan problemas sobre la ontología de la *performance* y la identidad en la era digital, dichos debates se relativizan desde el nuevo paradigma que nos insta en nuestra condición posdigital. Es importante subrayar que el concepto de posdigital no remite a una superación o abandono de lo digital, sino a una condición histórica y cultural en la que lo digital está profundamente arraigado en nuestra experiencia cotidiana. Como pone de manifiesto Matthew Causey (2016), en este marco lo biológico y lo mecánico, lo orgánico y lo inorgánico, lo real y lo virtual conviven en continuidad. De manera similar, las prácticas teatrales en la cultura digital ya no pueden pensarse al margen de la mediación tecnológica, sino que están constitutivamente atravesadas por ella: “Digital technology is not simply an external tool applied to performance but an environment in which performance is embedded” (Causey,

2016: 3). Esto implica un desplazamiento del concepto de presencia hacia formas híbridas que conjugan lo físico y lo virtual.

Igualmente, Kattenbelt (2006) argumenta cómo el teatro, definido como *hipermedio*, es decir, como medio de medios en una actualización del enfoque wagneriano, a instancias del paradigma digital se convierte en intermedial. Desde la proliferación de obras académicas exhaustivas acerca de esta categoría hasta la actual superación de los conceptos de hipermedio e intermedialidad a partir de nuestra condición posdigital, Sarah Bay-Cheng (2016) sostiene que se ha llegado a un punto en el que la especificidad del medio se ha vuelto secundaria o incluso irrelevante. Henry Jenkins ya había avanzado esta idea mediante su concepto de “cultura de la convergencia” (2008), que evidencia cómo la noción de medio se está erosionando y las distinciones mediales son cada vez menos relevantes. En esta misma línea lo plantea Lev Manovich en su ensayo “Post-Media Aesthetics: Medium in Crisis” (2001), cuya reflexión anticipa el debate posterior en torno a la convergencia mediática y la condición posdigital. Así actúa también la propuesta posmedia de Bay-Cheng al defender una aproximación analítica que asume la interconexión inherente de todos los medios en cualquier objeto cultural y por tanto también en la *performance* digital, permitiendo un enfoque más directo en la obra misma y sus múltiples formaciones mediales.

4. PRESENCIA Y MEDIACIÓN

En esta era de convergencia medial y posmedia, donde la tecnología está tan arraigada que las especificidades de los medios se vuelven secundarias, los debates fundamentales sobre la naturaleza del acontecimiento escénico se reavivan con una urgencia particular. Así, Lehmann introduce una dicotomía conceptual clave entre representación y presencia en el teatro posdramático, en el que lo que interesa ya no es representar una realidad, sino crear una presencia: es decir, el cuerpo del *performer* se convierte en material escénico primario y no importa tanto lo que el cuerpo representa como su fisicidad, fragilidad, resistencia y exposición, dimensiones que marcan la intensidad de la experiencia compartida. Además, la escena posdigital, como forma particular del teatro posdramático, genera nuevas formas híbridas de presencia.

Situados en una época de metamorfosis mediática inédita, la revolución digital ha preconizado modos estilísticos y estéticos genuinamente nuevos y experiencias performativas sin precedentes. Esto conlleva la integración en el espectáculo no solo de imágenes grabadas, pantallas o proyecciones, sino también de los paradigmas artísticos y de las formas de percepción de la realidad que estas implican, es decir, de la lógica comunicacional que instauran como modelo diferente de representar y observar la realidad. De hecho, la forma misma en que estas imágenes son percibidas se convierte en parte de la obra, afirma Óscar Cornago, en la que se exhibe no una “imagen mediatizada, sino la mirada del espectador que corresponde a dicho soporte mediático” (2004: 9). Al poner en escena estas formas de mirar —ya sea la mirada distanciada y narrativa del cine,

el ritmo rápido y fragmentario de la televisión o la interactividad de Internet— el teatro opera como un laboratorio de análisis de estos modos de percepción. De hecho, resulta esencial el contraste entre las ilusorias imágenes mediáticas y la realidad inmediata del cuerpo del actor, un “exceso de realidad” que puede resultar “incluso molesto o hasta grosero” frente a la estética mediática “acabada y perfecta” (2004: 9), dialéctica que Cornago denomina “presencia/ausencia” (similar a la de “presence” y “médiation” de Helbo [2023] mencionada anteriormente) cada vez más determinante en la creación contemporánea.

Dicha dialéctica alimentó el debate en los noventa en torno a la *liveness* —presencialidad y acontecimiento en vivo, no grabado— frente a la mediatización de la escena, cuestionando si la tecnología resta autenticidad (Phelan, 1993) o, por el contrario, crea una nueva forma de presencia escénica (Auslander, 1999). Peggy Phelan (1993) sostiene que la *performance* es ontológicamente efímera, de modo que cualquier intento de documentación o reproducción mediatizada constituye una forma de mercantilización y destruye su autenticidad y su potencial político. En cambio, Philip Auslander (1999) cuestiona esta visión esencialista al señalar que la categoría de lo vivo no es ontológica, sino culturalmente construida en relación dialéctica con lo mediatizado; por lo tanto, rechaza la dicotomía rígida entre *presencial* y *mediatizado*, dado que ambos son inseparables en la cultura actual. Este contrapunto ha generado un campo fértil de discusión sobre la autenticidad, la presencia y la mediación en la práctica escénica contemporánea, ampliado posteriormente por perspectivas como las de Reason y Lindelof (2017), quienes exploran la vigencia del concepto de *liveness* en un contexto digital globalizado. Desde su perspectiva, es necesario superar la definición ontológica de este concepto para trasladarla a la experiencia de percepción del espectador. Esto implica pensar la presencia escénica como un fenómeno dinámico relacionado con la manera en que las audiencias describen, interpretan y valoran su experiencia de lo vivo, concepto constantemente reconfigurado por la tecnología y las formas culturales de recepción.

Por otra parte, entendida en sentido estricto, la *liveness* como reivindicación del encuentro único entre actor y espectador (física o mediada digitalmente), irrepetible y efímero frente a la interpretación mimético-realista, permite un encuentro prolífico con la noción de no actuación en la escena, como es el caso de la inclusión de no-actores, niños o animales en piezas concretas. Ana Sánchez Acevedo (2024: 589-605) menciona, por ejemplo, la denegación o inversión de la presencia de algunas *performances* contemporáneas, que ejemplifica con casos como *El esfuerzo constante de ganarse la vida* (2019) de Vicente Arlandis, donde el artista permanece tumbado mientras un discurso pregrabado simula su charla en vivo; o *Felicidad.es* (2009) de David Espinosa y África Navarro, pieza en la que los intérpretes interactúan con el público a distancia mediante una videollamada desde su propia casa. Dicha denegación también tiene lugar mediante la no comparecencia de los intérpretes, como en *El triunfo de la libertad* (2014) de Juan Lorient, Juan Domínguez y La Ribot, montaje en el que el escenario permanece vacío y la actuación se limita a la proyección de textos. También comprende casos de

exacerbación física —como *La domesticación* (2019) y *Toná* (2021) de Luz Arcas, donde los bailarines danzan hasta la extenuación— e incluso estrategias autolesivas, como en el teatro extremo de Angélica Liddell (*La casa de la fuerza*, 2009).

5. INTERACCIÓN, AGENCIA, TEATRO CÍBORG Y SUBJETIVIDADES HÍBRIDAS

Más allá de los debates sobre presencia y mediatización e intermedialidad, la escena posdigital ha supuesto nuevos retos por el uso de la realidad virtual, la telemática, la robótica y la informática, así como por su incidencia en la condición del actor/*performer* y la del espectador. Esto se ha acentuado especialmente desde el énfasis en nuevas categorías de interactividad, representación del cuerpo (incluyendo el ciborg y el doble virtual) y la alteración del tiempo y del espacio. En este sentido, se han propuesto taxonomías no jerárquicas y flexibles para analizar la integración creciente y el funcionamiento de los medios en la *performance* desde mediados de los años ochenta.

Uno de los aportes más influyentes en esta línea es el de David Saltz, quien a lo largo de más de dos décadas desarrolló un marco analítico para comprender la relación entre *performance* y tecnología. En *Live Media: Interactive Technology and Theatre* (2001), fruto de sus investigaciones en el Interactive Performance Laboratory de la Universidad de Georgia, Saltz identificó doce modos de interacción entre medios y escena. Estos iban desde funciones relativamente tradicionales, como la escenografía virtual o la ilustración visual de lo dicho por los actores, hasta modalidades más innovadoras, como la sinestesia, los medios diegéticos (que existen en el mundo narrativo) o, en el extremo más innovador, “dramatic media” (2001:126), entendidos como dispositivos que funcionan como actores. En esta última categoría, los medios intervienen como personajes dramáticos autónomos en el montaje, es decir, se configuran como intérpretes virtuales capaces de asumir un rol en la dramaturgia. Este planteamiento abría la posibilidad de considerar la tecnología como sujeto escénico, más allá de su condición instrumental.

Posteriormente, Saltz reformuló de manera simplificada las interacciones *performer*-medios con la intención de superar la metodología inductiva anterior, carente de justificación teórica explícita. De esta forma, ofrece una herramienta analítica más sistemática, rigurosa y con menos variables, diseñada para comprender la multiplicidad de roles que los medios digitales asumen en la *performance* en vivo contemporánea. Se trata de una taxonomía deliberadamente no jerárquica, centrada en la naturaleza de la interacción más que en la mecánica tecnológica o el modo de representación medial. El modelo se articula en torno a tres dimensiones principales: la función dramática del medio (si actúa como decorado, utilería, vestuario, actor o espejo), su ubicación espacial (presencia física o virtual) y su temporalidad (presente o diferida, real o virtual). Estas variables se consideran desde la perspectiva tanto del *performer* como del personaje (Saltz, 2015: 93-125).

De ambos trabajos podemos extraer dos conclusiones significativas. En primer lugar, la digitalización de la escena no elimina la intensidad ni la variabilidad de la actuación en vivo, sino que las incorpora y adapta al intérprete: a diferencia de los medios grabados, la espontaneidad del espectáculo permanece. En segundo lugar, en su análisis de la interacción entre el intérprete y los medios, Saltz explica que su objetivo como director es establecer una relación dramática entre ambos, confiriendo a los dispositivos mediáticos una verdadera agencia y equiparándolos: “The holy grail for me as a director is to produce a dramatic relationship between performer and media, to grant media real agency, casting them in a role on par with the live performers” (2001: 127). Esto sugiere su interés en maximizar el potencial dramático de los recursos, cocreadores del evento escénico. Es decir, su enfoque ofrece un marco analítico sofisticado que permite comprender en detalle cómo la dinámica tecnológica se integra sin fisuras en la *performance* en vivo, interactuando de manera constante con la acción e incluso asumiendo roles con una agencia comparable a la de los intérpretes humanos, manifestación que no deja de ser controvertida.

Por su parte, Jennifer Parker-Starbuck (2011) coincide con David Saltz al defender que los medios tecnológicos no son meros efectos o decorados, sino que pueden poseer una verdadera agencia dentro de la *performance*. Así, si Saltz se interroga sobre las posibilidades de los medios interactivos de funcionar por sí mismos independientemente de un controlador humano (2011: 127), Parker-Starbuck parte de la premisa de que una “subject technology” (2011: 86) —aquella que muestra capacidad de acción o tiene su propio peso en el escenario— es práctica habitual y consolidada en el ámbito performativo. Desde un enfoque teórico interdisciplinar que combina estudios de *performance*, teoría posthumana, estudios feministas y crítica de los medios, Parker-Starbuck conceptualiza la categoría de *Teatro ciborg* como espacio de intersección entre cuerpo y tecnología en la *performance* multimedia (2011: 9-11). Al igual que el ciborg representa una categoría estética y analítica fundamental, por su carácter metafórico e híbrido, para repensar las configuraciones contemporáneas del sujeto, la presencia y la agencia, este teatro aspira a imaginar nuevas formas de subjetividad subvirtiendo los dualismos tradicionales como cuerpo/tecnología, capaz/discapacitado, sujeto/objeto, humano/máquina, permitiéndonos abordar su dimensión fenomenológica en la escena.

En este marco, Parker-Starbuck (2011) distingue tres dimensiones que permiten examinar cómo se materializan estas tensiones: el cuerpo abyecto, el cuerpo objeto y el cuerpo sujeto. El *cuerpo abyecto* (2011: 52-93), retomando a Julia Kristeva (1983), se vincula con aquello que provoca incomodidad o rechazo, como los cuerpos discapacitados, inorgánicos, mecánicos, marcados por el trauma o sustituidos por dobles artificiales. Ejemplo de ello son los robots humanoides que son percibidos como incómodos y robóticos en el escenario, fascinantes y repulsivos a la vez, lo que los convierte en abyección por su distancia ontológica con lo humano, o incluso los cuerpos ausentes en propuestas minimalistas donde el intérprete desaparece deliberadamente. Por su parte, el *cuerpo objeto* (2011: 94-140) remite a aquellos cuerpos fragmentados o

fijados por la mediación tecnológica, como ocurre en las producciones del Wooster Group o en los experimentos escénicos de Katie Mitchell, donde las cámaras y las pantallas convierten al actor en materia visual para la mirada técnica. Finalmente, el *cuerpo sujeto* (2011: 141-191) alude a una integración plena entre cuerpo humano y tecnología, como en los montajes inmersivos de George Coates, donde los intérpretes coexisten con proyecciones y entornos digitales que expanden su subjetividad.

Podemos observar, por tanto, que la matriz cibernética de Parker-Starbuck no es una clasificación fija o exhaustiva, sino una herramienta maleable para el análisis y la reflexión sobre diferentes grados de presencia escénica. En el teatro cibernético la tecnología puede convertirse en sujeto cuando adquiere visibilidad, agencia e impacto en la experiencia espectral. Al igual que Donna Haraway en su célebre manifiesto de 1985 (1991), se nos invita a pensar el cibernético no tanto como figura literal, sino como metáfora crítica de los límites difusos entre lo humano y lo maquínico. A la manera de la *performance* postorgánica de Stelarc y Orlan, la teatralidad se enfoca en estas fusiones impredecibles y en las tensiones que generan.

6. CUERPOS VIRTUALES, ROBÓTICOS Y ALGORÍTMICOS

Las categorías examinadas permiten apreciar cómo, al redefinir actor, presencia y subjetividad en el entorno posmedia actual —marcado por ecosistemas mediáticos híbridos—, se reconfigura el cuerpo del actor en presencia escénica mediatizada. Por otra parte, los avances en realidad virtual, robótica e inteligencia artificial han propiciado la aparición de lo que podríamos denominar nuevos cuerpos escénicos: entidades virtuales, robóticas o algorítmicas que participan activamente en la producción de sentido.

Los cuerpos virtuales constituyen una de las manifestaciones más evidentes de esta transformación. Proyecciones tridimensionales, avatares digitales y dobles generados mediante sistemas de *motion capture* han sido incorporados en múltiples prácticas escénicas. Steve Dixon, basándose en Don Ihde, describe la emergencia de un “tercer cuerpo” (2007: 239) como entidad que no sustituye al actor ni se confunde con él, situándose en un territorio intermedio entre lo orgánico y lo digital. Un ejemplo relevante es *The Shadow* (2009), dirigida por Georges Gagneré y Eric Jakobiak, donde intérpretes equipados con trajes de captura de movimiento animaban en tiempo real personajes virtuales visibles solo en la pantalla. El público percibía una actuación en tiempo real aunque mediada tecnológicamente, cuestionando la definición tradicional de presencia escénica (Gagneré, 2024).

El teatro de robots constituye otra área importante de exploración. En *Sayonara* (2010) de Oriza Hirata, el robot humanoide Geminoid F compartía escena con una actriz humana. A pesar de su sofisticación y su diseño ultrarrealista, el robot generaba incomodidad en los espectadores debido al efecto del “uncanny valley”, es decir, la perturbación que provoca un artefacto que se asemeja demasiado a lo humano sin llegar a serlo (Mori, 2012). Frente a esta inquietud, otros creadores han optado por enfatizar la

artificialidad. En *Robot!* (2013) de Blanca Li, la torpeza y los fallos técnicos de los autómatas se transformaban en momentos poéticos y humorísticos, lo que permitía superar la incomodidad generada mediante la distancia crítica y la ironía. Las posibilidades de los cuerpos robóticos como extensiones de lo humano han sido exploradas igualmente por artistas posorgánicos, como en el caso de Stelarc (2005), quien, con sus prótesis cibernéticas y conexiones en directo a Internet, ha defendido la idea de la obsolescencia del cuerpo y de la necesidad de la tecnología para expandir sus capacidades. Orlan, por su parte, ha convertido la cirugía en *performance* para cuestionar la construcción cultural de la identidad corporal, mientras que en el ámbito español, Marcel·lí Antúnez Roca ha desarrollado desde los años noventa *performances* interactivas —sus “sistematurgias”— en las que exoesqueletos y robots funcionan como prolongaciones del cuerpo escénico. En todos estos casos, lo tecnológico no sustituye al cuerpo, sino que lo redefine como interfaz expandida.

Por otra parte, la interactividad digital ha configurado un nuevo paradigma performativo donde el cuerpo del intérprete ya no es un ente aislado, sino un nodo dentro de una red de comunicación que conecta dispositivos, algoritmos y espectadores. En este marco, la noción de cibernético se desplaza de la prótesis corporal hacia una condición relacional, en la que el *performer* opera como interfaz viva entre lo humano y lo tecnológico: a través del *live coding* (codificación en tiempo real que genera imágenes, música o movimientos escénicos), o mediante la realidad aumentada que multiplica el cuerpo del intérprete con capas digitales, entre otras posibilidades. En estas prácticas, procesos relacionales, lo humano y lo tecnológico no se oponen, sino que se ensamblan en nuevas formas de dramaturgia y recepción. A este desplazamiento contribuye también la incorporación de avatares y videojuegos a la práctica escénica. Investigadores como Homan y Homan (2014) han señalado que, en entornos interactivos, el jugador puede asumir simultáneamente los roles de dramaturgo, director y actor, lo que genera una indiferenciación entre figuras tradicionalmente separadas en el teatro. De este modo, emerge la figura del *interacteur* (Hagemann y Pluta, 2023: 123-142), un sujeto híbrido que combina las competencias del intérprete y del usuario. La *performance* deja de ser un producto cerrado para convertirse en un proceso interactivo.

Podemos observar también cómo la escena posdigital reformula la subjetividad y la acción, de manera coincidente con el poshumanismo que cuestiona marcos éticos tradicionales. De manera incipiente, las nuevas prácticas escénicas muestran que la agencia se vuelve distribuida y compartida, emergiendo de sistemas cognitivos duales y configurando procesos dinámicos autónomos, como cuando la interconexión cibernética entre *performer* y medios crea bucles de retroalimentación en los que un gesto corporal puede ser una entrada computacional que produce una salida multimedia. Por su parte, el espectador también interviene transformándose en participante activo o cocreador del espectáculo. Muchas veces manipula la obra o al artista tomando decisiones narrativas y alterando el desarrollo escénico a través de *smartphones* o plataformas en línea (Fura dels Baus, 2014).

Especial mención merece la agencia de la máquina, entendida como la capacidad de las tecnologías computacionales para asumir un papel activo en los procesos creativos. En determinados contextos artísticos, los sistemas algorítmicos no solo acompañan o complementan la acción humana, sino que generan de manera autónoma movimientos, animaciones o paisajes sonoros, llegando incluso a sustituir a los *performers* mediante avatares digitales de inteligencia artificial, como se ha mostrado en el XXIV Seminario Seliten@t titulado “Literatura, teatro e inteligencia artificial” (2025), dirigido por José Romera Castillo. Un ejemplo pionero de esta exploración lo constituye *Una isla* (2023), de la compañía Agrupación Señor Serrano. En esta pieza, la dramaturgia se apoya en sistemas de IA generativa como GPT-3, Dall-e o Midjourney, que producen en tiempo real textos, imágenes y música. La escena se convierte así en un espacio híbrido donde conviven los actores humanos, sus dobles digitales y una *performer* holográfica, en una suerte de materialización escénica de la inteligencia artificial y de los datos que la sostienen. Este dispositivo expande la expresividad y los recursos del teatro contemporáneo, sin llegar a anular la presencia física y simbólica de los intérpretes. La IA conversacional, al igual que las célebres improvisaciones de la compañía Improbotics o montajes como *SH4DOW – Who is Master, Who is Shadow?* (2023) presenta interacciones lingüísticas en tiempo real con actores donde los sistemas de diálogo automático actúan como una entidad sin cuerpo pero con voz o texto.

Al mismo tiempo, estas reconfiguraciones de la subjetividad, la agencia y el cuerpo en la escena posdigital, facilitadas por la integración de la inteligencia artificial y los sistemas interactivos, no solo modifican la práctica performativa, sino que también ofrecen herramientas poderosas para la reflexión crítica. En este sentido, *La isla* evidencia cómo la integración de la inteligencia artificial en la escena posdigital no solo transforma las prácticas performativas, sino que también abre un espacio para cuestionar sus implicaciones ético-políticas. De esta manera, la *performance* posdigital puede entenderse como una estrategia activista para criticar y resistir el control, la alienación y la mercantilización de los individuos en la ciberontología del presente.

De todas estas cuestiones dan buena cuenta los seis artículos que integran este monográfico, que se inicia con “Orlando revisitado: actuación y teatro posdramático en las creaciones escénicas de Katie Mitchell y Marta Pazos”. En él, la investigadora Cristina Oñoro Otero analiza la presencia del no-actor en dos espectáculos recientes inspirados en la célebre novela de Woolf como recurso para la exhibición de nuevas subjetividades. Si la directora británica hace uso de las pantallas para la emisión en directo de las imágenes de los intérpretes en un Live Cinema de resultados muy sorprendentes, y sube a escena cámaras, maquilladores y vestuaristas, ejemplos de “non-matrixed acting” (Kirby, 1972), en el caso de la directora gallega asistimos a la transformación de la escena en un espacio interartístico complejo y sofisticado (2013) donde los intérpretes quedan integrados paracáticamente con el resto de elementos expresivos del espectáculo, a veces constituyendo solo elementos de un paisaje escénico.

Las pantallas constituyen un elemento central dentro de varias propuestas de Mitchell, al igual que en los espectáculos desarrollados durante la COVID-19, tal y como analiza Óscar Cornago Bernal en “Teatralidades digitales, reflexiones epimeteicas”. Con un tono ensayístico propio de la *performance as research*, enfoque científico que considera la práctica artística como investigación teórica, aborda el papel de la técnica en el teatro en su conexión con la temporalidad a través de la obra de Bernard Stiegler. Se centra en varios proyectos desarrollados durante la pandemia que le permiten mostrar cómo la creación teatral puede utilizarse como una crítica sobre los medios digitales a partir de la figura del actor, reformulado con una función flexible y expandida como *no-actor* o *actor-extraño*.

En esta coexistencia de público y actores propia del hecho teatral, el cuerpo se erige como un elemento crucial, marca y guía del paso de la representación a la presentación. Ahora bien, ¿cómo interfiere en dicha presencialidad el empleo de las nuevas tecnologías? André Helbo, investigador de la Université Libre de Bruxelles, reflexiona sobre ello en “El no-actor, ¿tiene cuerpo?”, intentando entender qué sucede con este cuerpo del no-actor mediado, que puede ser sustituido o bien reconstruido tecnológicamente, como puede ser a través del empleo de androides u hologramas.

Precisamente el carácter performativo de lo teatral requiere de la participación del público, superando la dualidad de los que miran y los que actúan. Sobre la naturaleza colectiva del hecho escénico trabajará Mariángeles Rodríguez Alonso en “La figura del no-actor en las propuestas de Cross Border Project y Pont Flotant”. Para ello abordará las conexiones entre el teatro foro de la primera compañía y la figura del *espectador* presente en varias obras de la segunda, aquí buscando el sentido de *communitas* propio del teatro a partir de las categorías enunciadas por Kirby (1972) de “non-matrixed acting” o de “simple acting”.

Por último, dos contribuciones se centran en el audiovisual para ver cómo esta categoría enunciada por Kirby décadas atrás se manifiesta siguiendo estrategias muy novedosas en el mundo audiovisual. Xosé Nogueira Otero, en “Desde el no-actor hasta el espectador-actor-Personaje. Performance y procesos de inmersión dentro del fluir intermedial de la creación audiovisual contemporánea”, realiza una vasta revisión histórica de la figura del no-actor, remontándose a los orígenes del cine. Resulta muy sugerente la proposición de la categoría del espectador-actor-*personaje*, con el análisis de proyectos performativos tan interesantes como el de *Carne y arena* de Alejandro González Iñárritu, demostrándose cómo la naturaleza del intérprete es condicionada por el objetivo que se quiere conseguir.

Para finalizar, Anxo Abuín González reflexiona sobre los *machinima* (películas que documentan actividades de usuarios en videojuegos) en “The play(er) is the thing: no-actores en documentales animados para tiempos de pandemia”. El autor argumenta que la animación documental se ha convertido en un medio vital para explorar la realidad y las identidades en la era *phygital* (físico-digital). Se centra en el análisis de dos películas clave *machinima*: *We Met in Virtual Reality* (WMVR, 2022) y *Grand Theft Hamlet* (GTH,

2024). En ambos casos la referencialidad de los actores de carne y hueso ahora es sustituida por imágenes generadas por ordenador que retan la factualidad de los personajes y exploran nuevas subjetividades en el mundo virtual.

7. CONCLUSIÓN

Sin duda, la figura del actor en la escena posdigital debe pensarse en continuidad con la noción de no-actor. Más que una oposición, ambos forman parte de un continuo que redefine la modernidad teatral contemporánea. La irrupción de lo real en la escena — desde el *happening* hasta el *body art*— abrió un terreno en el que la mimesis dejó de ser el único horizonte posible y en el que la categoría del no-actor permitió reconocer la pluralidad de modos de estar en escena. Este primer desplazamiento, de la representación a la presencia, sentó las bases para repensar la teatralidad en el marco contemporáneo.

Con la condición posdigital, la centralidad del actor se ha transformado. La *liveness* ya no se entiende solo como copresencia física, sino como fenómeno relacional, configurado por la mirada del espectador y por la interacción entre lo vivo y lo mediado. La dialéctica presencia/ausencia se convierte en un recurso compositivo inédito, mientras que los medios adquieren agencia dramática en la dramaturgia. El actor, por tanto, no desaparece en la escena contemporánea, sino que se redefine como interfaz múltiple en ecologías híbridas. La escena actual se articula en la tensión entre actuación y no-actuación, entre lo humano y lo tecnológico, entre la presencia y la mediación.

Por último, la presencia escénica en la era posdigital no se limita al cuerpo físico del actor. Se expande hacia una constelación de cuerpos híbridos: virtuales, robóticos y algorítmicos. Estos cuerpos plantean desafíos ontológicos, estéticos y éticos. Ontológicos, porque obligan a repensar qué significa actuar cuando la actuación puede ser realizada por un actor robótico o algorítmico. Estéticos, porque generan nuevas posibilidades formales que rompen con la mimesis tradicional y abren la puerta a dramaturgias interactivas y distribuidas. Éticos, porque ponen en cuestión el papel del *performer*, la autoría y la relación con tecnologías opacas como la IA.

Estos nuevos no-actores posdigitales, más allá de Kirby, encarnan una presencia expandida y relacional en el teatro dramático y performativo y en el ámbito audiovisual o funcionan como interfaces tecnológicas y orgánicas, mostrando un espacio desafiante de subjetividades híbridas y de agencias compartidas aún por explorar en profundidad por el utopismo posthumanista. Al mismo tiempo, si bien estas tecnologías amplían las posibilidades creativas y reconfiguran la experiencia corporal en escena, también pueden reproducir dinámicas de control, vigilancia y mercantilización propias del capitalismo electrónico de nuestro tiempo. De este modo, como demuestran los artículos del presente monográfico, la *performance*, el teatro y el cine se configuran como un espacio crítico y complejo que invita a reflexionar sobre dichos procesos y a explorar alternativas de resistencia y reapropiación tecnológica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABUÍN, A. Y SORIA TOMÁS, G., eds. (2025). *Para una teoría del no actor*. Madrid: Dykinson.
- ARTAUD, A. (2001). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- AUSLANDER, P. (1999). *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*. New York: Routledge.
- BAY-CHENG, S. (2016). "Postmedia Performance". *Contemporary Theatre Review* 26.2. Disponible en línea: <http://www.contemporaryTheatreReview.org/2016/postmedia-performance> [15/06/2025].
- BROOK, P. (2015). *El espacio vacío*. Barcelona: Península.
- CAUSEY, M. (2016). "Postdigital performance". *Theatre Journal* 68.3, 427-441. Disponible en línea: <http://doi.org/10.1353/tj.2016.0074> [01/07/2025].
- CORNAGO, Ó. (2004). "El cuerpo invisible: teatro y tecnologías de la imagen". *Arbor* 699-700, 595-610. Disponible en línea: <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/597/599> [12/07/2025].
- DIXON, S. (2007). *Digital Performance. A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge: MIT Press.
- DUBATTI, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel.
- FISCHER-LICHTE, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada.
- GAGNERÉ, G. (2024). "Directing Avatars in Live Performances. An Autonomy Simulacrum of Virtual Actors". En *Live Performance and Video Games. Inspirations, Appropriations and Mutual Transfers*, R. Dreifuss, S. Hagemann & I. Pluta (eds.), 87-102. Bielefeld: Transcript.
- GRANDE ROSALES, M. Á. (2017). "Del teatro digital al teatro posdigital". *Don Galán. Revista de Investigación Teatral* 7, 9-46. Disponible en línea: https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum7/pagina.php?vol=7&doc=1_8&del-teatro-digital-al-teatro-posdigital-angeles-grande-rosales [01/07/2025].
- HAGEMANN, S. ET PLUTA, I. (2023). *Quels rôles pour le spectateur à l'ère numérique? Questions de théâtre*. Lausanne: Presses Polytechniques et Universitaires Romandes.
- HARAWAY, D. (1991). "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century". En *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature* 149-181. New York: Routledge.
- HELBO, A. (2023). *Lire le spectacle vivant*. Bruxelles: Académie Royale de Belgique.
- HOMAN, D. & HOMAN, S. (2014). "The Interactive Theater of Video Games: The Gamer as Playwright, Director, and Actor". *Comparative Drama* 48.1/2, 169-186.
- JENKINS, H. (2008). *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- KATTENBELT, C. (2006). "Theatre as the Art of the Performer and the Stage of Intermediality". En *Intermediality in Theatre and Performance*, F. Chapple & C. Kattenbelt (eds.), 29-39. Amsterdam: Rodopi.
- KIRBY, M. (1972). "On Acting and Not-Acting". *The Drama Review* 16.1, 3-15.

- KRISTEVA, J. (1983). *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Éditions du Seuil.
- LEHMANN, H.-T. (2013). *Teatro posdramático*. Murcia: CENDEAC.
- MANOVICH, L. (2001). "Post-media Aesthetics: Medium in Crisis". Disponible en línea: <https://manovich.net/index.php/projects/post-media-aesthetics> [03/07/2025].
- MORI, M. (2012 [1970]). "The Uncanny Valley". *IEEE Robotics & Automation Magazine* 19.2, 98-100.
- REASON, M. & LINDELOF, A. M., eds. (2017). *Experiencing Liveness in Contemporary Performance. Interdisciplinary Perspectives*. London / New York: Routledge.
- SALTZ, D. Z. (2001). "Live Media. Interactive Technology and Theatre". *Theatre Topics* 11.2, 107-130.
- _____. (2015). "Sharing the Stage with Media. A Taxonomy of Performer-Media Interactions". En *Performance and Media. Taxonomies for a Changing Field*, S. Bay-Cheng, J. Parker-Starbuck & D.Z. Saltz (eds.), 93-125. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- SÁNCHEZ, J. A. (2008). *El teatro en el campo expandido*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- SÁNCHEZ ACEVEDO, A. (2024). "Lo vivo es lo que vale. Liveness y prácticas de la no-actuación en la escena española del siglo XXI". *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas* 22, 579-609. Disponible en línea: <https://doi.org/10.24197/sxxi.22.2024.579-609> [07/10/2025].
- PARKER-STARBUCK, J. (2011). *Cyborg Theatre. Corporeal / Technological Intersections in Multimedia Performance*. London: Palgrave Macmillan.
- TORRE-ESPINOSA, M. de la (2016). "Poéticas teatrales de la violencia. La ruptura del pacto escénico en Angélica Liddell y Rodrigo García". En *Tuércela el cuello al Cisne. Las expresiones de la violencia en la literatura hispánica contemporánea (siglos XX y XXI)*, S. González Ángel et al. (eds.), 727-739. Valencia de la Concepción (Sevilla): Renacimiento.
- UBERSFELD, A. (1996). *La escuela del espectador*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- ZARRILLI, P. B., ed. (2002). *Acting (Re)Considered. A Theoretical and Practical Guide*. London / New York: Routledge.



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

Fecha de recepción: 11/07/2025

Fecha de aceptación: 13/10/2025

ORLANDO REVISITADO. ACTUACIÓN Y TEATRO POSDRAMÁTICO EN LAS CREACIONES ESCÉNICAS DE KATIE MITCHELL Y MARTA PAZOS¹

ORLANDO REVISITED. ACTING AND POSTDRAMATIC THEATER IN THE STAGE WORKS OF KATIE MITCHELL AND MARTA PAZOS

Cristina OÑORO OTERO

Universidad Complutense de Madrid

crisonor@ucm.es

Resumen: Publicado originalmente en 1928, *Orlando: Una biografía* es una de las novelas de Virginia Woolf que mayor influencia ha tenido en la creación contemporánea. Esta fascinación puede sentirse con una fuerza especial en el cine y en las artes escénicas, donde proliferan las adaptaciones, sobre todo en los últimos años. En este artículo me aproximaré a dos de ellas: la llevada a cabo por la directora británica afincada en Alemania Katie Mitchell (*Orlando*, 2019) y la que ha estrenado la directora y artista visual española Marta Pazos en el Centro Dramático Nacional (*Orlando*, 2025). Mi propósito es analizar desde una perspectiva posdramática (Lehmann) el trabajo realizado por los actores y los no-actores (Kirby) en estas creaciones, prestando atención a tres elementos: el empleo del *Live cinema* y el poema escénico; el uso de la voz; y el modo en el que aparece tratada la corporalidad.

Palabras clave: Teatro posdramático. Teorías del actor y no-actor. Katie Mitchell. Marta Pazos. Adaptaciones de *Orlando*.

Abstract: Originally published in 1928, *Orlando: A Biography* stands out as one of Virginia Woolf's most influential novels in today's artistic landscape. This enduring fascination has found fertile ground in film and theatre, where adaptations have multiplied in recent years. In this article, I examine two such adaptations: one directed by British director Katie Mitchell, based in Germany (*Orlando*, 2019), and the other by Spanish director and visual artist Marta Pazos, which recently premiered at Centro Dramático Nacional (*Orlando*, 2025). My aim is to analyze, from a postdramatic perspective (Lehmann), the work carried out in these productions by both actors and non-actors (Kirby), focusing on three key elements: the use of *Live cinema* and Scenic poems, vocal performance and the treatment of corporality on stage.

Keywords: Postdramatic theatre. Acting and Non-acting Theories. Katie Mitchell. Marta Pazos. Adaptations of *Orlando*.

¹ Este artículo forma parte de las actividades del proyecto de investigación "Teatro sin teatro: teoría y práctica del no actor en la escena española contemporánea. PERFORMA 3" (PID2023-149349NB-I00). Financia: Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

1. LAS VACACIONES DE UNA ESCRITORA. *ORLANDO* (1928) EN LA CREACIÓN CONTEMPORÁNEA

1.1. Un viaje a través del tiempo y del género

A mediados de marzo de 1928, Virginia Woolf anotó en su diario que se sentía feliz, sumergida en la escritura de un nuevo libro que era “todo él una broma”. Estaba disfrutando mucho tras el agotamiento al que sus novelas anteriores, como *La señora Dalloway* (1925) y *Al faro* (1927), la habían conducido. Escribía deprisa, alegremente. Después de tanto trabajo, estaba viviendo “las vacaciones de una escritora” (Woolf, 2003: 159).

Pero lo que empezó como una broma, unos meses después acabó convirtiéndose en uno de sus mayores éxitos. En otoño, en la misma época en la que impartió en la Universidad de Cambridge las conferencias que conformarían *Una habitación propia* (1929), aquel texto se publicó bajo el título *Orlando. A Biography* y logró un éxito inmediato (Bell, 2002: 476). En solo seis meses se vendieron 8 104 ejemplares, más del doble de lo que había logrado con *Al faro* en todo un año, y las críticas que recibió fueron excelentes a ambos lados del atlántico. Por ejemplo, la escritora Rebecca West, quien firmaba sus reseñas en *New York Herald Tribune*, escribió que *Orlando* era “una obra maestra poética del más alto nivel” (Woolf, 2003: 171).

Inspirada en su amiga y amante Vita Sackville-West, aristócrata y novelista del grupo de Bloomsbury al que ella misma pertenecía, *Orlando* cuenta la historia de un joven poeta que viaja a través de los siglos, desde el Renacimiento hasta el siglo veinte. Después de vivir varias peripecias como cortesano en la corte isabelina y embajador en Turquía, a mitad de la novela, tras haber disfrutado de un largo sueño, el joven se transforma mágicamente en una mujer. Orlando atraviesa entonces nuevos tiempos, con sus cambios tecnológicos y sociales, hasta llegar a 1928, fecha que coincide con el año en que se escribió la novela. Aunque el tono y el propósito de Woolf eran paródicos, los temas que aborda son profundamente filosóficos, como en el resto de su producción. Entre ellos podemos destacar la reflexión sobre la vida, el paso del tiempo y la identidad. También se encuentra presente la temática del andrógino, que Woolf abordaría a su vez en un lugar destacado de *Una habitación propia*, al describir su ideal de mente artística:

Y me puse, para pasar el rato, a esbozar un plano del alma según el cual en cada uno de nosotros presiden dos poderes, uno masculino y otro femenino; y en el cerebro del hombre predomina el hombre sobre la mujer y en el cerebro de la mujer predomina la mujer sobre el hombre. El estado de ser normal y confortable es aquel en que los dos viven juntos en armonía, cooperando espiritualmente. Si es hombre, la parte femenina del cerebro no deja de obrar; y la mujer también tiene contacto con el hombre que hay en ella. Quizá Coleridge se refería a esto cuando dijo que las grandes mentes son andróginas (Woolf, 2017: 133).

Presentado como una biografía, *Orlando* es en realidad una parodia de este género, comúnmente centrado en las hazañas de los *grandes hombres*, como la propia Virginia

Woolf escribió en su ensayo “La nueva biografía” al referirse irónicamente al tono de las biografías de la época victoriana:

Nobleza, honradez, castidad, severidad: es así como la escala de valores victoriana se presenta ante nosotros. El personaje en cuestión aparece casi siempre con un tamaño colosal y ataviado con chistera y levita [...] Puede que el biógrafo meticuloso no nos cuente un relato con florituras, pero debe batallar con laberintos interminables y vérselas con multitud de documentos [...] nosotros buscamos desesperadamente una voz o una risa, imprecación o ira, en definitiva cualquier señal de que este fósil fue en algún momento un ser vivo (Woolf, 2007: 196).

En claro diálogo paródico con esta tradición biográfica masculina, Woolf emplea en su novela los códigos de la sátira, lo burlesco y la comedia para dar vida a un personaje emblemático de la historia literaria, hoy recuperado por creadores interesados en reflexionar sobre la identidad de género desde una estética *queer*. Con los años, *Orlando* se ha convertido en una de las novelas que mayor fascinación ha ejercido en creadores escénicos y cineastas contemporáneos, quienes se han sentido fuertemente atraídos por la naturaleza vanguardista y experimental de la obra, la radicalidad de sus ideas y la perspectiva tan avanzada desde la que abordó la construcción del género, las identidades fluidas o la orientación sexual.

Entre las adaptaciones recientes más célebres, podemos destacar las realizadas por Ulrike Ottinger (*Freak Orlando*, 1981), Robert Wilson (*Orlando*, 1989), Sally Potter (*Orlando*, 1992), Katie Mitchell (*Orlando*, 2019), Paul B. Preciado (*Orlando, mi biografía política*, 2023) o las de Will Davis (*Orlando*, 2024), con texto de la dramaturga Sarah Ruhl, y Michael Grandage (*Orlando*, 2022), basada a su vez en el texto de Neil Bartlett. En España, durante la temporada 2024-2025 del Centro Dramático Nacional, se estrenó *Orlando*, firmado por Marta Pazos.

Uno de los temas centrales de la novela es la reflexión sobre el género. En *Orlando* está muy presente la idea de que la actuación y la teatralidad —disfraces, ropajes, juegos de máscaras y puestas en escena— forman parte de los procesos de construcción identitaria. Como señala Sandra M. Gilbert, Woolf imaginó “los disfraces de la mente” con gran ironía y sentido del humor, en parte porque era muy consciente del poder que ejerce la vestimenta en las presiones de género. Como “hombre convertido en mujer”, Orlando permanece de pie frente al espejo, pero, significativamente, Woolf solo indica que su aspecto es deslumbrante, encantador:

Orlando, a work that is nominally about a transsexual, depicts transsexualism through sardonic costume changes rather than through actual physical transformations. In fact, as if to emphasize that costume, not anatomy, is destiny, Woolf comically eschews specific descriptions of the bodily changes that mark Orlando's gender metamorphosis (Gilbert, 1980: 405).

Esta comprensión teatral y lúdica del género se encuentra muy presente en algunas de las adaptaciones teatrales, sobre todo las de los últimos años, en las que domina una

estética *queer*. Así, en los espectáculos de Katie Mitchell, Will Davis, Michael Grandage o Marta Pazos, el texto de Woolf sirve como potente aliado para explorar cuestiones relacionadas con la fluidez del género, las identidades no binarias y los cuerpos no normativos, enfatizando lo que el género y la identidad tienen en sí mismos de puesta en escena performativa. En palabras de Sarah Ruhl “Orlando was light years ahead of its time (1928) in terms of its expansive, fluid, liberatory views of gender and sexuality” (Ruhl, 2024: 4).

1.2. El *Orlando* de Katie Mitchell (2019).

Actuación cinematográfica e interioridad femenina

Katie Mitchell es una de las directoras más consolidadas de la escena europea actual. Nacida y formada en el Reino Unido, ha trabajado tanto en su país de origen, donde ha dirigido producciones de éxito para la Royal Shakespeare Company, el National Theatre o el Royal Court Theatre, como en otros países europeos, incluida Alemania, donde también ha firmado numerosos montajes para la Schaubühne de Berlín o la Deutsches Schauspielhaus de Hamburgo, entre otros. Sus montajes se caracterizan por “la intervención dramática radical y la hibridación de los lenguajes audiovisual y escénicos” (Caudevilla, 2019: 103). Ha sido comparada por la crítica con otros directores británicos como Peter Brook y Deborah Warner, “grandes talentos británicos que renacieron en Europa tras sufrir el desentendimiento con las instituciones, la crítica o el público” (Ordóñez, 2018).

Mitchell ha dirigido teatro de texto, ópera y espectáculos que incorporan grabaciones cinematográficas, uno de los sellos más característicos de su poética. En reconocimiento a su trabajo ha recibido algunos de los más importantes galardones que distinguen las artes escénicas, como el Premio a mejor directora de los International Opera Awards, varios premios Theatertreffen de Alemania o el Stanislavsky International Prize que se concede en Rusia.

Entre sus numerosos espectáculos podemos destacar *Waves* (2006), también basada en una novela de Virginia Woolf, *Las olas*; *Women of Troy* (2007); *Fräulein Julie* (2010); *Shadows (Eurydice speaks)* (2016) u *Ophelia's Zimmer* (2016). En su teatro, Mitchell a menudo se acerca a textos literarios de la tradición occidental desde una perspectiva feminista que busca explorar temáticas latentes a través de técnicas que liberan la percepción del espectador.

Orlando fue estrenada originalmente en 2019 en la Schaubühne de Berlín con un texto de Alice Birch a partir de la traducción del inglés de Brigitte Walitzek. El espectáculo se ha visto también en otros teatros de Alemania, Francia, Portugal y España. En Madrid se estrenó en los Teatros del Canal en abril de 2023. Como ha explicado la propia Mitchell, el *Orlando* de Robert Wilson fue el primer montaje que ella misma vio en la Schaubühne de Berlín cuando viajó a Alemania a finales de los años ochenta y siempre había deseado adaptarlo. Durante sus estudios en Oxford, realizó su tesina sobre Woolf, una autora por la que siente una gran predilección, especialmente hacia sus textos más experimentales,

como *Las olas* o el propio *Orlando*. Lo que más le atrae de esta última es la radicalidad del texto, el modo tan libre y lúdico en que el personaje reacciona al verse súbitamente transformado en una mujer.

Inicialmente, Katie Mitchell comenzó su andadura como directora siguiendo la estela del método naturalista de Stanislavski, una influencia que, con el tiempo, se vería completada por otras importantes referencias, como la teoría feminista, el teatro danza de Pina Bausch y la experimentación audiovisual. En palabras de Dan Rebellato, esta mezcla de naturalismo y feminismo es muy interesante, pues permite a Mitchell mostrar la vida interior de las mujeres de manera concisa, basándose en los detalles de la investigación (Dan Rebellato, 2020). Sus montajes de los últimos años tienden hacia formas híbridas e intermediales, empleando técnicas de grabación y montaje a la vista del público que también encontramos en las creaciones de otros directores posdramáticos, como Robert Lepage o Krystian Lupa (Caudevilla, 2019: 53, 97).

En los espectáculos de Katie Mitchell como *Orlando* las grabaciones se realizan en directo según la técnica del *Live cinema*, ante los ojos del espectador, y son proyectadas sobre el escenario junto con otras imágenes grabadas previamente. El público puede escoger si dirigir la mirada hacia la pantalla o centrarla en el actor que está siendo grabado en ese momento; o bien, de manera multiperspectivista, puede realizar ambas cosas simultáneamente, lo que vuelve compleja la actividad espectral pero también la dirección de los actores, pues Mitchell debe dirigir tanto la actuación ante la cámara — para la que se escribe un guion— como sobre el escenario. La utilización del primer plano posibilita al espectador captar la mínima actuación del intérprete, que muestra en detalle emociones y gestos, a menudo realizados con enfática teatralidad y parsimonia. Además, en *Orlando*, una locutora narra fragmentos de la obra en una cabina situada en la parte superior derecha del escenario. Al igual que los maquinistas, vestuaristas y maquilladores que realizan su trabajo ocupando todo el escenario, la locutora se encuentra también a la vista del público.

En unas declaraciones sobre el origen de la técnica del *Live cinema*, Mitchell explicó cómo había llegado hasta ella cuando buscaba nuevas formas de organizar la percepción del espectador. Ella deseaba que los actores y actrices comunicaran emociones que fueran afines a las experiencias de las mujeres y revelaran una “interioridad femenina” potente; sin embargo, se dio cuenta de que, por mucho que ella subrayara ciertos elementos de la escena o empleara la iluminación para subrayar la presencia femenina, el espectador siempre buscaba el sentido de la obra, lo que podríamos llamar “el lugar del discurso” o el “mensaje”, en las figuras masculinas (Mitchell citado en Davenport, 2021: s. p.). Así, al adaptar *Las olas*, la novela publicada por Woolf en 1931 compuesta de diferentes monólogos que siguen la técnica modernista del flujo de la conciencia, Mitchell decidió utilizar grabaciones, forzando al espectador a mirar primeros planos de mujeres en los que afloraban detalles y emociones que revelaban dicha interioridad femenina.

1.3. El *Orlando* de Marta Pazos (2025). Colorismo pictórico y figuras plásticas

Marta Pazos es una directora gallega, formada en artes visuales. Estudió Bellas Artes en Barcelona y se especializó en pintura, una disciplina que se encuentra muy presente en sus espectáculos, sobre todo en el uso vanguardista del color. En 2007 fundó la compañía Voadora, para la que dirigió numerosos espectáculos, como *Tokio3* (2013), *Garage* (2017) o *Hemos venido a darlo todo* (2019). Desde 2017 ha estrenado montajes teatrales y óperas en el Centro Dramático Nacional, el Teatro Real, el Teatro Español, el Teatro de la Abadía y el Teatro Lliure, entre otros. Destacan *Othello* (2021), una adaptación muy personal de la tragedia de Shakespeare, *Je suis narcissiste* (2023), *Juana de Arco* (2024), *Safo* (2022), en colaboración con la cantautora Christina Rosenvinge y la dramaturga María Folguera, o sus adaptaciones de Valle-Inclán y Federico García Lorca. Ha sido finalista de los International Opera Awards (2020 y 2023) y ha recibido cuatro Premios de Teatro María Casares como directora de escena y escenógrafa, así como el Premio da Cultura Galega en la modalidad de Artes Escénicas.

Al igual que Katie Mitchell, en sus montajes Pazos pone en escena textos literarios del pasado desde una óptica feminista. Así, por ejemplo, su adaptación de *Othello* la llevó a cabo desde la perspectiva de los personajes femeninos y en el caso de *Safo* montó un espectáculo poético-musical sobre los versos de la poeta de Lesbos. Aunque, como veremos, ambas directoras tienen poéticas y estéticas distintas (y pertenecen a generaciones diferentes), ambas comparten la utilización de recursos del teatro posdramático en sus creaciones, herederos de las vanguardias, como la comprensión del escenario como pieza artística (ya sea lienzo pictórico o set de grabación), la experimentación con la voz o la utilización de lenguajes que proceden de la danza y de la ópera para abordar el trabajo de los actores y no-actores de sus espectáculos. También merece la pena recordar que la primera inquietud artística de Katie Mitchell era el arte, aunque, a diferencia de Marta Pazos, su falta de habilidad para el dibujo la condujo finalmente al teatro (Caudevilla, 2019: 100). De hecho, ella misma actuó como actriz en su juventud y durante sus años universitarios en Oxford.

El *Orlando* de Marta Pazos se estrenó en el Centro Dramático Nacional (Madrid) en el mes de abril de 2025. La adaptación y dramaturgia la firmaron la propia Pazos y Gabriel Calderón a partir de la novela de Virginia Woolf. El espectáculo se concibe como un conjunto de escenas en las que el protagonismo recae sobre la escenografía, el vestuario y la coreografía, interpretada por actores y bailarines. En palabras de Diego Doncel: “En las obras de Marta Pazos la interpretación tiene mucho que ver con la coreografía, es un movimiento del cuerpo siguiendo ritmos musicales, es decir, haciendo que el público cambie la emoción por el asombro” (Doncel, 2025).

Al reflexionar sobre su trabajo, Pazos reconoce el enorme peso que ha tenido en su trayectoria su formación en artes visuales. Concibe el escenario como un lienzo en el que pintar y en el que el color tiene un peso específico y casi independiente. Tomando prestadas las palabras de Isabelle Barbéris en *Théâtres contemporaines*, en su teatro la

escena inaugura un nuevo régimen de representación inmanente que tiende hacia la autonomía de un lenguaje propiamente escénico (Barbérís, 2010:19). El resultado son creaciones muy potentes y vitalistas visualmente en las que la interpretación actoral —premeditadamente plana— se coloca al mismo nivel semiótico que otros elementos escénicos, como el vestuario suntuoso y barroco, la música o los objetos que aparecen en el escenario.

2. LAS ADAPTACIONES DE *ORLANDO* DE KATIE MITCHELL Y MARTA PAZOS A LA LUZ DEL TEATRO POSDRAMÁTICO

En su obra seminal *El teatro posdramático*, originalmente publicada en 1999, Hans-Thies Lehmann define el teatro posdramático como aquel que niega deliberadamente la hegemonía de la fábula sobre otros elementos teatrales (2002: 14). Frente a la tradición dramática aristotélica que ha dominado en Occidente, el teatro posdramático, surgido en Europa en los años ochenta, despliega ceremonialmente en el escenario una miríada de lenguajes escénicos —iluminación, gestualidad, música, cuerpo, entre otros— que desafían la centralidad de la palabra, de la acción y, en definitiva, del texto. Con teatro posdramático Lehmann se refiere por tanto al teatro entendido como arte viva que convierte en arsenal estético los diferentes lenguajes ya desarrollados por las vanguardias. En la nómina de creadores que cita Lehmann encontramos a Robert Wilson, Peter Brook, Robert Lepage o Pina Bausch, todos ellos referentes estéticos de Katie Mitchell y Marta Pazos.

Uno de los pensadores que aparecen mencionados en la teoría de Lehmann sobre el teatro posdramático es Michael Kirby, quien en los años setenta conceptualizó su noción del no-actor. En su artículo “On Acting and Not-Acting”, Kirby comienza afirmando que “Acting means to feign, to simulate, to represent, to impersonate. As Happenings demonstrated, not all performing is acting” (1972: 3). En efecto, Kirby desarrolló una teoría innovadora en su manera de categorizar los diferentes grados de actuación y no-actuación que pueden darse en una interpretación teatral. Su taxonomía resultó muy productiva para comprender nuevas formas de estar en el escenario que comenzaban a surgir ya en los años sesenta, como la presencia de técnicos o figurantes ante los ojos del público. Pero también el empleo en este tipo de espectáculos de artistas procedentes de otras artes, como bailarines o acróbatas, que en rigor tampoco actúan en un sentido tradicional del término. Como indica también Barbérís, al repensar el teatro en tanto que arte viva, el actor pasa a un primer plano y deja de ser un mero intérprete del drama (2010:13). El resultado, en palabras de Susan Bennett, es una transformación de las relaciones entre el actor y la audiencia, que se vuelven más flexibles e incluso intercambiables (1997: 19).

A continuación, nos acercaremos a los montajes de *Orlando* de Katie Mitchell y Marta Pazos a la luz de la teoría posdramática, prestando una atención especial al empleo del *Live cinema* y el poema escénico; al uso de la voz y al modo en el que aparece tratada la corporalidad en estos espectáculos en que encontramos tanto actores como no actores.

2.1. *Live cinema* y poemas escénicos

Hans Thies-Lehmann ha señalado como rasgo característico del teatro posdramático su diálogo con el cine. Esta relación no se limita a la introducción de cámaras o grabaciones en el escenario, por otro lado ya presentes en las proyecciones del teatro documental alemán (Piscator, Brecht), en la *cineficación* del teatro ruso (Meyerhold, Eisenstein) o, remontándonos en el tiempo, en el teatro de sombras y la linterna mágica (Caudevilla, 2019: 57 y ss.; López Antuñano, 2017).

En el teatro posdramático el cine incluso determina la manera de actuar de los propios intérpretes, como sucede en los montajes de Robert Wilson, Krystian Lupa o John Jesurun (significativamente bautizados por la crítica como *teatro cinematográfico*), donde los actores realizan acciones de manera esquemática, *formal* en palabras de Kirby (1972), e incluso maquinal, como si estuvieran ante una cámara incluso si esta no existe. A diferencia del teatro dramático, en el que todos los elementos escénicos, incluida la actuación, se ponen al servicio de la fábula, en el teatro posdramático las formas se independizan, fomentando una reflexión sobre la especificidad de los estilos interpretativos, entendidos precisamente como estilos y formas artísticas concretas.

En este aspecto, aunque el teatro posdramático cuestione los presupuestos de la actuación naturalista, también encontramos directores, como la propia Katie Mitchell, que experimentan con el hipernaturalismo, si bien con la intención clara de producir en el espectador un *extrañamiento* respecto a lo real, aunque sin los efectos distanciadores del teatro épico. El espacio escénico se concibe entonces como una superficie plana e iluminada, *enmarcada* en los montajes de Lupa, como si el espectador estuviera visualizando secuencias cinematográficas planas que van sucediéndose como en las películas (Lehmann, 2002: 182). Así, frente a la lógica del teatro dramático, donde el actor *representa* de manera naturalista a un *personaje* entendido como una *individualidad humana*, en el teatro posdramático es el *collage* y el montaje (escénico o cinematográfico) el que orienta la actuación y organiza la percepción del espectador.

Las influencias artísticas de Katie Mitchell son numerosas. El trabajo del director Tadeusz Kantor, el cine de Andrei Tarkovski serían algunas de ellas, aunque quizá la más relevante durante los primeros años de su trayectoria fuera su formación como directora en teatros de Rusia, Polonia, Georgia y Lituania, donde buscó herramientas que le permitieran explorar nuevas vías artísticas que consideraba estancadas en el teatro inglés, demasiado dependiente del texto y basado en el dominio de la palabra (Caudevilla, 2019: 104). “El teatro de cámara y el naturalismo [...] se convertirán en el eje principal de la comunicación entre el intérprete y el espectador. Este viaje plantará la semilla del ideal que Katie Mitchell querrá alcanzar en su relación con los actores y el público” (Caudevilla, 2019: 105). Durante este viaje entró en contacto con el legado de Stanislavski gracias a su encuentro con el director Lev Dodin, una influencia que ya la acompañaría para siempre en su práctica escénica. “Mitchell asistió como oyente a muchas de sus clases, quedando impactada por el rigor y la minuciosidad con la que el director trabajaba con sus

alumnos en busca de la verdad y el detalle sobre la escena, quedando fascinada con la concreción en el uso del lenguaje y por la capacidad de observación” (Caudevilla, 2019: 105).

En todo caso, Mitchell nunca ha sido una heredera acrítica del método de Stanislavski, e incluso anima a sus actores a desafiar la rigidez de sus planteamientos, que ella ha enriquecido con otras muchas influencias, como el teatro danza de Pina Bausch o la biología de las emociones. Su obra *Waves* (2006) supuso en este sentido un punto de inflexión en su trayectoria. En este montaje, así como en los anteriores *A Dream Play* (2005) o *Women of Troy* (2007) Mitchell comenzó a interrogarse sobre la que sería desde entonces una de sus grandes obsesiones: cómo traducir a un lenguaje escénico la percepción que se tiene de la realidad. Esta obsesión le conducirá a explorar las posibilidades del teatro multimedia y a utilizar formas de narrativa escénica no lineales, alejadas del teatro clásico. En *Waves*, por ejemplo, Mitchell utilizó en directo técnicas cinematográficas y radiofónicas para plasmar los estados de conciencia de los seis personajes protagonistas a través de recursos y dispositivos que tomó prestados del cine y de la radio.

De manera semejante, en su *Orlando* la técnica del *Live cinema* domina a lo largo de todo el espectáculo. A la vista del espectador, los actores graban las escenas en directo y las proyecciones aparecen montadas en la pantalla del escenario junto con otras que han sido previamente grabadas. La fragmentación y los primeros planos sirven para expresar una gran emotividad, permitiendo al espectador dirigir la atención hacia detalles que de otro modo pasarían inadvertidos. Este efecto hipernaturalista y con grandes dosis de lirismo contrasta con la visión que el espectador también tiene de los cámaras, vestuaristas y maquilladores, quienes realizan su trabajo en directo. En terminología de Kirby, se trata de una representación “non-matrixed”, es decir, que no existe un modelo que guíe sus acciones (cambiar el decorado, mover objetos, asistir al actor en sus cambios de indumentaria...) (Kirby, 1972: 4 y ss.). Este recurso es especialmente sugerente en un montaje como *Orlando*, en el que los más de cien cambios de vestuario y maquillaje ahondan en la idea del género como construcción cultural. Habida cuenta de que el propio *Orlando* trata sobre la fluidez entre los conceptos de hombre y mujer, presentar a los actores cambiándose de ropa mientras son grabados en escena refuerza esta misma idea a nivel escénico.

También Marta Pazos entiende la escena como un lugar de experimentación interartística y no como un espacio en el que el texto (y la fábula) posean todo el protagonismo y el resto de elementos escénicos sean secundarios o dependientes. En su caso, y dada su formación en artes visuales, su acercamiento al escenario es similar al que tendría un pintor ante un lienzo. Sus montajes, como *Orlando*, encajan en la definición que ofrece Lehmann de *poemas escénicos*, conectados a su vez con un *teatro estático* que privilegia el lirismo de la contemplación sobre el desarrollo de la acción o la intriga. En efecto, como ha subrayado la crítica, el espectador de su *Orlando* queda atrapado por la fuerza visual de las escenas que se suceden ante sus ojos al abrirse el telón. Los elementos escenográficos, como el vestuario barroco y la presencia potente del color, transforman el espectáculo en una suerte de cuadro en movimiento. Como en los *Landscape Plays* de Gertrude Stein, quien entendía el teatro como un paisaje, Pazos invita al espectador a

contemplar la escena como contemplaría un paisaje o un edificio, eliminando la dimensión temporal que distingue el teatro dramático. Como apunta Lehmann a propósito de Stein, Pazos privilegia la creación de atmósferas sobre el desarrollo narrativo (Lehmann, 2002: 94-95).

Aunque los intérpretes actúen de manera diferente al *Orlando* de Mitchell, pues no existe el dispositivo audiovisual, comparten con ellos el esquematismo gestual y la relación orgánica (de síntesis) con el resto de lenguajes y códigos que se hallan presentes. La diferencia radicaría en que el de Pazos es premeditadamente estático (como un cuadro) y el de Mitchell explota en cambio los aspectos narrativos (como en el cine) aunque sea de manera no lineal o anticlimática.

2.2. Locución, mímica labial y voces superpuestas

Otro elemento que caracteriza el teatro posdramático y que encontramos en los *Orlando* de Mitchell y Pazos es la experimentación con los elementos sonoros. Como apunta Lehmann a propósito de los montajes de Robert Wilson, en los espectáculos de nuestras creadoras podemos hablar de una *escena auditiva* que transcurre en paralelo (y en relación) con la escena visual y textual del espectáculo. El dispositivo que empleó Mitchell fue construir una cabina radiofónica en la parte superior derecha del escenario y colocar en ella a una locutora que va narrando partes del espectáculo. Esta voz en *off* (que no es tal porque se encuentra a la vista) puede identificarse con los narradores del teatro épico, aunque su función no sea la de ilustrar o distanciar críticamente al espectador, sino, como es típico en el teatro posdramático, añadir un elemento más al despliegue no jerárquico de signos que ocupan el escenario. Este aspecto radiofónico-narrativo es también una decisión de la adaptación, que escoge mantener la voz del narrador que en la novela de Woolf es tan característica.

Es interesante apuntar que, desde la perspectiva sonora, la propuesta de Mitchell se relaciona con el ideal del teatro para Robert Wilson, cuyo *Orlando* recordemos que vio en 1989: una mezcla de cine mudo y pieza radiofónica (Lehmann, 2002: 240). En efecto, el contrapunto que se establece en el montaje de Mitchell entre las imágenes que se proyectan en la pantalla, con sonidos no siempre decodificables, y la voz radiofónica que envuelve al auditorio crea una densidad sonora y visual que se nutre mutuamente, expandiendo la escena imaginativamente en la mente del espectador.

En el caso del *Orlando* de Marta Pazos la música es también una constante a lo largo de todo el montaje. Mezcla distintos estilos y propuestas, tanto clásicas como contemporáneas, aumentando la densidad del paisaje auditivo al que aludíamos más arriba. En todo caso, uno de los dispositivos sonoros más interesantes que Pazos emplea en sus montajes es el de disociar la voz de los actores y actrices de su mímica labial. Es decir, sucede que los intérpretes hablan y dicen el texto, pero la voz que escuchamos puede no ser la suya sino otra, lo que crea interesantes efectos de contradicción y distanciamiento. A menudo esa voz no coincide con el género del personaje: escuchamos

hablar a una mujer cuando quien mueve los labios es un hombre, o viceversa. Este recurso de voces superpuestas desafía la centralidad de la *phoné*, por utilizar el concepto derrideano, generando una distancia (*différance*, por seguir con Derrida) entre quien habla y el propio devenir sonoro de sus palabras.

Este recurso de voces superpuestas ya fue central en otro montaje de Pazos, *Othello*, en el que el cuerpo del actor y la experimentación con las técnicas de actuación se situaban en un primer plano. En aquella otra propuesta estrenada en 2021 en el Teatro de La Abadía de Madrid, la tragedia de Shakespeare estaba contada desde los personajes femeninos de una manera muy original. En numerosas escenas, la actriz que interpretaba a Desdémona (Mari Paz Sayago) ponía la voz de Othello, Yago, Casio... Así, cuando estos actores movían los labios para decir el texto, la voz que se escuchaba era la de ella, quien podía encontrarse también sobre el escenario, interactuando entonces vocalmente consigo misma. El efecto era similar al del doblaje cinematográfico o el *playback* en los espectáculos de música. En todos los casos, se desnaturaliza la actuación, separando cuerpo, voz y palabras. El resultado es que la escena auditiva no está hecha de palabras que representan hechos y actos, sino que forman una suerte de collage en el que se van ensamblando de manera no jerárquica frases, sonidos y ruidos.

En el *Orlando* de Pazos este recurso se utiliza en menos escenas que en *Othello*, pero de una manera igualmente interesante, pues recordemos que el tema de la obra es el viaje de un personaje no solo a través del tiempo y de la historia, sino también del género. Así, el juego con las voces superpuestas y la mímica labial se suma a otros recursos que apuntan a una estética *queer* —como las acrobacias con cuerpos desnudos superpuestos que veremos enseguida— reforzando la multiplicación de estímulos y signos escénicos que el espectador debe decodificar. En este sentido, y a diferencia del teatro dramático, donde el acento y la vocalización que utiliza el actor sitúan socialmente al personaje de manera decodificable (Ubersfeld, 1996: 63), aquí la sonoridad disociada y superpuesta genera una escena auditiva intensa que interrumpe la comprensión transparente.

2.3. Androginia, corporalidad y juego actoral

Para terminar, querría analizar la manera en la que Mitchell y Pazos abordan la corporalidad de la actuación en sus respectivos *Orlando*. Tratándose de un montaje cuyo tema es la construcción de género, así como la fluidez entre los elementos femeninos y masculinos, este aspecto que apela a lo corporal conecta con especial modernidad la obra de Woolf y sus lecturas contemporáneas. Para adentrarnos en él, conviene detenernos en el tema de la androginia, pues era uno de los asuntos que más interesaban a Virginia Woolf a finales de los años veinte, como ya vimos al citar *Una habitación propia*.

El andrógino como expresión de la unidad armónica entre hombres y mujeres ha aparecido a lo largo de la historia del pensamiento y las artes en un sinnúmero de ocasiones. No sólo lo hallamos en la imaginación griega platónica, sino también en las mitologías de casi todas las demás culturas. Confundido en ocasiones con el hermafrodita o el

bisexual, éste no va a dejar de aparecer citado, utilizado y representado, colándose en la cultura popular, en la literatura medieval, en el arte renacentista y barroco. Pero también en las proclamas sufragistas de las nuevas mujeres de finales del siglo diecinueve y en la literatura y el arte de vanguardia de la época de Woolf.

El andrógino no ha recibido siempre las mismas lecturas y ha dado lugar a soluciones literarias y artísticas muy diferentes. Según la interpretación de Estrella de Diego, podemos distinguir dos caminos distintos a lo largo de la historia (1992: 29). El primero de ellos se encuentra presente en las interpretaciones medievales y neoplatónicas, y consiste en considerar que el vehículo que deben utilizar hombres y mujeres para recuperar la unidad armónica originaria es el amor puro. Así, en la lectura cristiana y hermética del mito, lo andrógino se identifica con un paraíso asexual —y por tanto anterior al pecado original— donde Adán y Eva vivían en perfecta armonía, pues no en vano habían formado un único ser, imagen y semejanza de un Dios que también la tradición ha asociado con la androginia (1992: 27).

En cuanto a la lectura neoplatónica, ésta la encontramos planteada en el *De amore*, comentario a *El banquete* de Platón escrito por Marsilio Ficino en el Quattrocento italiano, piedra angular de la teoría del sentimiento que tanta influencia tendrá en el modo de comprender el amor durante los siglos posteriores. En el capítulo II del Discurso cuarto, Ficino ofrece su interpretación del discurso de Aristófanes así como su idea del andrógino: las dos mitades que conformaban la naturaleza de los hombres en el mito de Platón se convierten en las dos luces o partes del alma: la natural y la sobrenatural (1994: 68). Estas partes, continúa Ficino, estaban enteras cuando Dios las creó, como enteros eran los seres platónicos del mito: pero el hombre se inclinó demasiado hacia su luz natural y por ello su alma quedó dividida y cayó en el cuerpo.

Frente a esta manera de abordar la androginia —conectada con una unión idealizada, de carácter asexual y espiritual— a finales del siglo diecinueve irrumpió una nueva iconografía del andrógino cuya influencia llegaría hasta los años veinte, momento en el que Woolf publicó el *Orlando*. Las mujeres comenzaron a vestirse como hombres, a apropiarse de símbolos masculinos, como los pantalones, la bicicleta, los cigarrillos o el corte de pelo masculino, para cuestionar las relaciones de género y la distribución del poder. Frente a la asexualidad espiritual de la lectura tradicional, este nuevo andrógino tenía un marcado carácter beligerante y político. Es el caso de Romaine Brooks, la pintora americana que en 1923 se autorretrató como una *dandy* a lo Oscar Wilde, vestida de forma decadente y con rasgos andróginos. Y es el caso también de las fotografías de Berenice Abbott, como el retrato de *Madame Theodore von Rysselberghe* (c. 1920), y de las de August Sander, como las fascinantes *Estudiante de Bachillerato de Colonia* (1926), *Retrato de la mujer del pintor Peter Abelen* (1926) o *Retrato de una secretaria de la Radio de la Alemania Federal* (1931). En todas ellas encontramos la presencia del andrógino moderno, que nos habla tanto de una transformación estética como política.

En efecto, las mujeres que aparecen en estas imágenes llevan corbata y fuman. Su ropa y sus actitudes masculinas deben contemplarse como estrategias que tratan de

replantear tanto las relaciones de género como el orden social burgués establecido. Dentro de este grupo también podemos incluir, entre otras, *El retrato de Sylvia von Harden* (1926) de Otto Dix, la obra de Tamara Lempicka y también las fotografías de Claude Cahun, una artista prodigiosa y muy interesante que la crítica ha recuperado recientemente. Y, por supuesto, *Orlando*, la novela andrógina por excelencia.

En todas estas obras encontramos planteada una nueva interpretación del mito platónico sobre el amor entre hombres y mujeres así como una relectura, moderna y alternativa, del propio platonismo. Esta lectura alternativa se caracteriza por poner en cuestión que la armonía entre hombres y mujeres sólo pueda lograrse a través de un ideal amoroso asimétrico, simbolizado por mujeres incorpóreas, tal y como indirectamente planteaban las interpretaciones medievales y neoplatónicas del mito del andrógino que la estética de los años veinte recupera. En novelas como *Orlando*, así como en los retratos de Romaine Brooks y en las obras de Claude Cahun, Berenice Abbott, August Sander y de los otros creadores citados, no encontramos ya ni hombres ni mujeres, sino seres ambiguos, cuya naturaleza es una mezcla fluida de elementos masculinos y femeninos: seres auténticamente andróginos, como la hermana imaginaria de Shakespeare con la que sueña Virginia Woolf en *Una habitación propia*.

Como señala Estrella de Diego, ante estos enigmáticos personajes vuelve a surgir una antigua pregunta, tan antigua como la naturaleza de los andróginos de Platón: ¿quién es ella y quién es él y a quién seducen? (1992: 101). Tal vez estos seres inquietantes no estén seduciendo a nadie en particular. Quizás estén intentando desbaratar el modelo de seducción tradicional y con él las relaciones de género establecidas y consideradas *naturales*.

Volviendo ahora a los dos montajes de *Orlando*, hay que señalar que en ambos se encuentra muy presente la idea del teatro como coreografía. En palabras de Lehmann, ambas directoras apuestan por el desbaratamiento del discurso orientado hacia el sentido, en favor de la danza. En el *Orlando* de Pazos, por ejemplo, diversos personajes se mueven danzando, realizando acrobacias o se desplazan por el escenario como si fueran figuras de ajedrez siguiendo movimientos pautados, mucho más cercanos a una coreografía que a una interpretación realista. La utilización del cuerpo de manera autónoma suma un elemento más a la dramaturgia visual y sustituye el planteamiento del teatro dramático, centrado en el texto y la palabra.

Finalmente, es significativo que las dos directoras hayan escogido una estética *queer*, en línea con otras propuestas de los últimos años, traduciendo así a lenguajes y sensibilidades contemporáneas el interés por el andrógino ya presente en los textos de Woolf. En los espectáculos de Mitchell y Pazos, hombres vestidos de mujer y mujeres vestidas de hombre comparten escenario con personas trans que muestran al espectador sus cuerpos no normativos. En el caso del *Orlando* de Pazos, por ejemplo, vemos una escena en la que, a través de bailes acrobáticos, se superponen los cuerpos de un hombre y una mujer, creando una nueva corporalidad equívoca y ambigua. Como observa Lehmann, el teatro posdramático se presenta como un teatro de la *corporalidad*

autosuficiente, que llama la atención sobre el cuerpo de múltiples maneras, como el empleo de figuras enigmáticas, pero también la enfermedad o la diversidad funcional. Como afirma Erika Fischer-Lichte a propósito del teatro performativo —de cuyas fuentes también beben los montajes de Mitchell y Pazos— “la corporalidad hace su aparición primordialmente como materialidad” (2011: 167).

De este modo, al igual que el andrógino al que aludía antes, en los montajes de Mitchell y Pazos el cuerpo se vuelve un lugar en disputa, ideológico y político, que desbarata las relaciones de género tradicionales. El cuerpo físico del actor deviene realidad autónoma, una realidad que no narra o representa de manera transparente a través de gestos y emociones, sino que se manifiesta como un lugar “en el que se inscribe una historia colectiva” (Lehmann, 2002: 154). Un *cuerpo extranjero* que hace hablar otros modos de ser y de estar en el mundo. Como apunta también Fischer-Lichte “en el desarrollo del nuevo arte de la actuación, la reflexión sobre la naturaleza material del cuerpo humano tiene un papel preponderante” (2011: 166). Culmina así la batalla contra la identificación naturalista del actor y su personaje, ya emprendida por Diderot en *Paradoxe sur le comédien* y, más adelante, por el teatro épico de Brecht.

3. CONCLUSIONES

Cuando en 1928 Virginia Woolf escribió el *Orlando* se encontraba en plena etapa de experimentación narrativa e inmersa en un mundo con grandes cambios. Los viejos patrones que habían dominado en la época victoriana, tanto sociales como de género, daban paso a nuevas formas de visibilidad e identidad pública. Su amistad e idilio con Vita Sackville-West fue decisiva para imaginar a su personaje, pues la propia Sackville-West se vestía de hombre y jugaba lúdicamente con su identidad de género.

Casi un siglo después de su publicación, *Orlando* continúa siendo una fuente de inspiración para las creadoras y los creadores de las siguientes generaciones. Hoy es leída como una obra radical, avanzada para su tiempo, que planteó de manera rotunda nuevas formas de entender las relaciones entre lo masculino y lo femenino. En los últimos años ha conectado especialmente con la sensibilidad de directores escénicos que buscan textos de nuestra tradición en los que emerjan identidades fluidas, no binarias, que hoy nos interpelan de manera elocuente (López Melero, 2018: 149-172).

Es el caso de Katie Mitchell y Marta Pazos, directoras a quienes he querido consagrar este artículo. En ambos casos, su interés por la obra de Woolf procede de la admiración que sienten hacia la novelista, pero también de la posibilidad de adaptar textos clásicos, como *Orlando*, desde una perspectiva feminista. La estética *queer* que ambas han utilizado actualiza la novela modernista, liberando significados latentes y expandiendo su sentido.

Como hemos visto, sus montajes entroncan con el teatro posdramático desarrollado en Europa por directores como Robert Wilson, Peter Brook o Pina Bausch desde los años ochenta. Al igual que ellos, Mitchell y Pazos comprenden el teatro como un espacio de

creación interartística donde los diferentes lenguajes escénicos —escenografía, iluminación, sonido, cuerpo— conviven de manera no jerárquica. Sus espectáculos son dramaturgias visuales en las que la fábula y el texto no tienen un papel preponderante, sino que forman parte de un arsenal estético de recursos variados.

Dentro de este arsenal, en este artículo me he detenido a analizar diferentes dispositivos que Mitchell y Pazos han utilizado en sus montajes y que tienen que ver con la actuación y el trabajo de los intérpretes. La técnica del *Live cinema*, la creación de poemas escénicos, la experimentación sonora y el tratamiento de la corporalidad revelan que el paradigma clásico sobre el que se había construido el personaje —basado en la identificación de actor y personaje— se encuentra en plena transformación. En el caso de las adaptaciones de *Orlando*, estos cambios conectan además con la propia temática de la obra, interesada por las identidades fluidas, lo que redundará en un doble cuestionamiento de la *naturalización* del trabajo del intérprete.

Como hemos visto, Mitchell y Pazos incorporan técnicas audiovisuales en sus montajes (como la grabación o el playback) para mostrar sobre el escenario nuevas subjetividades. Se trata de una aspiración similar a la que, hace casi cien años, movió a Virginia Woolf a experimentar con la escritura de novelas y a soñar un personaje andrógino cuya aventura fuera viajar a través del tiempo y del género.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBERIS, I. (2010). *Théâtres contemporaines. Mythes et ideologies*. Paris: Presses Universitaires de France.
- BENNETT, S. (1997). *Theatre Audience. A Theory of Production and Reception*. London / New York: Routledge.
- BELL, C. (2022). *Virginia Woolf. Una biografía*, M. Pessarrodona (trad.). Barcelona: Lumen.
- CAUDEVILLA, M. (2019). *La dramaturgia de la imagen en el teatro multimedia de Katie Mitchell*. Tesis doctoral dirigida por José Gabriel López Antuñano: Universidad Complutense. Disponible en línea: <https://hdl.handle.net/20.500.14352/11201> [15/04/2025].
- DAVENPORT, M. (2021). *Katie Mitchell - Crafting Live Cinema* [documentary]. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=GokvM33fJAc> [14/04/2025].
- DONCEL, D. (2025). “Orlando, o la intensidad visual”. *ABC*, 2 de mayo, s. p. <https://www.abc.es/cultura/teatros/orlando-intensidad-visual-20250501011058-nt.html> [06/05/2025].
- DIEGO, DE E. (1992). *El andrógino sexuado*. Madrid: Visor Libros.
- DIDEROT, D. (2009). *Paradoxe sur le comédien*. Paris: Gallimard.
- FICINO, M. (1994). *De amore. Comentario a El banquete de Platón*, R. de la Villa Ardura (trad.). Madrid: Tecnos.
- GILBERT, M. S. (1980). “Transvestism as Metaphor in Modern Literature”. *Critical Inquiry* 7.2, 391-417.

- KIRBY, M. (1972). "On Acting and Not-Acting". *The Drama Review* 16.1, 3-15.
- LEHMANN, H-T. (2002). *Le Théâtre postdramatique*, Ph.-H. Ledru (trad.). Paris: l'Arche Éditeur.
- LÓPEZ ANTUÑANO, J. G. (2017). "Notas de dramaturgia y dramaturgismo en la Revolución de octubre". *Revista de la Asociación de Directores de Escena* 166, 66-78.
- LÓPEZ MELERO, A. (2018). "Procedimientos escénicos de deconstrucción de género". *Acotaciones. Revista de Investigación y Creación Teatral* 41, 149-172. Disponible en línea: <https://doi.org/10.32621/acotaciones.2018.41.07> [06/05/2025].
- ORDÓÑEZ, M. (2018). "Katie Mitchell, en el lado de la sombra". *El País*, 26 de julio, s. p. https://elpais.com/cultura/2018/07/25/actualidad/1532527202_905900.html [01/05/2025].
- REBELLATO, D. (2020). "Katie Mitchell". En *Contemporary European Theatre Directors*, M. M. Delgado & D. Rebellato (eds.), 1-28. London: Routledge.
- RUHL, S. (2024). "A closer look. A Note from Sarah Ruhl". En *Orlando. Study Guide*, Signature Theater, 5-6. Disponible en línea: <https://signaturetheatre.org/wp-content/uploads/2024/06/ORLANDO-Study-Guide-FINAL-1.pdf> [01/05/2025].
- UBERSFELD, A. (1996). *Lire le théâtre*, III. Paris: Belin.
- WOOLF, V. (2003). *Diario de una escritora*, A. Bosch (trad.). Madrid: Fuentetaja.
- ____ (2007). "La nueva biografía", A. Arenas y E. Girón (trads.). *Memoria. Revista de Estudios Biográficos* 3, 194-198. Disponible en línea: <https://revistes.ub.edu/index.php/mreb/article/view/27668> [28/05/2025].
- ____ (2017). *Una habitación propia*, L. Pujol (trad.). Barcelona: Austral.
- ____ (2019). *Orlando: A Biography*. London: Penguin Classics.



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

Fecha de recepción: 08/06/2025

Fecha de aceptación: 26/09/2025

TEATRALIDADES DIGITALES, REFLEXIONES EPIMETEICAS¹

DIGITAL THEATRICALITIES, EPIMETHEAN REFLECTIONS

Óscar CORNAGO BERNAL

Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid
oscar.cornago@cchs.csic.es

Resumen: Ya en los relatos míticos se presenta la técnica como un arma de doble filo, como un remedio y una amenaza, una forma de liberación y dominación. Con esta paradoja de fondo, este artículo analiza el uso de las herramientas digitales desde una doble perspectiva: la filosofía de la técnica y el imaginario cultural en torno a la cibernética y las teorías de sistemas complejos que subyace a la era de los ordenadores. Para ello se estudian varios proyectos de creación, investigación y docencia iniciados durante la pandemia en los que se utiliza la pantalla como espacio de operaciones. La pregunta es cómo abrir los escenarios/pantallas a lo que Bernard Stiegler denomina la “producción deseante de la imaginación”.

Palabras clave: Filosofía de la técnica. Bernard Stiegler. Teatralidades digitales. Cibernética. Tiempo.

Abstract: In mythical tales technology is already presented as a double-edged sword—a remedy and a threat, a form of liberation and domination. With this paradox as its foundation, this article analyses the use of digital tools from a dual perspective: the philosophy of technology and the cultural imaginary surrounding cybernetics and the theories of complex systems that underlie the computer age. To do this, several creative, research, and teaching projects initiated during the pandemic are studied, all of which use the screen as their operational space. The central question is how to open up these stages/screens to what Bernard Stiegler calls the “desiring production of the imagination”.

Keywords: Philosophy of Technology. Bernard Stiegler. Digital Theatricality. Cybernetics. Time.

¹ Este artículo forma parte del proyecto de investigación “Teatro sin teatro: Teoría y práctica del no actor en la escena española contemporánea” del Plan Nacional de I+D del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (PID2023-149349NB-I00).

1. LO QUE ESTÁ PASANDO, TIEMPO, ESCRITURA, MÉTODOS

El Sombrerero había sido buen amigo del Tiempo, por eso le advierte a Alicia que el Tiempo no quiere que lo maltraten. Si lo tratas bien, le explica al comienzo del capítulo VII de *Alicia en el país de las maravillas*, conseguirás que haga cualquier cosa con el reloj; lo cual no fue el caso del Sombrerero, con quien el Tiempo había cortado drásticamente relaciones el día que este cantó en el concierto de la Reina de Corazones, quien le acusó de haber maltratado al Tiempo, pronunciando la consigna fatal que resuena en el imaginario colectivo: *que le corten la cabeza*.

Ciertamente, además de trocearlo, marcarlo, medirlo o contarlo, el tiempo se puede perder e incluso matar; se puede dispersar, concentrar o diluir; el tiempo puede esfumarse, pero también se nos puede caer encima; puede significar una liberación, pero también, como constató la Reina de Corazones, una condena.

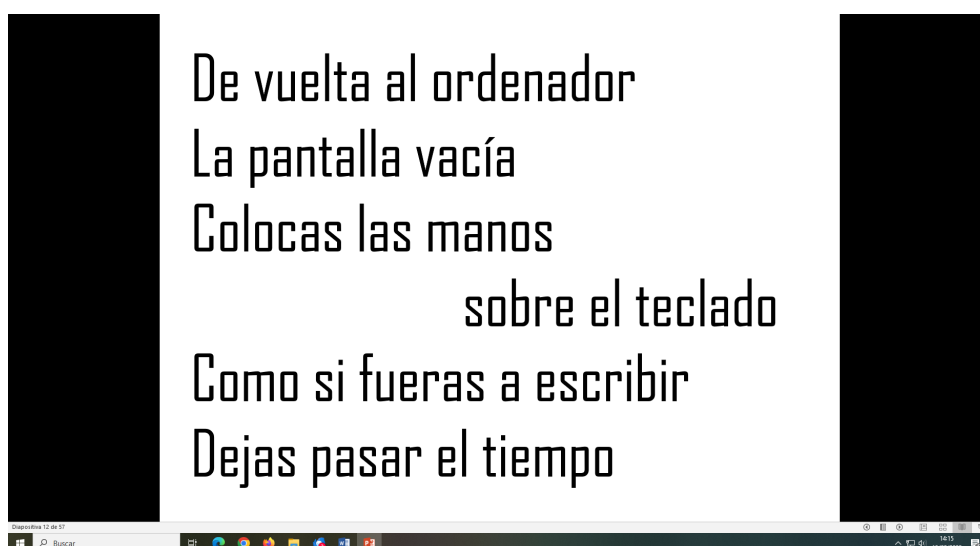


Imagen 1 *

Las técnicas pueden entenderse como una respuesta práctica al problema del tiempo, modos de componerlo y descomponerlo, de contarlo, concentrarlo o simplemente perderlo, que pueden ser igualmente muy distintas: hay técnicas para recordar, técnicas de adivinación y comunicación, técnicas de representación o actuación, pero también hay técnicas de la imagen y del sonido, técnicas espaciales y hasta nucleares; lo que tienen todas en común es que fueron inventadas para responder a una situación social, es decir, que no afecta únicamente a una persona,

* Las imágenes con numeración arábica, que replican un procedimiento utilizado en el proyecto *Otro virtuosismo posible*, desarrollado con Annika Pannitto, del que se ocupa el artículo, plantean un nivel de comunicación más inmediato y otro modo de reflexión paralelo al análisis teórico. Por su parte, las imágenes con numeración romana contienen materiales, escenas y momentos de los proyectos que se estudian.

sino a una comunidad, reaccionar ante un problema, carencia o limitación, hacer algo que sin la técnica no sería posible.

En cuanto técnica de la memoria, toda técnica lo es también de la comunidad, una manera de gestionar su historia y un modo, en definitiva, de operar con los tiempos, los tiempos pasados y porvenir. La técnica implica una posición frente a un pasado al que se quiere responder y un gesto de anticipación de un tiempo que todavía no ha llegado. Es por ello que el uso de una técnica, desde clavar un calvo o lavarse los dientes hasta consultar las redes sociales, mandar un *guasap* o manejar una plataforma digital, supone también una temporalidad, hacer algo con el tiempo y dejar que el tiempo haga algo con nosotros.

Como parte del trabajo para este artículo presenté una comunicación en el Seminario organizado por el Grupo Performa en la Universidad de Granada en mayo del 2025. La comunicación debía durar 15 minutos, es decir, tenía que hacer algo con ese tiempo, así que decidí poner en práctica las mismas ideas que estaba desarrollando. Con el fin de hacer el problema-tiempo más presente, proyecté un cronómetro que iba descontando lo que me quedaba mientras iba leyendo unos textos que extraía al azar de una bolsa. Lo único que estaba previsto que saliera en la comunicación no era un texto, sino un muñeco que representaba a Epimeteo, a quien estaba dedicado el trabajo. Epimeteo, que Bernard Stiegler (2002) rescata en el primer volumen de *La técnica y el tiempo I. El pecado de Epimeteo* del olvido en el que lo había arrinconado la iconografía clásica, es el causante de que su hermano Prometeo robara el fuego para darle a los humanos *algo* (una técnica) con la que salir adelante en la Tierra, una vez que Epimeteo, que al contrario que el hermano es, como su nombre indica, el que hace primero y reflexiona después, se hubiera despistado dejando a los humanos sin ninguna capacidad específica con la que distinguirse de las demás especies.



Imagen I. La bolsa de Epimeteo. Archivo personal.

Entre texto y texto, como forma (técnica) de ir marcando el paso de los 15 minutos, hacía una pausa y repetía ...*bits bits bits*... *bits bits bits*...*bits bits bits*..., un ritmo que se fue alternando con otros sonidos, percusiones o silencios, con los que el público me terminó acompañando, pero manteniendo siempre el mismo compás; un compás que a veces se oía y otras simplemente se sentía o se imaginaba, un ritmo teatralizado. ...*bits bits bits*... *bits bits bits*...*bits bits bits*... es un sonido que interrumpe, pero a la vez da otro tipo de continuidad, no al contenido en sí mismo, sino a la comunicación en su conjunto en cuanto práctica sonora a través de la cual se daba forma al tiempo y con él a lo que estaba pasando, que era también la puesta en práctica de unas ideas.

El protocolo académico quedaba suspendido por una imagen sonora que no anulaba el razonamiento, sino que dialogaba con él, envolviéndolo en otra lógica sensorial que afectaba el modo de recibirlo. El objetivo era hacer sentir una reflexión del tiempo y sobre el tiempo en cuanto técnica también para jugar e intervenir en los tiempos de esa comunidad académica de la que formamos parte en aquel Congreso en Granada, contaminando el orden lineal del discurso teórico.

...*bits bits bits*...*bits bits bits*...*bits bits bits*... es un runrún convertido en imagen de lo que está pasando en un momento presente, un instante de suspensión y un modo de hacernos cargo también, desde un pasado que vuelve a hacerse presente, del tiempo de este artículo/escritura, o de la escritura/reflexión en cuanto tiempo ...*bits bits bits*...*bits bits bits*...*bits bits bits*... es la pregunta que mueve este estudio no solo sobre la técnica y el teatro, sino desde la técnica (teatralizada), la imagen recuperada que inquieta porque interrumpe, la pregunta que queríamos responder acerca de los medios, de los algoritmos, de la escena.

Pero ...*bits bits bits*...*bits bits bits*...*bits bits bits*... podría ser también el sonido de la flauta de aquel muñeco/niño/autómata/híbrido con el que Teatro Ojo nos habla de la memoria del aire de la ciudad de Salamanca en México, en *Volverse negro*, a la que me referiré más adelante, o los golpes sordos, rotundos, oscuros que guían los pasos de Tilda Swinton hacia un lugar desconocido de la selva colombiana en la película de Apichatpong Weerasethakul, *Memoria*, también del 2021, casualmente como el resto de los trabajos de este artículo, en torno al momento de la pandemia, como si un mundo confinado necesitara los sonidos para compartir de otro modo la memoria de los espacios que ya no podía compartir físicamente.

Pero ahora, en este instante, ...*bits bits bits*...*bits bits bits*...*bits bits bits*... es sobre todo el tableteo de los dedos contra las teclas, el sonido de las ideas que van surgiendo y que a veces nos acarician y otras nos estorban y confunden, una sensación/pregunta/búsqueda que se va fijando a través de palabras, imágenes y sonidos. Es ahí que surge la pregunta por la técnica y los teatros de la técnica, las formas como esta última se pone en escena, se integra y funciona dentro de una sociedad.

La escritura es también una técnica, no una técnica cualquiera, sino una de las técnicas por definición de una cultura; no es casualidad que aparezca en el famoso pasaje del *Fedro*

de Platón en lo que puede considerarse como una de las reflexiones originarias de la filosofía de la técnica, donde se la califica ya como un *fármaco*, en el doble sentido de remedio y peligro, un modo de recordar, pero también de olvidar. Esta escritura, en este caso producida por ordenador, dará lugar a un texto que recoge el rastro de una actividad pasada que vuelve a hacerse presente con cada lectura.

Entre aquel momento ahora/entonces de una escritura que *ya no* pasa y su descarga como objeto digital en un futuro que *todavía no* ha empezado, se despliega el tiempo de la escena, un tiempo autorreflexivo, expandido y cambiante que activa una circulación de sentidos. Ese escenario es ahora este texto/pantalla como archivo (digital) de unos tiempos pasados y por pasar, pues toda técnica es también una forma de archivo (de un tiempo) ...*bits bits bits...bits bits bits...bits bits bits...*

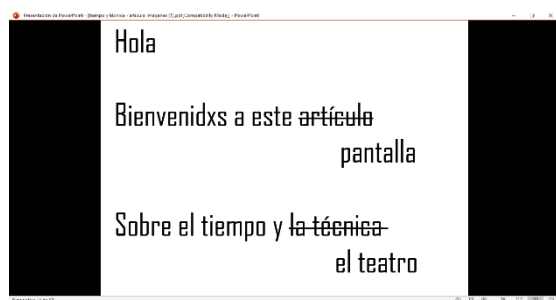


Imagen 2

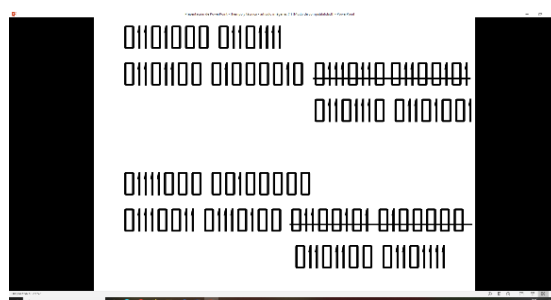


Imagen 3

El objetivo de este artículo es explorar la cualidad temporal de la técnica y más concretamente del medio digital desde una filosofía y una práctica de lo escénico entendida como crítica de los medios. El objetivo no es, por tanto, estudiar el teatro en relación con las herramientas digitales, sino más bien al revés, analizar el mundo digital desde una mirada teatral, adoptando para ello la pantalla como umbral de operaciones y paradigma escénico de una época y considerando el teatro como una técnica más en relación de continuidad/discontinuidad con otras técnicas. Partimos, pues, de la idea de técnica en un sentido amplio como forma de aplicar un saber; trucos, invenciones, dispositivos, tecnologías en los que se pone en juego un conocimiento con el fin de llegar a un resultado práctico.

Como contexto de análisis se proponen dos perspectivas teóricas, una procedente de la filosofía de la técnica, es decir, de una concepción de la técnica como un discurso cultural complejo que va más allá del mero objeto de la máquina o el dispositivo, y otra, centrada ya en el discurso específico que ha acompañado el desarrollo de la informática, la tecnología digital y la inteligencia artificial, que ha sido la cibernética, es decir, el estudio del control de los sistemas, y más en general un amplio imaginario relativo a un conjunto de corrientes de estudio sobre comunicación y teoría de la información, sistemas dinámicos y teorías del caos, que se extendieron en la segunda mitad del siglo XX (Capra, 1998).

Los textos en forma de imagen que aparecen a lo largo de este artículo están inspirados en el proyecto *Otro virtuosismo posible*, del que hablaré más adelante, realizado con Annika Pannitto, cuyo objeto era sostener un diálogo entre la danza y la escritura. En el caso de este artículo ya no se trata de danza y escritura, sino del tiempo abstracto de la reflexión teórica, el tiempo puntual de las obras y el tiempo inmediato, real e imaginario, de las pantallas atravesado por un deseo de relación y juego que abre los modos de escritura/producción/trabajo a otros sentidos.

En el mundo analógico las pantallas comenzaron siendo el escenario de las imágenes en movimiento frente a las imágenes fijas. Estas pantallas, que fueron llenando la escena hasta convertirse ella misma en una pantalla más, son hoy dispositivos de comunicación, trabajo, juego, encuentros y relaciones; medios que no marcan ni un principio ni un fin, sino un nodo más dentro de una red de conexiones en la que se pierden los límites entre lo real y lo virtual, la máquina y lo humano, la imagen y el cuerpo. Esa es su potencia de conectarnos y hacernos viajar, pero también su riesgo de desconectarnos y aislarnos.

Estas oposiciones, que sirvieron para estudiar la relación del teatro con los medios (el teatro como espacio de presencias y proximidades frente a los medios identificados con la ausencia y las distancias) han dejado de servir, no por un exceso de imágenes, sino porque estas han cambiado el lugar que ocupaban y los modos como funcionaban; las imágenes ya no son el objeto pasivo de la mirada, sino un modo de relación no solo con las imágenes, sino a través de las imágenes. De las tecnologías de la imagen hemos pasado a las tecnologías de las relaciones: ya no se trata solo de la imagen que espera detenida a ser mirada, leída o analizada, sino que es una imagen con la que se hace algo, se expone, se envía, se copia, se replica, se cuelga, se graba, se modifica, se borra. Su sentido ya no depende de sí misma, sino de lo que se hace con ella. La pregunta ya no sería, por tanto, si imagen o cuerpo, presente o ausente, real o ficticio, sino el tipo de operación que se lleva a cabo, el sentido de una circulación, de un movimiento y unos modos de relacionar, tramar, enredar. Esto supone ciertamente otras formas de presencia y ausencia, en términos de visible / invisible, un acercamiento menos ontológico y más pragmático: visible es ahora lo que está conectado, en circulación, lo que forma parte de algún tipo de red o contexto. Reinventar los modos de estas redes para abrirlos a otros usos y tiempos es una de las funciones de las artes en la cultura digital.

Este es el marco de operaciones que se despliega entre el *ya no* y el *todavía no* de la escena, o traducéndolo en términos digitales, entre el 0 y 1, la unidad mínima de información, el (no) actor (aunque parezcan dos es uno o la negación del uno) más presente y menos visible de la escena digital. Entre medias surgen las posibilidades de accionar el juego, de encontrar un medio, no en función de un resultado o fundamento, no en función de los 0 y los 1, sino un medio de indeterminación, de liberar el tiempo también de las redes, de estar conectado y desconectado, de conjugar el deseo con la realidad, el trabajo con la imaginación. Es desde ahí que podemos leer la siguiente reflexión de Bernard Stiegler, uno de los pensadores que han inspirado este recorrido:

La tontería sistemática es engendrada por una *proletarización generalizada*, de la que no escapa ningún actor del sistema industrial consumista. La proletarización procede de un desarrollo farmacológico, donde el *fármaco* cortocircuita a aquellos inscritos en el circuito de la producción, consumición y especulación destruyendo, así, *la inversión o proyección deseante de la imaginación* (Stiegler, 2015: 57; subrayado en el original).

La referencia al *fármaco* señala el horizonte al que remite el pensamiento del filósofo, cuyas raíces hay que buscar en su tesis doctoral, bajo la dirección de Jacques Derrida, *La técnica y el tiempo. El pecado de Epimeteo* (Stiegler, 2002). La proletarización a la que se refiere es la que resulta del uso de los medios técnicos. La técnica, recuperando aportaciones que se han ido sucediendo a lo largo del siglo XX, no está ya definida en oposición a lo humano, sino como aquello que lo constituye; esto es, no se sitúan las personas, la ontología, los fundamentos, por un lado, y lo artificial, las herramientas, máquinas, tecnologías, por otro, sino que son estas las que componen y descomponen a las personas entendidas como resultado de procesos de individuación y transindividuación, retomando los términos de Gilbert Simondon (2007), cuya filosofía utiliza Stiegler como punto de partida. La pregunta del hombre en relación con la tecnología *quién inventó las técnicas o qué hacen las personas con las máquinas* adquiere aquí su formulación inversa *qué inventó a los seres humanos o qué hacen las máquinas con las personas*. Al principio ya no estaría lo humano o el sujeto, como garantía de un principio universal, trascendental o absoluto, sino un híbrido, cibernético, compuesto de conocimientos y naturalezas, técnicas y cuerpos.

Retomando los trabajos del etnógrafo y paleohistoriador André Leroi-Gourhan (Drain, 2022), Stiegler presenta la técnica como la respuesta práctica a una limitación, falta o carencia, y en definitiva a un sentido de finitud y mortalidad. El reconocimiento de esta condición fugaz, temporal, nace con el mismo uso de las técnicas que hacen patente aquello a lo que responden; la técnica se convierte en la expresión material de un sentido de finitud y fragilidad en torno al cual se organiza la comunidad. El saber aplicado implica un gesto reflexivo, una toma de conciencia de un tiempo que nos supera y del que de algún modo hay que hacerse cargo, lo que produce a su vez un sentido de pertenencia a una especie heredera de una memoria colectiva inscrita en esas herramientas y saberes con las que relacionarnos con un entorno. Detrás de estos planteamientos subyace una concepción compleja de lo temporal que desborda los límites de la cronología o la historia lineal. La hipótesis de este artículo es que la apertura a través de las técnicas a esta diversidad de tiempos permite sortear el riesgo de la proletarización que se deriva de la limitación a una temporalidad inmediata, lineal, del producir/consumir.

Esto es posible porque las técnicas no se reducen al tiempo inmediato de su uso guiado por una utilidad prevista, sino que están cargadas con una memoria, un conocimiento y una historia que se actualiza en ese gesto de anticipación de lo que se creó para obtener unos resultados de cara a un futuro *perfecto* en sentido modal, un futuro que de algún modo ya está previsto en la propia máquina, un futuro que ya ha sido y volverá a ser, siempre otro. El tiempo se libera de una única cronología, determinada por el trabajo. Ya

no es pasado-presente-futuro, sino lo que pasó, lo que está pasando y lo que está por pasar como modos temporales superpuestos.

Es significativo a este respecto que sea el fuego, robado por Prometeo de la fragua de Hefestos, donde hacía las armas para Atenea, lo que simboliza, por un lado, el don, el regalo, la capacidad de la técnica, las cosas prácticas y los saberes útiles, y, por otro la relación con lo sagrado, lo trascendental, la muerte, que implica una ética y una responsabilidad en el uso de los conocimientos. La mirada de Epimeteo desplaza los sentimientos de culpa y vergüenza a los que está unida la figura de Prometeo y con él la idea de conocimiento y trabajo. El olvido de Epimeteo define a la especie humana desde su falta, incompletitud, debilidad, no a partir de lo que es, de una ontología, fundamentos o identidades, sino de una potencia y un devenir, de lo que puede llegar a ser. La finalidad de la técnica no es completar lo incompleto, disimular los límites, resolver incapacidades, sino insistir en la potencia de lo que no está acabado.

Esta mirada transversal recupera el sentido originario de las artes como *techné*, no como género, lenguaje o campo específico de creación, sino como forma de un conocimiento práctico, performativo, que supera el ámbito de lo artístico. Se establece así una relación de continuidad y discontinuidad entre distintos saberes y conocimiento que obliga a reconsiderar no solo los planteamientos binarios humano-máquina, natural-artificial, o en otro orden de cosas, arte-no arte, teatro-no teatro, sino con más razón, los modos de entender las relaciones entre las artes y la tecnología, y entre ellas la más reciente y por ello también la más polémica, la inteligencia artificial, como si las artes no fueran en sí otra forma de técnica/inteligencia. Habría que recordar aquí aquel prototipo de Teatro de la Memoria con el que Giulio Camillo ganó fama en el siglo XVII como un antecedente de la actual inteligencia artificial.

El idealismo racionalista ha llevado a la identificación del teatro con la presencia, los cuerpos, las emociones, la búsqueda de lo auténtico o lo real, frente a otro tipo de artes y técnicas relacionadas con la imagen y más recientemente con lo digital identificadas con la no presencia. Lo que tienen en común todas las artes en el sentido de técnicas no es el modo como se realizan o el fin para el que se hacen, sino su condición de artes/técnicas de la comunidad, es decir, de formas de relación que, siguiendo la tesis de Stiegler, implican también la espacialización del tiempo, expresada en el ritmo que definen las distintas tecnologías, ritmos de vida acoplados a una economía. Es desde ahí que el autor de *La técnica y el tiempo* se refiere a la proletarianización de los circuitos (técnicos) de producción y, como respuesta a esta, a “*la inversión o proyección deseante de la imaginación*” (Stiegler, 2015: 57; subrayado en el original).

Una técnica implica un modo de pensar y un imaginario cultural que le da un contexto y sentido en el momento en el que surge. No es solo una herramienta, sino un modo de mirar el mundo; de mirar hacia delante a través de las utopías y distopías ligadas a cada nueva tecnología, y también hacia atrás, de forma retrospectiva, para leer la historia desde un nuevo paradigma técnico.

El imaginario que acompaña la tecnología digital ya no es el de la representación, o la crítica de la representación, al que respondían las tecnologías de la imagen, sino el modelo de sistemas, bucles, redes y circuitos de información, sistemas autorregulados que pasarán a la performance a través de la idea de bucle autopoietico (Fischer-Lichte, 2011). Estos sistemas se caracterizan por su capacidad de reaccionar y aprender en relación con un entorno (público), en el que los conceptos de incertidumbre, desconocimiento, no saber, resultan fundamentales. No se constituyen como totalidades o unidades con un centro, sino que están pensados desde su operatividad, capacidad de transformación y resiliencia. El libro de Norbert Wiener de 1948 *Cibernética o el control y comunicación en animales y máquinas* ocupa un lugar icónico en este giro hacia una cultura electrónica y luego digital que se estaba abriendo con los ordenadores y la larga sucesión de máquinas inteligentes que vendría después.

Cuando estaba trabajando en este artículo el sistema de red eléctrico de la Península Ibérica se desconectó de la red europea ocasionando un apagón histórico. El problema, aunque se desconocen sus causas últimas, fue rápidamente identificado a nivel técnico como un desajuste entre el nivel de producción y el de consumo. La red eléctrica necesita mantener una tensión constante para funcionar. Es un sistema mecánico, predecible, sujeto a unas reglas que no varían. Los sistemas vivos, sin embargo, se caracterizan por la entropía, es decir, por un nivel de desajuste, pérdida o degeneración. La cibernética denomina homeostasis al proceso mediante el cual se mantiene una cierta regularidad que hace viable las discontinuidades, líneas de fuga, saltos de tensión, vacíos. Lo contrario de la entropía es la información, que tiende a regularizar los sistemas. Un sistema, para estar vivo, necesita estar informado y desinformado, conectado y desconectado, ordenado y desordenado.

El *Manifiesto Cíborg* de Donna Haraway (1995), cuatro décadas después, ya en los años 80, supone la aplicación de este imaginario proteico en un sentido explícitamente político en relación con las divisiones de género. Cíborg significa organismo cibernético, un híbrido capaz de aprender y sobrevivir en el medio que habita, donde la idea de *feedback*, es decir, de alimentarse de vuelta, recibir del entorno, que llegará a convertirse en término central del discurso crítico, resulta clave.

Bajo esta mirada un arte como el teatro dejaría de ser también un lenguaje más o menos autónomo, para entenderse como una técnica operativa con el fin de crear sistemas de relaciones, y en todo caso como una técnica en relación con otras técnicas con las que se transforma ante la necesidad de modular la dinámica de distancias e intercambios que ha hecho que las sociedades tengan que sobrevivir, desde aquel despiste de Epimeteo, en una continua simbiosis entre la mecánica y lo espiritual, lo orgánico y lo artificial.

En torno a estos desajustes y a través de las técnicas con las que se responde, se congrega la comunidad en tanto que hecho teatral, entendiendo lo teatral no ya como un dispositivo de producción de (auto)representaciones, o como espacio de divisiones entre sujetos y objetos, los que miran y los que actúan, sino como un sistema sostenido en el tiempo de circulación, intercambios y aprendizaje en relación con un entorno. Este tiempo

no se define de forma cuantitativa, sino cualitativa como posibilidad de establecer una red de sentidos que articula esta red/comunidad, no solo de personas, sino de cosas, materiales y relatos, en la que los límites entre quien hace y quien mira, lo visible y lo invisible, pasado y presente resultan permeables.

De cara a este artículo, el imaginario de la técnica se plantea como una herramienta para el desarrollo de proyectos basados en prácticas de creación, y como un modelo hermenéutico para el análisis de procesos de investigación en relación con umbrales de pérdida, incertidumbre e indeterminación. En términos formales, esto se traduce en estrategias de discontinuidad, hibridación y diseminación, para las que la tecnología digital resulta fundamental, y en las que elementos como el ruido, los intervalos, la entropía, el caos o el silencio servirán para activar esta circulación de sentidos.

Las dos primeras de estas propuestas, en las que participé directamente, tratan, respectivamente, de un diálogo escénico entre danza y escritura, movimiento y palabra, enmarcado en el proyecto *Otro virtuosismo posible*, de Annika Pannitto; y la primera edición del Proyecto RAYA, Red de Agencias de Investigación en Artes, en Córdoba (Argentina), un proyecto docente al que le siguió una performance virtual, *Antes de la extinción*, y un texto dramático, *Tentativas para la [re]construcción de Después de la extinción*. La tercera es el trabajo de Teatro Ojo, *Volverse negro*, cuyo registro, relato y composición a través de la página *volverse negro.mx* puede entenderse como una suerte de teatro digital en sentido literal.

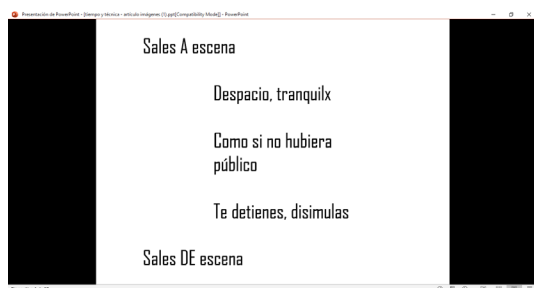


Imagen 4

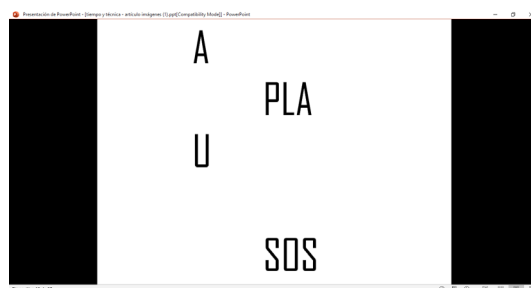


Imagen 5

2. LO QUE YA PASÓ, 1920-1921, MATERIALES

...bits bits bits...bits bits bits...bits bits bits... es el sonido también de lo que ya pasó, pero de algún modo sigue pasando, el runrún de una extinción; lo que ya pasó va quedando fuera de un tiempo y lugar propios. El efecto que producen las máquinas en desuso, herramientas antiguas, aparatos inservibles, como huecos en el tiempo, es la expresión patente de su naturaleza temporal en tanto que formas de saber (hacer), concreciones de un conocimiento (social) que ya fue; no es que algunas técnicas sean técnicas de la memoria, sino que la memoria es en sí misma una forma práctica de recordar, de inscripción material del tiempo en el que nos reflejamos.

En el 2021 Annika Pannitto, coreógrafa y bailarina, me invita a un taller en la Sala Praga de Madrid con objeto de reflexionar sobre el diálogo entre la técnica de un bailarín y la escritura, es decir, sobre la relación entre el conocimiento incorporado, preciso, técnico de un cuerpo, y la reflexión teórica, sin que uno reduzca, agote o desplace al otro. Dos tipos de técnicas que implican también tiempos distintos que han de convivir. Comienza así un diálogo que se desarrolló a modo de pieza experimental, ensayo bailado o conferencia coreográfica, *Otro virtuosismo posible*. El objetivo es explorar las distancias, los ruidos y silencios, las interferencias que producen formas distintas de hacer, moverse, mirar, estar.

El ruido es uno de los conceptos clave de la teoría de la información que ha trascendido el ámbito especializado. Surgió ya con el telégrafo, nos recuerda Wiener (1998: 79), pero ello no significa que no hubiera ruido en los modos de comunicación previos. Por la experiencia actual con *mails* y *guasaps*, sabemos que ruido e interferencias no son solamente una cuestión de desarrollo técnico, sino que es un elemento que define cualquier sistema de comunicación que funciona en un entorno vivo. La tecnología digital no ha acabado con el ruido, sino que se ha cambiado el ruido de las líneas y las operadoras por el ruido de las redes, las pantallas y los móviles.

El diálogo no está planteado, por tanto, entre dos personas, subjetividades individuales, sino entre prácticas y modos de hacer que pasan a través de estas identidades, pero no se reducen a ellas; la técnica de la danza conversa con la técnica de la escritura, y estas a su vez con los modos de estar en un espacio, de exponer y exponerse entre ellas y frente al público. Este acoplamiento (técnico) de persona-máquina-conocimiento-espacio-público da lugar a un híbrido animado por una corriente de sentidos. La relación se plantea como un juego de presencias y ausencias, distancias y proximidades, donde el medio digital encuentra su lugar como un modo más de estar y no estar a través de las pantallas. La escritura convive con la danza por medio de la pantalla a la que está conectado el ordenador en el que escribo.

La pantalla en este caso, retomando la formulación de Stiegler, supone la espacialización en sentido literal de un tiempo por medio del cual se hace patente la comunicación como un proceso de circulación de sentidos (gráficos) en los que se mira y se refleja un entorno y una situación con sus distintos actores. Mi presencia/ausencia mientras escribo es un nexo más al lado de la danza, la pantalla, la escena, la calle y el público, que se sitúa en distintas posiciones dependiendo de la composición del lugar. Los textos que se intercalan a lo largo de este artículo están inspirados en este intento de conversación que deja en el aire una doble pregunta, retomando la filosofía de la técnica, no solo *quién escribe qué*, sino *qué escribe a quién*, o a otro nivel, no solo *quién mueve qué*, sino *qué mueve a quién*.

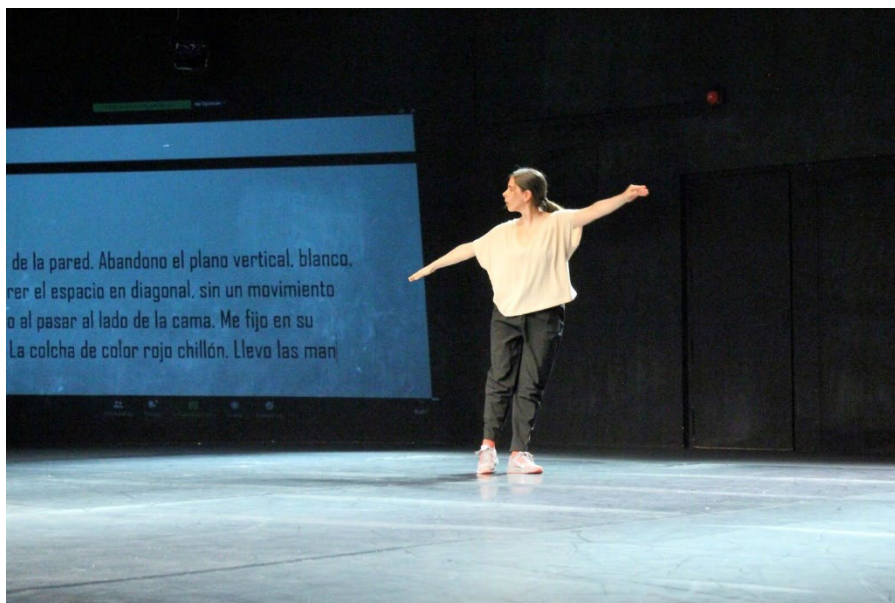


Imagen II. Annika Pannitto en *Otro virtuosismo posible* en el Teatro Pradillo de Madrid (2021). Archivo de la artista.

La técnica pone en circulación un conocimiento práctico que nos constituye socialmente en relación con un entorno. Este saber es lo que llamamos conocimiento vivo, saberes incorporados que nacen como respuesta a un entorno de relaciones, movido por una necesidad, inquietud o pregunta que surge al yuxtaponer lo que se recibe y lo que se devuelve, lo que se imagina y lo que se hace, las emociones y las ideas. Es el diferencial que tensiona un circuito de informaciones, sentidos y afectos. Este se hace más incierto, menos dirigido, y en términos de experiencia más complejo, cuando dejamos de utilizar el dispositivo del cuerpo, la memoria, la escritura o las pantallas, según las indicaciones del manual.

La tecnología digital ha acelerado los ritmos de comunicación y por extensión de producción, pero como técnica, no se reduce a este tiempo inmediato, sino que genera también otras temporalidades a largo plazo, extendidas y difusas, que es necesario recuperar para que los sentidos no se agoten en la inmediatez de lo que está pasando, un instante al que le seguirá otro convertidos en objeto de una maquinaria que necesita seguir produciendo.

Con este fin, más que una relación que busca un consenso, un punto de llegada, *Otro virtuosismo posible* insiste en la coexistencia muda entre lógicas, cuerpos y conocimientos puestos a prueba en tanto que formas prácticas de saber y no saber (hacer). Por ello mismo se trata de evitar relaciones de oposición o complementariedad, la práctica frente a la teoría, el cuerpo frente a la palabra, lo virtual frente a la presencia, que llevarían a anular una cosa en beneficio de la contraria; en su lugar se insiste en los espacios/tiempos intermedios donde las distancias, límites y convenciones quedan temporalmente suspendidas.

Una proyección sobre el fondo del espacio se convierte en el escenario de una escritura que se hace y se deshace en paralelo a la danza, que empieza, duda, vuelve a empezar, se desplaza, se detiene, como dos mundos conectados pero ajenos, próximos pero distantes. No se quiere desarrollar un relato, sino marcar un comienzo que no es un comienzo, y que se repite en un juego de variaciones en el que la danza o la escritura terminan diluyéndose, dispersas en el espacio y el momento.

La tecnología se utiliza no con el fin de salvar una distancia, llegar a un resultado cierto, sino de sostener un flujo incierto, una corriente en la que nada coincide consigo mismo, el movimiento no se agota en la danza, ni la escritura en el texto, ni el público es únicamente público, ni el teatro solamente teatro, ni un momento es solamente un momento.



Imagen III. *Otro virtuosismo posible* en el Teatro DT de Madrid (2022). Archivo de la artista.

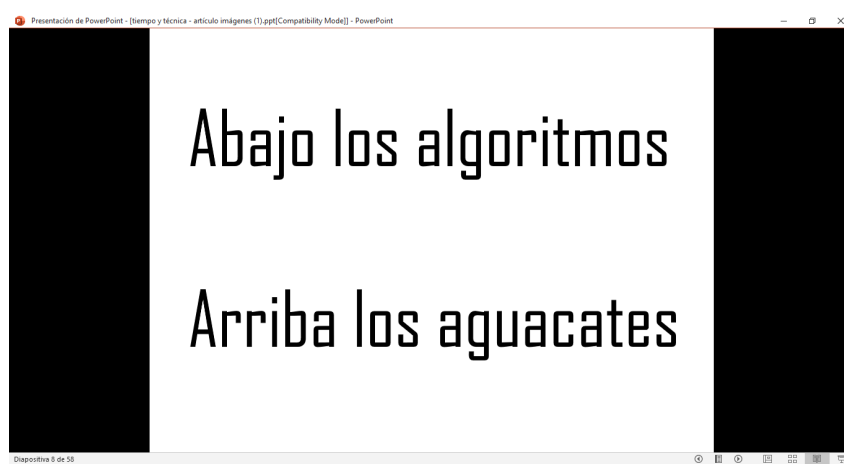


Imagen 6

La mirada pone en marcha una circulación de sentidos frente a un espejo/pantalla que se va abriendo y haciendo más compleja. *Otro virtuosismo posible* se inicia con esta invitación a mirar, a poner y ponerse en relación, escritura con danza, que desencadena una dinámica de intercambios que se va entrelazando con otros actores, como el espacio, la memoria, el público, la calle o la idea de obra.

La composición de este movimiento ha ido cambiando en cada una de las tres ediciones que ha tenido el proyecto. En la primera, presentada en el Teatro Pradillo de Madrid en noviembre del 2021, el diálogo se produce a distancia. Estamos en lugares distintos y aprovechamos la ocasión para poner a prueba el dispositivo. Annika en escena, bailando, y yo presente de forma virtual a través de la escritura, haciendo como si estoy donde no estoy, entrando y saliendo de un escenario imaginario, moviéndome al mismo tiempo por la habitación en la que me encuentro y por el Teatro Pradillo. La obra consta de dos coreografías. Annika me ha mandado la música y me ha contado cómo va a trabajar el movimiento, pero no la he visto directamente bailándolas; cómo ponernos en relación, cómo plantear el diálogo, cómo reaccionar frente al otro y lo otro, se deja para el momento del ensayo directamente con el público, cada cual desde su lugar.

A partir de esta primera experiencia se suceden dos tentativas más. En La Fundición en Bilbao recibimos al público fuera del teatro, frente a la ría, para compartir unas reflexiones sobre el tiempo de la obra que está a punto de comenzar o ya ha comenzado y los tiempos de la historia. Después entramos con el público a escena, donde está colocado el ordenador a un lado. Mientras que en el Teatro DT en Madrid, el ordenador se sitúa en el *hall* del teatro y yo entro y salgo de escena, intercalando momentos de escritura donde me muevo a través de una narración imaginaria de lo que podría estar pasando en escena y fuera de ella, por la calle, con otros momentos de presencia e interacción con la danza y el público, que se cruza con lo que está pasando fuera, en el discurso imaginario, en la escritura, en la obra.

Al final de cada coreografía se intercalan unos momentos de conversación en forma de intermedios, son escenas de proximidad en las que se interrumpe la obra para sentir cómo estamos, cómo se encuentra la otra persona, dónde está el público, cómo está saliendo todo; funcionan como momentos de confluencia, de estabilización de la tensión, que con frecuencia se ha disparado en direcciones distintas. Como en los otros casos, estos diálogos, igualmente improvisados, no pasan necesariamente por una reflexión en voz alta, puede ser un silencio, una mirada, un guiño de complicidad o cualquier otra imagen cogida al vuelo en ese momento. Son una forma de homeostasis imaginaria, recuperando el término de la cibernética, donde se hacen visible los atractores/actores extraños que operan en los sistemas complejos para introducir parámetros de regularidad en medio de las búsquedas y las pérdidas, las repeticiones y las fugas.



Imagen IV. *Otro virtuosismo posible* en el Teatro DT de Madrid (2022). Archivo de la artista.

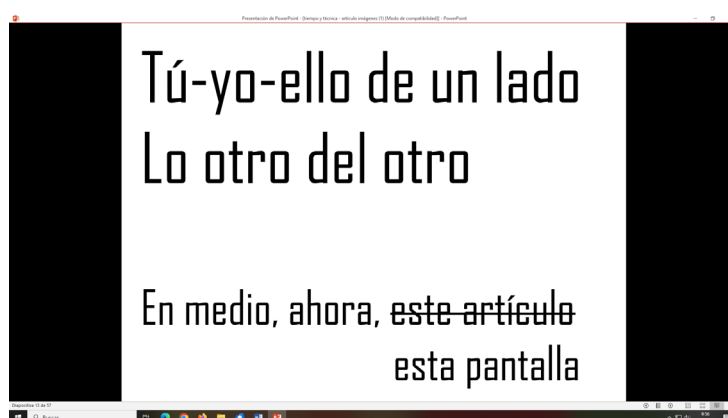


Imagen 7

Si *Otro virtuosismo posible* utiliza el escenario de la pantalla como una herramienta más para jugar con las distancias y las ausencias, una técnica complementaria a la escena, la danza o la escritura, la Red de Agencias de Investigación en Artes (RAYA) se plantea ya directamente desde el medio digital, un espacio/tiempo aparte, extraño, convertido en centro de operaciones desde el que generar, acompañar y relacionar la actividad de los grupos/agencias en los que se divide el proyecto. Si en el primer caso se focaliza un presente que se gira y se desborda entremedias del movimiento y la reflexión, el Proyecto RAYA se centra desde el inicio en ese entremedias (virtual) entre algo que ya pasó y el deseo de contarlo. Compartir un relato, técnica de la comunidad por antonomasia, es también un modo de ordenar y desordenar el tiempo que el medio digital ha revolucionado.

“Si estás leyendo esto, es que el futuro existe. Celebrémoslo” es la interpelación al lector/público como garantía de un tiempo por venir con la que concluyen las *Tentativas para la [re]construcción de Después de la extinción (DDLE)*, un ensayo coral en forma de texto dramático en el que, como dice el título, se intenta reconstruir, seguramente sin conseguirlo, una experiencia pasada (Borra, Castillo, Cornago, Estarellas, Siragusa, Zlauvinen, 2022).

La experiencia en cuestión parte de un curso de posgrado a distancia que tuvo lugar en el CePIA, Centro de Producción e Investigación Artística, de la Universidad Nacional de Córdoba en Argentina, entre mayo y julio de 2021, con el nombre en clave de Perrx Lulú. El curso tiene como objetivo la investigación en artes como una forma de intervención en un espacio y un momento concretos, que en aquella ocasión coincidió con la pandemia. Entremedias, nuevamente, el medio digital como herramienta que hace posible el curso a distancia, o técnica para modular ausencias, memorias y deseos. La investigación en artes se muestra como un modo de reaccionar a la falta de un espacio compartido donde encontrarse. Ante esta limitación, la respuesta fue multiplicar los espacios, abrir los tiempos, reinventar las técnicas a partir del juego con la memoria, los espacios y los relatos.

Proyecto RAYA se presenta como una misión *espacial* en el doble sentido del término: por un lado, se organiza a partir de una serie de espacios elegidos por los grupos, a modo de agencias autónomas de investigación, y espacial, por otro lado, por el tono delirante que atraviesa el proyecto. El recorrido se presenta, por tanto, como una realidad envuelta en una ficción, o una ficción que aspira a hacerse realidad, poniendo a prueba la potencia espectral del medio virtual. Entre un lado y otro, entre el hacer previo y el contar después, la experiencia y la palabra, se desarrolla la actividad de las agencias como un puente entre momentos distintos que hay que sostener por medio de las artes/técnicas (del teatro) puestas en juego a través del mundo digital, o lo digital puesto a prueba a través del teatro.

La narrativa del curso parte de un grupo de alienígenas que llega en este caso a la ciudad de Córdoba en Argentina, Planeta Tierra, con el fin de llegar a saber en qué consiste realmente la investigación en artes. Los alienígenas aceptan la misión con el compromiso de regresar a su planeta para presentar los resultados frente al Consejo Superior de Seguridad de su galaxia, nombrada como una sibilante alveolar sssss. A partir de ahí la historia se ramifica en distintas versiones; una de ellas sostiene que los alienígenas, que provienen de una civilización muy superior a la terrícola, pierden pronto el interés por las artes, que les parecen algo demasiado infantil, pero no el interés por lxs terricolxs y sus vidas, de lxs que se enamoraron locamente. Llegado el momento de volver a su planeta no tienen más remedio que inventarse cuál puede ser la utilidad de la investigación en artes y cómo funciona. Para ello se inspiran en lo que han aprendido en la Tierra de los comportamientos y actitudes, miedos y neurosis de lxs terricolxs. Así llegan al método *iiiiii*, un sonido que les recuerda al grito de los cerdos cuando van a ser

sacrificados. *iiii* significa invención, ilusión, infancia, impostura, idiotez, entre otras cosas.

Tentativas para la [re]construcción de Después de la extinción (DDLE) constituye un ejercicio de juego y memoria, de celebración y ensayo a través de una dispersión de voces no identificadas, habitantes anónimxs de ese tiempo virtual, que no se ponen de acuerdo en cómo ordenar el relato de un aprendizaje colectivo. Los diálogos, reflexivos y didácticos, confusos y festivos, se suceden en torno a una serie de principios: la extinción, el silencio y el barullo, la metamorfosis, el lío y la tierra, el fallo o el grito, Dios o el arte, las caderas y las explicaciones, el público, el movimiento y la piel. Al hilo de las explicaciones se intercalan imágenes y enlaces a los materiales, incluido un código QR de un documento que a modo de cápsula del tiempo que se envía al futuro invitando al lector/público, probablemente nosotrxs mismxs dentro de algún tiempo, a dejar un gesto para el final del mundo, una prueba fehaciente de que en el futuro seguirá habiendo vida y seguiremos formando parte de ella.

Este ensayo dramático es una pieza más de un rompecabezas de materiales que se replican. En cada ocasión, el presente de la acción/reflexión/retrato ha sido el modo de marcar la cesura (del tiempo) que señala un antes y un después que se terminan superponiendo. Ahondando en ese presente virtual, extemporáneo, sin un espacio propio, comienza el Proyecto RAYA, cada unx frente a su pantalla, como un intento más, ¿el primero?, de reconstruir el relato imposible de lo que sucedió, o no sucedió, pero podía haber sucedido, en algún momento del pasado, la misión Perrx Lulú. El relato funciona como la excusa de un encuentro, convertido en curso, y el encuentro como excusa de un relato que no dejará de ser un relato-por-hacer.

Quiénes somos, dónde estamos, qué estamos haciendo son las preguntas que dan la bienvenida a lxs participantxs, un modo de proyectar una mirada de extrañamiento sobre un medio ya naturalizado, pero que en aquel momento, con la pandemia de fondo, todavía resultaba inquietante. Esta mirada de extrañamiento es un elemento imprescindible para transformar las cosas, reinventar espacios, modos e identidades. Las preguntas, antes que una respuesta cierta, deben quedar resonando para retomarlas en distintos momentos como una vía para volver a empezar, de cero, lo mismo pero distinto; la incertidumbre como posibilidad de la experiencia.

Estos relatos/acciones/reflexiones que las agencias fueron compartiendo a raíz de su trabajo a lo largo del curso a través de las pantallas, conoce otro momento clave con la *performance* virtual *Antes de la extinción*, presentada en la edición expandida del Festival Internacional de Teatro (FIT) Cádiz unos meses más tarde, en octubre de 2021, en la que se recuperan, al igual que en la reconstrucción dramática, materiales del curso. En la *performance* aparece de nuevo el relato como posibilidad y excusa (práctica) de un encuentro-presente-incierto, vivido como celebración de un futuro (del curso) que éramos nosotrxs mismxs recogiendo la pregunta que nos lanzamos a nosotrxs mismxs *antes de la extinción*: ¿habrá vida después, llegará esto a algún sitio, nos volveremos a encontrar, continuará la historia?

Si la *performance* remite a un tiempo previo a la extinción, el ensayo dramático, realizado un año después, se sitúa ya en el después de la historia. Entre medias surge el tiempo escénico de una experiencia de investigación reinventada una vez más a modo de relato colectivo, y otra oportunidad de celebrar un tiempo que ya pasó, el tiempo de una extinción que vuelve a pasar con cada relato de un origen inventado.



Imagen V. Presentación colectiva, *Antes de la extinción*. Programación expandida del FIT de Cádiz (2021). Archivo personal.

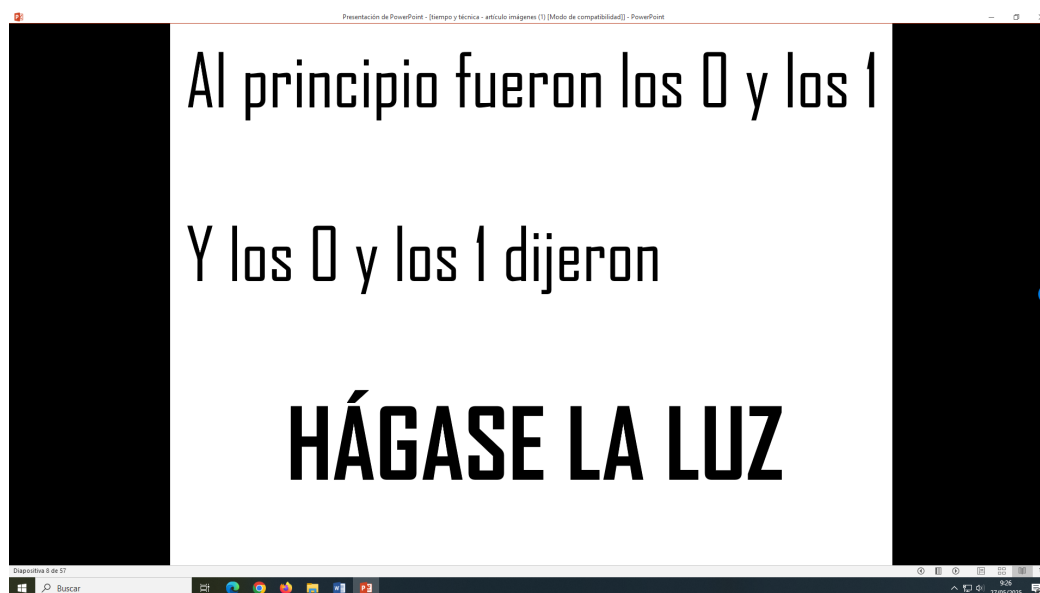


Imagen 8

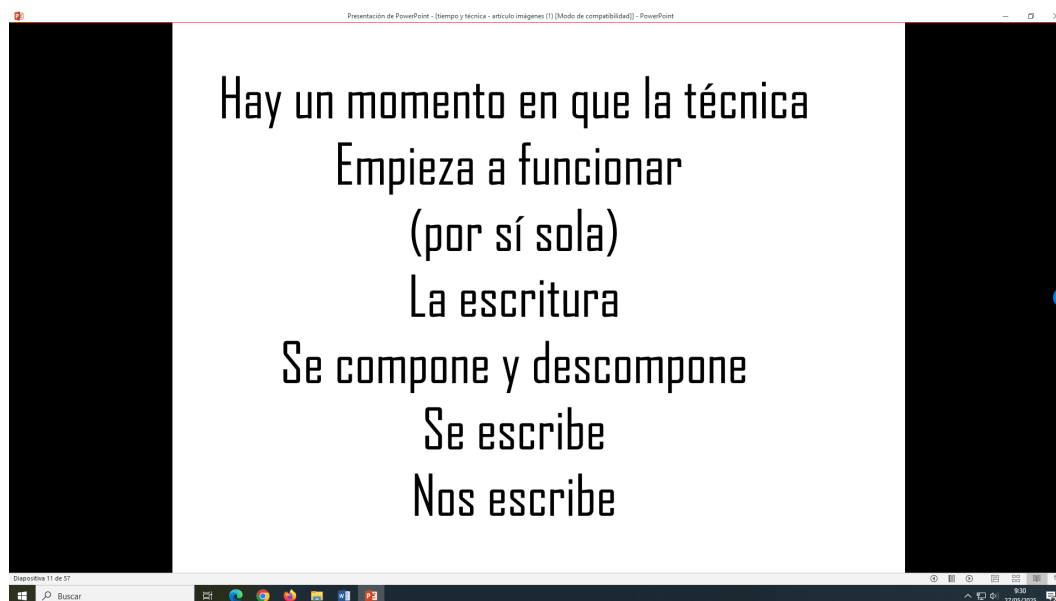


Imagen 9

Volverse negro, de la plataforma cultural Teatro Ojo, es también un texto polifónico y en clave, pero en este caso el medio digital ya no es un instrumento, sino el continente de una arquitectura cuidadosamente construida. Esta obra, que puede verse en la página homónima *volverse negro.mx*, puede entenderse como una suerte de teatro suspendido en un tiempo virtual, donde lo digital y lo arcaico, los mitos y las máquinas se confunden. El relato, a modo de hipertexto, está formado por sonidos, dibujos, imágenes y palabras que se van sucediendo en un ejercicio de concentración y dispersión.

La obra se proyecta en un doble sentido temporal, desde el pasado de la intervención artística y desde el presente virtual de su recuperación en la página web. En todo caso se refiere a un trabajo en el Centro de Artes de Guanajuato en el 2021, ubicado en un conjunto religioso del siglo XVII en el centro de la ciudad de Salamanca. La propuesta se organiza en torno a la instalación de una figura a modo de autómatasentado en la cornisa del edificio que representa a un niño tocando una flauta. El muñeco funciona como un dispositivo escópico, un lugar desde el que mirar. A sus pies se extiende la ciudad cercada a lo lejos por las chimeneas humeantes del mayor complejo petroquímico del país.

El niño flautista está hecho de forma artesanal con cera de abejas, siguiendo una tradición local y con la ayuda de artistas del lugar. La cera atrae a las abejas y otros insectos que hacen de la figura un pequeño ecosistema, el cual junto con el aire, la lluvia y la contaminación se va degradando. El viento hace sonar la flauta, un silbido discontinuo que se confunde con otros sonidos de viento mientras una serie de voces superpuestas despliegan un paisaje de resonancias míticas donde se multiplican las imágenes y las historias. Insistiendo en la dimensión simbólica, material y performativa que el aire adquiere en múltiples sentidos, se involucra a la banda municipal de viento,

que salía a tocar a los balcones cada tarde durante el confinamiento, así como a la escuela de música de viento para niños.



Imagen VI. Teatro Ojo, *volversenegro.mx*. Captura de pantalla [26.05.2025].

La mirada del niño flautista sobre la ciudad se superpone con la mirada del espectador sobre la pantalla. La espera mientras se carga la página le advierte al visitante que la técnica como la obra y la memoria es también una cuestión de tiempos. Una vez cargada, aparece sobre un fondo gris el título del trabajo, las coordenadas geográficas del Centro de Artes de Guanajuato y un reloj con la hora del lugar desde el que se conecta. Empieza a sonar el silbido del aire y gradualmente comienzan a desfilar las imágenes como una danza de una historia en la que podrían caber todas las historias. El tiempo que está pasando es uno y muchos, es el tiempo de Madrid, de México, de la Conquista y los conquistadores, del petróleo y la contaminación, de los mitos, el tiempo de los robots, del valle, de las abejas y el aire.

El sitio web no tiene una función meramente documental, sino que se utiliza para dejar el trabajo orbitando de una forma creativa en un tiempo fuera del tiempo que nos lleva a preguntarnos si lo que estamos viendo ya pasó o sigue pasando o seguirá pasando, si ese autómatas-niño continúa con la mirada perdida en el horizonte, si las abejas, la ciudad y la refinería, las chimeneas y el humo, el valle y el ruido de los trenes, siguen ahí o ya pasaron o nunca estuvieron. Como el título indica, el trabajo se revela como un devenir *oscuro* que tiene algo de destino, el tiempo de llegar a ser otra cosa, un modo de supervivencia, de ocultamiento o engaño, de vida y resistencia. Sobre esta polifonía de sentidos transcurre un paisaje poético, distópico y real.

A medida que se avanza por la página, este paisaje se va haciendo más caótico hasta quedar confundido en un ruido monocorde, una especie de oráculo digital. El valle, la refinería, las ovejas, las abejas, la brisa, el ruido de los trenes, los predicadores

evangélicos al atardecer en la plaza, los robots, el humo negro, el Cristo negro, el *Cuadrado negro* de Malévich, el petróleo, la contaminación, los conquistadores, el silencio. Como dice Capra (1998, 50) en *La trama de la vida*, en referencia a otros modos de concebir los sistemas vivos: "El mundo aparece entonces como un complicado tejido de acontecimientos, en el que conexiones de distinta índole alternan o se superponen o se combinan, determinando así la textura del conjunto".

El sonido de la flauta crea un sentido de continuidad en medio del caos. El niño, un híbrido de máquina y organismo, se revela como un tótem cibernético, que Haraway (1995: 254) refiriéndose al cibernético describiría como "una ficción que abarca nuestra realidad social y corporal y como un recurso imaginativo sugerente de acoplamientos". Este híbrido, cuya presencia se dispersa a través del aire y las abejas, sería comparable de nuevo a esos atractores extraños, o actores extraños diríamos ahora, que las teorías de los sistemas complejos utilizan para referirse a una constante o principio de estabilidad dentro de un sistema caótico. Los atractores introducen un principio de uniformidad en una región de movimientos imprevisibles. Observado desde fuera podría describirse como un momento hipnótico, mágico, extraño, que correspondería en el campo de las artes y la imaginación, o de la imaginación a través de las técnicas, al instante en que se toma conciencia de un tiempo ubicuo, *siento que estoy sintiendo*, que podrían ser todos los tiempos, un momento frágil, fugaz, que desaparece tan pronto como cambian las variables.

Estos (atr)actores extraños producen un momento de calma, de interrupción, son la expresión de un vacío, un silencio sonoro en torno al cual se ordena temporalmente el caos, como las escenas de conversación muda en *Otro virtuosismo posible* o la sensación de alivio y desconcierto, de volver a empezar, una vez más, de nuevo, siempre lo mismo y distinto, ante la incertidumbre de quiénes somos, dónde estamos o qué estamos haciendo en el trabajo de las agencias...*bits bits bits... bits bits bits...bits bits bits...*

3. LO QUE ESTÁ POR PASAR, PROMESAS Y EXTINCIONES

Los mapas que describen estos proyectos están construidas a escalas distintas, pero todos ellos trabajan con las distancias y las ausencias, en unos casos implícitas en el propio uso de las técnicas (escénicas, de movimiento, sonoras, de la imagen) y en otros más explícitamente a causa de la pandemia, aunque el modo como se integran y utilizan dentro de cada uno de ellos varíe notablemente.

En el Proyecto RAYA la pantalla es el centro de operaciones desde el que se entrelazan espacios, tiempos y relatos; mientras que en *Volverse negro* lo digital es un recurso que viene después, como un modo de componer y descomponer un trabajo ya realizado para situarlo en una espiral de tiempos sin una dirección fija, de ahí que la página web tampoco tenga un sentido único, sino que se puede avanzar, retroceder, volver a empezar o detenerse, permitiendo además al usuario intervenir en ella de distintos modos; finalmente, la pantalla de la escritura en *Otro virtuosismo posible* es un eslabón

dentro de un encadenamiento de técnicas y saberes como la danza o el teatro. La escala de estos proyectos no está definida, sin embargo, por las formas de uso de la tecnología digital, sino por la magnitud de los contrastes, saltos y vacíos que se producen entre medias, entre lo macro y lo micro, la historia y los insectos, la ecología y la Conquista, en *Volverse negro*; o entre la experiencia y el relato, la ficción y la realidad en el Perrx Lulú; o entre la escritura y el movimiento, hacer y mirar, sentir y pensar en *Otro virtuosismo*, con una formato ya de pequeño laboratorio.

A pesar de estas diferencias, todos ellos están recorridos por una cierta sensación de fracaso, y a la vez de celebración; fracaso por su condición inconclusa, fragmentaria, quizá incluso caótica, confusa, el fracaso por no haber podido llegar a un relato definitivo, una historia con final, por no haber podido escapar de una trama y una técnica que se repite y dispersa, generando principios, imágenes y relatos; pero celebración también de la potencia de lo incompleto, de lo que está todavía por hacerse, de un tiempo, imaginario y real, que no está cerrado, un tiempo que son muchos tiempos. Este es el fracaso y la celebración que articula la historia de las técnicas desde sus orígenes como sueño y pesadillas de la misma sociedad que las inventa.

Existe el tiempo porque las cuentas no salen, los circuitos están abiertos, los *inputs* y los *outputs* no coinciden, nada está totalmente acabado, todo está cambiando. El mito de Narciso seducido por su imagen reflejada en la superficie del agua valdría para marcar el inicio de este circuito abierto de la representación como un flujo de información y emociones, de ruidos y deseos, puesto en movimiento por una falta y un deseo de que el circuito se cierre, de que nos devuelva lo mismo que proyectamos, de que el mundo sea lo que parece. Entre medias sucede el origen de este movimiento, la mirada, no en el sentido ocular, sino como una forma de presencia/ausencia, que hace que nada sea igual a sí mismo; es ahí que surge la posibilidad del otro y de lo otro, de la seducción, el juego, pero también de la política, el riesgo, la amenaza. No es una cuestión únicamente de estética, sino de cómo situarse frente a una maquinaria de inclusiones y exclusiones, que pone los sentidos en movimiento, pero también los detiene.

Tras la agresión al Tiempo a raíz de su infeliz intervención en el concierto de la Reina de Corazones con la cancioncilla *brilla, luce, ratita alada*, el reloj del Sombrerero se detiene en las seis de la tarde, donde queda atrapado junto con la Liebre de Marzo y el Lirón, tomando té para siempre. El Tiempo los deja aislados en un único momento, sin posibilidad de cambiar, de llegar a ser/hacer otra cosa. Desparece la entropía, el desorden; el flujo se detiene en mitad de lo incomprensible.



Imagen VII. Autorretrato. Archivo personal.

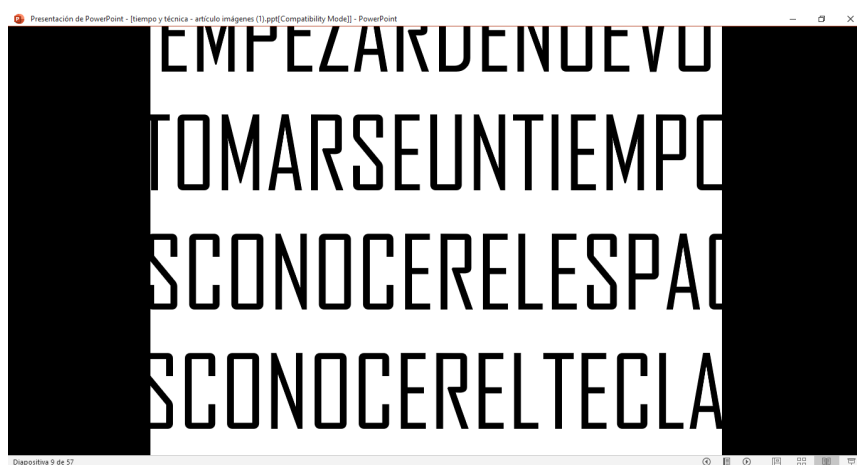


Imagen 10

No habría tiempo sin técnicas de la memoria. Esta fotografía es solo un ejemplo; fue tomada como parte de los materiales de un estudio sobre la escénica de los reflejos (Cornago, 2024). En ella aparece la mirada del fotógrafo reflejada en un cristal a través del cual se ve el interior, mesas, sillas, servilletas, una pantalla de televisión con un motivo navideño, objetos arrumbados. Podría ser un bar. En el reflejo se cuele también lo que hay por detrás, un edificio de ladrillo rojo, con los patios a la vista, una construcción de lo que podría ser un barrio a las afueras de una ciudad, que casualmente es el lugar en el que vivió de niño quien está tomando la fotografía. Recupero esta imagen como un objeto digital que se interroga sobre la posibilidad de un sentido, hacia dónde, por dónde.

La técnica implica un movimiento hacia fuera y otro de vuelta cuya mínima expresión es el reflejo de un rostro en una superficie, pantalla, espejo. El reflejo convierte la

representación en un movimiento de ida y vuelta; deja de ser un resultado fijo, detenido, acabado, para funcionar como un nodo más de un bucle de retroalimentación que incluye a otros actores. Esto explica que un artista como Dan Graham, pionero en el trabajo con la *performance* y la tecnología en los años 70, centrara su obra en los reflejos de una forma obsesiva. La época de Graham es anterior a la difusión de la tecnología digital, pero responde ya al horizonte cultural de la cibernética, las teorías de sistemas y la economía de la información (Elgoibar Aguirrebengoa, 2018). Sus obras se activan con el reflejo de la mirada por medio de distintas técnicas y superficies, desde la descripción oral, inmediata e improvisada del público por parte del *performer*, hasta la grabación en vídeo en un circuito cerrado pasando por el espejo y los vidrios de doble dirección con los que continuará trabajando ya a partir de los 80 en instalaciones al aire libre.

La obra de Graham expresa un momento de transición del paradigma de la imagen y la representación, al de los bucles, las redes y los sistemas inteligentes. Antes aún de que se implantase la tecnología digital, ya se estaba desarrollando un modelo reticular, dinámico y situado que transformará la escena artística y cultural. El teatro adquiere una nueva condición como maquinaria de operaciones con una heterogeneidad de actores en un tiempo expandido. Donde antes había representaciones y anti-representaciones, modernidad y críticas de la modernidad, ahora tenemos pantallas, bucles y circuitos que tienen algo de secreto, de conspiratorio, en el sentido de tramas, redes y enredos para sortear las limitaciones de un modelo lineal de historia.

El creador de *Audience / Performer / Mirror* (1975), por citar un ejemplo de uno de sus trabajos, de los más conocidos, en los que ya desde el título se señala el circuito de agencias/medios/actores que conforma la obra, tenía la hipótesis de que la circulación de sentidos que comienza con el reflejo del que mira se detendría al llegar un momento de acoplamiento o *phasing*, término del ámbito musical en el cual también trabajó el artista, cuando sujeto y objeto, cuerpo e imagen, realidad y deseo, llegaran a coincidir. Esto supondría la detención del movimiento y el sentido, que pasaría de un circuito abierto a un circuito cerrado, como el del tendido eléctrico. Un circuito cerrado no se puede permitir líneas de fuga, ni saltos, ni vacíos, ni ruidos; lo que entra debe ser igual a lo que sale, lo que se produce a lo que se consume. Los circuitos vivos funcionan, sin embargo, a partir de estos desajustes, suspensiones, que explican el sentido de las técnicas como respuesta a estas faltas.

El medio digital remite, por un lado, a la inmediatez del momento de conectarnos a la red, responder mensajes, actualizar los perfiles; es un tiempo productivo e improductivo, productivo porque responde al modelo lineal de una economía y una historia que busca resultados también inmediatos, visibles, evidentes, e improductivo porque paradójicamente nos desconecta al conectarnos, nos aísla de otros tiempos, que son también otros mundos, quizá menos evidentes; nos detiene en una única hora del té que funciona como un bucle de producción/consumo; es el efecto de proletarización al que se refería Stiegler al comienzo de este artículo, cuyo acoplamiento total llegaría con la conexión 24/7, definitivamente desconectados de cualquier otro tiempo que no sea el de la producción.

La economía ha convertido la técnica en un sofisticado sistema de marginación de personas, cosas, mundos y relaciones que no responden a este principio. Un uso crítico/creativo de la técnica en tanto que conocimientos aplicados supone abrirlos a otras temporalidades más allá de su utilidad prevista, como las que hemos revisado a lo largo de estos proyectos, tiempos donde se alternan planos de concentración y dispersión, de discontinuidad y continuidad, de irregularidades y regularidades. Abrir los medios a los ruidos, las voces, las ausencias, los reflejos, los silencios es un modo de hacerlos *públicos*, en el sentido de neutralizar el aparato de divisiones y jerarquías que implican las técnicas (de lo público) cuando se utilizan en un sentido únicamente administrativo.

Como dispositivo de presencias y ausencias, el teatro está en el origen de las técnicas como artes de la comunidad; origen no como principio lineal, sino como latencia que se actualiza cada vez que nos preguntamos por lo que tenemos en común, y respondemos no por medio de conceptos, sino de prácticas, por medio de un saber (hacer) que no está sujeto a una persona/autor/autoridad, sino a una comunidad que lo usa y se deja usar por él como forma de celebración temporal, efímera, de un sentido de pertenencia.

...bits bits bits... bits bits bits...bits bits bits... es finalmente el sonido latente de una extinción, de algo que ya pasó y vuelve a pasar con cada nueva época (técnica), el runrún de algo que está a punto de acabar, pero *...bits bits bits... bits bits bits...bits bits bits...* es también por ello un horizonte de expectativas, la posibilidad de algo que podría (volver a) ocurrir.

Uno de los motores de este artículo ha sido este runrún/imagen/recurso que surge como respuesta al tiempo preciso, exacto, que podía durar la comunicación para el Congreso del Grupo Performa en Granada en mayo del 2025; crear una técnica para hacer algo no solo en 15 minutos, sino con/por/para/a través de esos 15 minutos. Cuando sonó la alarma del cronómetro señalando el fin de la intervención, me quedé pensando no en las hojas que habían salido, sino en los textos que no había leído. Como dijo Germán Sierra en su intervención de cierre, la aleatoriedad, que hace que todo sea cada vez distinto, es una de las claves del éxito de los sistemas inteligentes como la IA. Cuando regresé de Granada revisé los textos que quedaban en la bolsa, entre los que estaba este:

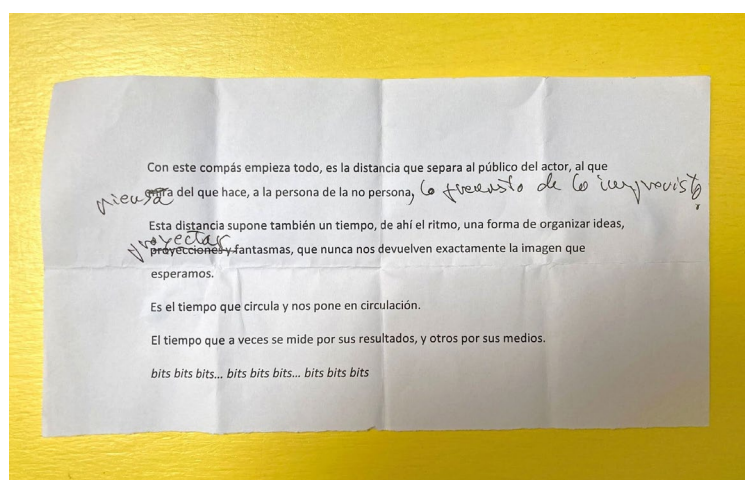


Imagen VIII. Archivo personal

Esta latencia de un *medio* ha funcionado también como un modo de operar con esta escritura/artículo/pantalla, que en tanto que técnica funciona igualmente como archivo (digital) de un tiempo que ya fue, que podría volver a ser. Las técnicas se ensamblan formando extrañas figuras a modos de los ciborgs de los que habla Haraway, que permiten escapar a un único tiempo/técnica/definición que se agota en sí misma como forma prevista de producción, en este caso bibliográfica.

Con el objeto de salvar las distancias que desconectan y aíslan unos mundos de otro, que separan la teoría de la fantasía, la academia de la experiencia, le propongo al público en Granada, que está escuchando ahora esta comunicación real e imaginaria, pasada y presente, incluir los ...*bits bits bits...bits bits bits...bits bits bits* como un gesto más para el final del mundo, un mensaje en una cápsula del tiempo para un *nos-otrxs* mismxs en un mundo porvenir.

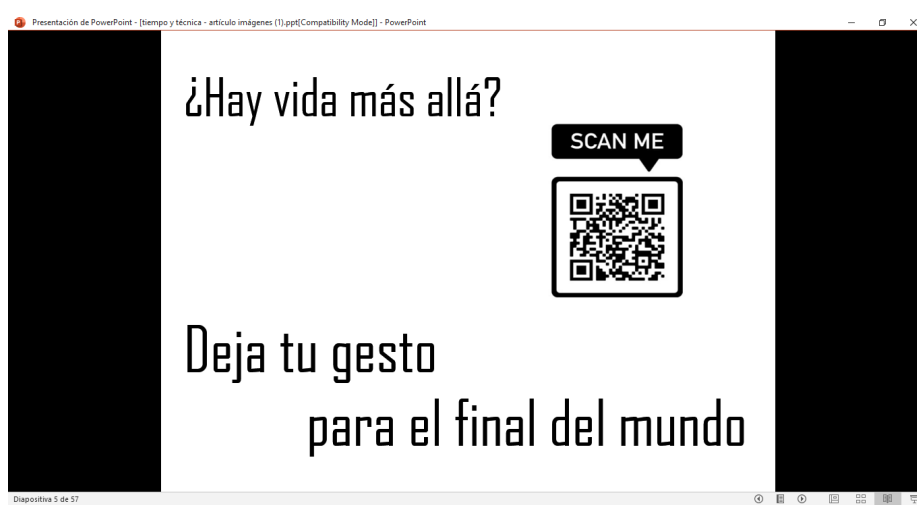


Imagen 11

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BORRA, Z.-I.; CASTILLO, M. E.; CORNAGO, Ó.; ESTARELLAS, N.; SIRAGUSA, C. A. y ZLAUVINEN, E. (2022). "Tentativas para la (re)construcción de 'Después de la extinción'". *Revista Artilugio* 8. Disponible en línea: <https://doi.org/10.55443/artilugio.n8.2022.38611> [08/05/2025].
- CAPRA, F. (1998). *La trama de la vida. Una nueva perspectiva de los sistemas vivos*, D. Sempau (trad.). Barcelona: Anagrama.
- CORNAGO, Ó. (2024). "Colonizadores del mundo, queremos que todos nos hable. Poéticas de los reflejos". *Secuencias. Revista de Historia del Cine* 59-60, 19-36. Disponible en línea: <https://doi.org/10.15366/secuencias2024.59-60.001> [08/05/2025].

- DRAIN, C. (2022). "Technics and Signs. Anthropogenesis in Vygotsky, Leroi-Gourhan, and Stiegler". *History and Philosophy of the Life Science* 44.4, 1-26. Disponible en línea: <https://philpapers.org/rec/DRATAS-2> [08/05/2025].
- ELGOIBAR AGUIRREBENGOA, A. (2018). *Vídeo y vidrio. En reflexión sobre Performer/Audience/Mirror (1975), un work study de Dan Graham por Darcy Lange*. Tesis doctoral dirigida por Alicia Vela: Universitat de Barcelona. Disponible en línea: <https://www.tesisenred.net/handle/10803/668072> [08/05/2025].
- FISCHER-LICHTE, E. (2011 [2004]). *Estética de lo performativo*, D. González Martín y D. Martínez Perucha (trads.). Madrid: Abada.
- HARAWAY D. (1995 [1991]). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, M. Talens (trad.). Madrid: Cátedra.
- SIMONDON, G. (2007 [1958]). *El modo de la existencia de los objetos técnicos*, M. Martínez y P. Rodríguez (trads.) Buenos Aires: Prometeo Libros.
- STIEGLER, B. (2002 [1994]). *La técnica y el tiempo I. El pecado de Epimeteo*, B. Morales Bastos (trad.). Gipuzkoa: Hiru.
- ____ (2015 [2010]). *Lo que hace que la vida merezca ser vivida. De la farmacología*, N. Cortés (trad.). Madrid: Avarigani.
- WIENER, N. (1998 [1948]). *Cibernética o el control y comunicación en animales y máquinas*. Barcelona: Tusquets.



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: 05/06/2025

Fecha de aceptación: 24/09/2025

EL NO-ACTOR ¿TIENE CUERPO?¹

DOES THE NON-ACTOR HAVE A BODY?

André HELBO

Université Libre de Bruxelles

andre.helbo@ulb.be

Resumen: El teatro, inherentemente hipermedial, se ha nutrido siempre de diversas artes. Hoy, la irrupción del *no-actor*, cuya corporeidad se puede simular mediante tecnologías diversas, genera un *no-espectador* que experimenta una percepción inmediata. Desde esta perspectiva, los operadores digitales —*tecnocuerpo*, *tecnodramaturgia*, *tecnotexto*— liberan la escena del texto, pero simultáneamente pueden provocar una crisis de la representación al disociar cuerpos y voces, rompiendo con principios teatrales como el de copresencia al ser el cuerpo modelado por interacciones sofisticadas tecnológicamente y sustituido por simulacros visuales. Esto, además, difumina la frontera entre lo virtual y lo real. Sin embargo, el cuerpo biológico mantiene su relevancia, ya que lo digital no anula el cuerpo físico, sino que lo reconstruye, planteando nuevos estados del cuerpo.

Palabras clave: No-actor. Teatro digital. Teoría teatral. Intermedialidad. Interactividad.

Abstract: Theatre, inherently hypermedial, has always drawn from diverse arts. Today, the irruption of the *non-actor*, whose corporeality can be simulated through various technologies, generates a *non-spectator* who experiences an immediate perception. From this perspective, digital operators —*technobody*, *technodramaturgy*, *technotext*— free the stage from the text, yet simultaneously can provoke a crisis of representation by dissociating bodies and voices. This breaks with theatrical principles like co-presence, as the body is modelled by sophisticated technological interactions and substituted by visual simulacra. Furthermore, this blurs the line between the virtual and the real. Nevertheless, the biological body maintains its relevance, as the digital doesn't nullify the physical body, but rather reconstructs it, proposing new states of the body.

Keywords: Non-actor. Digital Theatre. Theatre Theory. Intermediality. Interactivity.

¹ Este texto se encuadra en las actividades del proyecto de investigación “Teatro sin teatro: teoría y práctica del no actor en la escena española contemporánea. PERFORMA 3” (PID2023-149349NB-I00). Financiación: Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. Traducido por Mario de la Torre-Espinosa.

1. LOS DESAFÍOS DEL NO-ACTOR

Considerado antaño como la entidad principal de la representación, el actor, a través de su interpretación, se inscribía desde una doble perspectiva: la de la simulación y la de la encarnación metonímica del texto. Entre otros, Gordon Craig rompe con esta perspectiva: “vous en viendrez à supprimer l’acteur également. Il n’y aura plus de personnage vivant pour confondre en notre esprit l’art et la réalité” (Craig, 1999 [1908]).

En la segunda mitad del siglo XX, el giro performativo liberó al actor de la dependencia logocéntrica y lo erigió como cuerpo presente. Esta emancipación proviene principalmente de las experimentaciones del Nuevo Teatro (Living Theatre, Grotowski, Brook, Odin Teatret, Open Theatre, etc.). Los practicantes (ISTA, 1980), por ejemplo, comienzan a hablar del “nivel preexpresivo del actor”. Las reacciones “preinterpretativas” del espectador responden como reflejo a ese nivel. Desde esta óptica, el cuerpo ya no está en escena: se convierte en la escena. La simulación ha dado paso a la estimulación. El cuerpo liberado ya no es un artefacto de la interpretación, sino, recordando a Kristeva, es un *ideologema* de la presencia. Liberado de las restricciones estéticas, el cuerpo físico es percibido como una producción de sí mismo. Por eso, cuando Michael Kirby (1972) describe una escala performativa que va de la no-interpretación a la interpretación, traza una evolución cuyo grado cero, el estar-ahí —de la no-interpretación, del no-actor—, se homologa con la *performance* del cuerpo biológico.

Más recientemente ha surgido un nuevo paradigma con el “giro visual” (*visual turn*), tal y como lo menciona Rosalind Krauss (1986). El cuerpo se erige ahora como un *proceso*, insertado en una reconstrucción —sobre todo digital— de imágenes híbridas. Han aparecido así nuevas formas somáticas mixtas, donde la crítica podría haberse interesado por la traducción intersemiótica consustancial a estos casos. Una cuestión preliminar que podría haberse examinado es si esta nueva fase visual/virtual —que también desemboca en la no-interpretación, aunque por sobreabundancia tecnológica— constituye legítimamente una variante de la fase performativa anterior. En efecto, la imagen, en lugar de describir una situación, la instituye performativamente: crea una temporalidad, articula una relación entre ficción y realidad, expone la materialidad del medio.

Sin embargo, la crítica ha preferido focalizarse sobre otra prioridad: nombrar las manifestaciones de este giro visual. Lo postdramático, definido por Hans-Thies Lehmann (2013), asocia la recomposición de la escena con la puesta en perspectiva del texto espectacular. La intermedialidad (Müller, 1996; Elleström, 2010) se refiere a características del teatro que reconstruyen el sentido a partir de nuevas coherencias o alianzas que integran orgánicamente los contactos entre medios y que nutren interacciones constantes entre procesos mediáticos. El concepto de *mediaturgia* (Marranca, 2010), así, designa a aquellas formas que integran recursos digitales, e incluso escenarios aumentados, como parte integrante de la producción. Estas estrategias creativas se

expresan orgánicamente en escena o se generan mediante diversas aplicaciones móviles o en línea, determinando a su vez las interacciones sociales.

La retórica del *non-acting*, tan preciada por Kirby, debería, en nuestra opinión, completarse con la del paso del actor-cuerpo físico al cuerpo-proceso. Este tránsito tiene consecuencias no solo en la (no-)interpretación, sino también en otros aspectos metodológicos. Esta problemática ha sido abordada en diversos coloquios organizados por nuestro laboratorio en la Académie Royale de Belgique, Collège Belgique. Los títulos dan una idea de los desafíos a afrontar: *Frontières de la re-présentation*, *Pe/anser le corps en scène*, *Spectacle vivant et interdiscipline*, o *Métamorphoses du spectateur*. Aquí convergen dos tradiciones filosóficas relativas a la corporeidad: la materialista y la constructivista. La postura realista identifica la experiencia individual con su sustrato sensorial. La vía constructivista busca desligarse del cuerpo biológico, concibiéndolo como construcción cultural, social, tecnológica, como objeto manipulable. Ese es el sentido de este cuerpo híbrido, a veces transhumanista, propio del no-actor, que los medios digitales propician hoy. Se plantea, en consecuencia, la cuestión del alcance de esta construcción.

Como se ha señalado, podemos interrogarnos sobre la relación entre las dos fases, la performativa y la visual/digital. ¿Puede un espectáculo que ya no depende de la copresencia física y material —y en directo— del actor y el espectador, seguir siendo considerado arte vivo? Esta problematización de la base ideológica de la presencia como tema de la dramaturgia intermedial constituye una verdadera línea de pensamiento. Esta se despliega en diferentes modalidades procesuales que repercuten en la (no-) interpretación.

Citamos, a modo de ejemplo, la *interpretación-simulacro*, caso específico dentro del giro visual. Su característica principal es el efecto de presencia. La tecnología hace posible creer en la existencia del actor en escena, cuando en realidad lo que se muestra es un doble icónico, una imagen virtual que se ofrece a la vista del público. Sería lo que ocurre en el caso del *Pepper's Ghost Effect* o los hologramas utilizados por los canadienses Michel Lemieux y Victor Pilon con 4D Art-Anima. O bien las presencias proyectadas por Robert Lepage, como en *The Andersen Project* (2005), donde el intérprete en carne y hueso actúa frente al cuerpo proyectado. En estos casos, el cuerpo metafórico da sentido a la interacción.

En estos casos se cuestiona el paradigma del cuerpo como indicador de una presencia compartida. Puede incluso ocurrir que el cuerpo físico reproduzca una imagen de vídeo que lo ha precedido: esto sucede en la *performance Karen*, de Blast Theory, que se interpreta esporádicamente en vivo tras haber sido difundida previamente en línea. El cuerpo de la actriz en escena se convierte de esta manera en la copia de un original icónico que la antecede. Aquí el cuerpo físico sería la reproducción de la imagen original.

Pero existen también formas más elementales de simulacro, como en *Hansel et Gretel* (Anne-Cécile Van Dalem y Jean-Benoît Ugeux, Théâtre Le Public, 2010), donde las pantallas de vídeo reemplazan a los actores y conversan con los comediantes presentes en escena.

Otra modalidad es la *interpretación mestiza*. Por medio de la hibridación de la interpretación del actor, ya no se sabe si el personaje está encarnado en escena o solo está en la pantalla. En *Golem*, de la compañía 1927, los códigos del cine de animación y la plastilina son combinados con los gestos al pasar el actor vivo, con una eficacia que hasta el espectador duda de su percepción durante la representación. Si la pantalla está presente en escena es porque permite la interacción con el cuerpo del actor, lo que subraya su naturaleza intermedial.

Siguiendo con estos ejemplos, la escena contemporánea ofrece escenas de realidad aumentada. De esta manera, el espacio digital y el físico se integran el uno con el otro, e incluso se confunden. Es lo que tiene lugar en el espectáculo *Half Real*, creado por The Border Project en 2011 (The Malthouse, Melbourne Festival), donde se utiliza el dispositivo Kinect de Microsoft para identificar objetos e intérpretes para poder proyectar sobre ellos rótulos con texto que los siguen cuando se mueven.

A veces, la reconstrucción del sistema de reglas y códigos del espectáculo no trata únicamente sobre la sintaxis o la gramática de la puesta en escena, sino también del trabajo de selección y recomposición por parte del director y del espectador. Es el caso de la obra circense multimedia *Schlag* (Ircam, Centro Pompidou, 2003), en la que el personaje principal, Oscar —inspirado en el niño de *El tambor de hojalata* de Volker Schlöndorff— es una criatura virtual rodeada de artistas de circo, bailarines y músicos percusionistas reales. El protagonista, presente en tres pantallas, reacciona a los diferentes eventos sonoros y gestuales de la pista gracias a dos aplicaciones digitales —procesando el sonido en tiempo real, y generando imágenes sintéticas con dispositivos interactivos de captura del movimiento de los actores mediante vídeo—. La obra se convierte así en un prototipo, y la interpretación de los actores se inscribe en una dinámica de puesta en escena-programación.

Por último, podríamos hablar de la *interpretación experiencial*. En ella, la tecnología pone en cuestión la relación entre actor y espectador, ahora experimentada en un contexto hipermediático. Gracias al desarrollo de nuevas formas de interacción con el ordenador se logra organizar los flujos de datos, dando lugar a espectáculos que integran el *smartphone*, la *webcam* —Fura dels Baus, Janet Cardiff—, los auriculares —utilizados por el público en *La mémoire des arbres*, de Fabrice Murgia—, los drones —Cirque du Soleil—, o el modelo del videojuego *Second Life* y la geolocalización —*Surrender Control*, de Blast Theory—. Podemos mencionar también el uso inmersivo de pantallas, que se pueden situar horizontalmente sobre los espectadores acostados en el escenario. Es el caso de *Breaking*, de Eli Cummins, donde, en una serie de pantallas, desfilan informaciones procedentes de la web. El espectador, en consecuencia, se ve absorbido tanto por efecto de internet como por la inmersión visual y sonora que acompaña el espectáculo. El tamaño de las imágenes es tal que la visión foveal —la centrada— se ve superada por la visión periférica. El espectador se sumerge en la interfaz interactiva sin activar el reconocimiento lógico de los signos. La interpretación del actor, pues, se inscribe en esta relación con la percepción concebida como una experiencia sin distancia.

En un sentido similar también podría citarse lo que acontece con la representación de datos estadísticos a partir de los cuerpos de espectadores y actores, utilizados como

herramientas *algorítmicas* para la recolección de información. Es lo que ocurre en: *100% City*, de Rimini Protokoll; *Catalogue*, de Rawcus Theatre; o en *Your Opinion Matters #2*, de Magali Desbazeille.

2. LOS OPERADORES

Como paso previo a un enfoque en términos de identidad como el que acabamos de describir, nos interesa explorar algunos operadores procesuales de la (no-)interpretación, comunes tanto a la mediaturgia como a la intermedialidad. Estos se refieren al cuerpo/personaje, la dramaturgia, el texto teatral y, por consiguiente, al espectador. Para ello, extendemos el prefijo *tecno* utilizado por Seda Ilter en relación con el texto. La investigadora llama inicialmente *tecnotextos* a aquellos “technologically composed and structured theatre texts that accommodate and remediate aesthetics of various media forms along with hypertextual structure of the web” (2018: 70). Siguiendo estas metáforas, ¿podemos hablar de *tecnocuerpos* para designar cuerpos procesuales integrados en la estética intermedial o mediaturgia? ¿Cuáles son las consecuencias para el actor?

2.1. Tecnopersonaje, tecnocuerpo

Una primera modalidad de cuestionamiento sobre el *tecnocuerpo* la propone Oriza Hirata, director y dramaturgo japonés contemporáneo. Simbolizando una reflexión sobre los artefactos por medio del propio artefacto, Hirata y la compañía Seinendan que él dirige abordan la cuestión tecnológica tanto en el contenido como en la forma, utilizando en escena el robot Geminoide². *Sayonara version 2* es un espectáculo de media hora con dos personajes femeninos en escena. El robot Geminoide F, fabricado por el profesor Ishiguro, tiene la apariencia de una mujer joven. Este avatar reproduce la voz y las expresiones faciales de una actriz filmada en tiempo real tras bambalinas. En lugar de estar animada por un motor eléctrico, se utiliza un accionador neumático que da a sus movimientos un aire más humano —hasta simular la respiración—. La inquietud provocada por Hirata proviene del hecho de que la presencia del androide cuestiona tanto al robot como a los actores humanos. De esta forma el creador incluye la tematización del androide en su narrativa y plantea la cuestión de la relación con el progreso³.

² Esta investigación sobre el personaje escénico comenzó en 2008 en colaboración con el Laboratorio ATR de Hiroshi Ishiguro, especializado en robótica. La obra *Sayonara* fue creada en 2010 en el Teatro Komaba Agora de Tokio. En diciembre de 2012, *Sayonara version 2* se representó en París en el Théâtre de Gennevilliers en su segunda versión. Otro espectáculo que incluyó también al robot Geminoide F fue *Les Trois Soeurs Version Androïde*, adaptación de la obra de Chejov.

³ Afectada por una enfermedad incurable, una joven es acompañada por un robot humanoide que le han regalado sus padres. Este, además de darle compañía, sabe recitar poemas. Cuando, al final del espectáculo, la Geminoide F se queda sola en el escenario, comprendemos que la joven ha fallecido. Sin embargo, la máquina continúa recitando sin parar. Aparece en escena un técnico que va a buscar la máquina.

Los androides, por su efecto de presencia que recuerda al del *Pepper's Ghost Effect*, transforman la manera en la que el público percibe los personajes teatrales. ¿Cómo puede una presencia tecnológica material que, evidentemente, pertenece a la categoría de avatar tecnológico, sin mundo interior, ser vector de emoción teatral? Esta es también la pregunta que plantea Rimini Protokoll con la actroide de Thomas Melle en *La vallée de l'étrange* (La Villette, 2020). Mientras que el actor, según Diderot, no siente lo que representa, el espectador, según Hirata, atribuye emociones a un cuerpo del que se sabe que es insensible. La duplicidad de la copresencia robot/humano es lo que se cuestiona. Los cuerpos de carne conviven con cuerpos sintéticos o híbridos, dando lugar a corporeidades mixtas, “mi-chair, mi-calcul” (Couchot, 2018). Jasmina Douieb comprendió bien esta cuestión al proponer en 2025, en el Théâtre Varia de Bruselas, una versión de *Trois sœurs selon Hirata*, donde los androides son interpretados por actores humanos: “En donnant à jouer des androïdes à des acteur·ices, je cherche à créer un effet de trouble en jouant sur l'étrange similarité entre humains et machines” (Douieb, 2025). El androide, ausente físicamente del escenario, se incorpora al juego casi coreográfico del actor. No es simplemente un personaje interpretado, sino un poder transformador sobre el pensamiento y la emoción⁴. También es lo que pensamos sobre Joël Pommerat en *Contes et Légendes* (Amandiers, 2020): el ser humano, confrontado directamente con su doble, ya no sabe —¿o no puede saber?— qué lo define.

2.2. Tecnodramaturgia

Sobre esta misma incertidumbre provocada por el artefacto y el desconcierto que genera la tecnopresencia trabaja Christiane Jatahy, reflexionando sobre el marco espectacular y la performatividad. Mientras que Hirata se centra en el tecnopersonaje dentro de un teatro de la palabra, Jatahy lo hace desde una tecnodramaturgia propia de un teatro visual. Su problema consistirá en construir una dimensión intermedial que combine —más allá de la alianza cine-teatro-danza— varios tipos de performatividad que cuestionen tanto la interpretación del actor-cuerpo físico como la función del espectador.

En la primera versión de *Le présent qui déborde* (2018), segundo capítulo del proyecto *Ithaque. Notre Odyssée*, el espectador se encuentra con una pantalla de cine en escena. En ella aparecen actores profesionales y no profesionales, todos relacionados con la inmigración. Reinterpretan escenas de *La Odisea* y encarnan su autoficción, relatando sus propias historias de migración en lugares como Siria, Sudáfrica, Líbano o campos de refugiados en Grecia, convocando de esta manera los relatos de los personajes de Homero. Todo esto se presenta con un tono documental, con *mises en abyme*, trufado de reflexiones sobre las implicaciones de la mirada de la cámara y el marco espectacular —y sus

Extrañamente, el robot encontrará su nuevo hogar en Fukushima. En esta zona radiactiva, será la única superviviente. La fábula plantea así su reflexión sobre la máquina y su relación con el antropoceno.

⁴ “Nous avons cherché à comprendre ce qu’une intelligence artificielle chercherait à imiter chez un humain, quel regard elle porterait sur nous, sur notre manière de bouger, de parler et d’interagir” (Douieb, 2025).

relaciones con la vida cotidiana—. Después de un tiempo, en la sala se instala un efecto de transitividad, ya que los actores que aparecían en el documental entran en carne y hueso al escenario y hablan frente al público, interpelan a los personajes en pantalla e invitan al público a imitarlos, incluso a bailar.

Esta invitación se realiza en varias etapas. Después de varias escenas, aparece en la pantalla, en un primer plano, una niña negra manipulando una cámara. Luego dirige el objetivo directamente al espectador. Esa mirada a cámara rompe la diégesis fílmica e instala una interacción espectacular parecida al aparte teatral. Ante esta mirada el espectador toma conciencia de su rol y de su presencia: está en el teatro frente a una pantalla de cine. Luego, la imagen de los rostros se disuelve y aparecen escenas filmadas de banquetes y danza en júbilo. Esto prepara la transición hacia la participación directa en la sala. Los actores entran e invitan al público a aplaudir y a intentar dar unos pasos de baile con ellos. Al cabo de unos instantes, toda la sala está de pie y en movimiento. El contagio se ha producido. Luego, reaparece el primer plano con la mirada de la niña, y los espectadores —al sentirse observados— comienzan espontáneamente a detenerse y sentarse, como si esa mirada revelara una usurpación del estatuto del actor y devolviera los *pseudo-actores* a su condición de espectadores. Jatahy escenifica así tres prácticas estéticas que se combinan y se asocian a una forma de interrogación intermedial sobre la performatividad del actor/espectador:

- a) El montaje realizado y consumado, fundado sobre el *hacer ver* del filme. El acento se pone sobre el mundo ficcional desplegado y la identificación del espectador con el mundo representado en la pantalla.
- b) Un espectáculo en vivo cuya característica es la presencia de un espectador en carne y hueso que, a través de su proceso de observación, influye en la interpretación del cuerpo físico del actor: el *ver hacer* del teatro. El hecho de que los actores presentes en la pantalla se encuentren presentes en la sala o en el escenario cuestiona la condición de existencia de este tipo de práctica, desvinculando la ficción de la experiencia. De ello resulta una nueva forma de saber tanto para el practicante como para el espectador, que es un saber en acción, una experiencia en primera persona.
- c) Un espectáculo que es esencialmente un *hacer hacer*, que invita a compartir la acción e incluso la interacción en términos de comportamiento, y que es algo característico de la danza.

El marco espectacular instituido por Jatahy pone en escena esta triple modalidad de la presencia, caracterizando las prácticas a través de la mirada de la niña que nos hace tomar conciencia de nuestro estatuto de observadores. El diálogo pantalla/escenario/sala suscita una ambigüedad intermedial que evidencia al actor, cuya no-interpretación remite a su propia vida, o bien a la evidenciación del teatro —actúan al mismo tiempo que muestran que están interpretando a los personajes de Homero—, a la disociación entre

intérprete y personaje, a la confusión de los roles del actor y del espectador. Entre el personaje que es filmado y los cuerpos físicos del actor y del espectador se instala una alternancia de papeles que invita a reflexionar sobre el alcance del medio. De esta manera, la problematización de la intermedialidad aparece en el contenido mismo de la *tecnodramaturgia*, de la cual constituye el tema.

2.3. Ciberescenas

Paradójicamente, las ciberescenas no participan del mismo tipo de problema de transgresión. Dentro de esta categoría se encontraría el teatro en plataformas informáticas (como las *online livenesses*, según Nick Couldry, 2004), cuyas formas espectaculares reintroducen no solo códigos teatrales clásicos, sino que buscan el simulacro de la presencialidad. De hecho, cuanto mayores son las limitaciones tecnológicas, más se refuerzan los códigos teatrales tradicionales en pantalla. Así, por ejemplo, en estos espectáculos se encuentran ritos como pasar por taquilla, la entrada en la sala, el inicio de la función, el intermedio, la función del espectador, etc. En estos casos, la interpretación del actor se asemeja más a la improvisación que a la no-interpretación.

A título de ejemplo, en 2020, al comienzo del confinamiento, la compañía L'Improviste lanzó un espectáculo en línea, retransmitido a través de YouTube: *On ne va pas se mentir. La vérité, rien que la vérité, ou presque*. La compra de una entrada virtual condicionaba el envío de un enlace que el espectador debía activar a la hora de la función. Los artistas encarnaban sus papeles desde sus hogares poniéndose frente a sus cámaras, y el registro en directo, de esta manera, sustituía a la presencia física. Simulando una conversación ordinaria en casa, la pieza comienza con la apertura de un chat entre los participantes. Uno de los actores aparece a continuación en la pantalla y asume el rol de anfitrión de los espectadores pidiéndoles que propongan ideas de escenas. Una vez comenzada la *performance*, la conversación en línea da lugar a la actuación de los intérpretes. Esta ruptura en el ritmo hace referencia al *negro* o la apertura del telón de la sala teatral. La entrada y salida de los actores se efectúa a continuación por la aparición o desaparición de su ventana en la pantalla, de tal manera que se constituye en una forma de respetar las normas de la representación primitiva —escenario y bambalinas—, imitando los flujos de movimiento en los laterales del escenario. La digitalización interviene, entre otras cosas, como mediador entre los actores y el público, pero asegura también la relación entre los propios protagonistas que no se encuentran en el mismo lugar. Por lo tanto, deben ser capaces de sincronizar su interpretación con precisión⁵.

⁵ Otros espectáculos reproducen los mismos principios de traducción digital: compra de una entrada virtual que da acceso a través de un enlace, paso por un espacio de transición (sala de espera de videollamadas de Zoom) que recuerda al vestíbulo teatral, y la comunicación e intercambio (galería de Zoom) sobre cómo manejar técnicamente la interfaz. Podemos mencionar, por ejemplo, a la compañía española Grumelot con su obra *Game Over* (2020), o el espectáculo de la compañía LSDI titulada *Là tu me vois* (2021), a través de Zoom y con la puesta en escena de Guillermo Pisani. También se podría citar el espectáculo a dos pantallas

2.4. Tecnotexto

Por otra parte, es el estatuto del texto el que, cuando sobrevive, socava los conceptos de autor, narratividad y estabilidad. Por eso, el tecnotexto propuesto por Marranca (2010) sea entendido como herramienta de mediaturgia en *Firefall* (John Jesurun, 2009). Por su parte, Seda Ilter (2018: 70) enfatiza el carácter fragmentario, fluido y lábil de este tecnotexto. Las creaciones recurren a formatos de texto que requieren computadoras, *smartphones*, la web; es decir, la inmersión en las pantallas. Podemos ir más allá y hablar de textualidades cuyo contenido esté limitado por los medios. Es el caso de creaciones de Blast Theory como *Karen*, que se ha representado tanto presencialmente en el escenario como de forma virtual. Estos textos escritos-orales son interactivos y pueden integrar las sugerencias de los usuarios, posibilidad que lleva a Seda Ilter a convocar una nueva ontología textual.

Yo añadiría que esta ontología textual se inscribe en torno al problema que plantea la cuestión del cuerpo en relación con lo virtual. De hecho, estas elaboradas *texturas* (pluritextuales) multimodalizan la presencia. Por ejemplo, en *Karen*, cuando el texto en el *smartphone*, combinado con vídeos, actúa como direccionador y regulador de la interacción, se remite al cuerpo del usuario. En otras ocasiones, la textualidad apunta a una corporalidad mixta en la medida en que combina la escritura llevada a cabo por Blast Theory con la del participante que se supone que debe responder a ciertas preguntas. En definitiva, remite al comportamiento funcional del espectador cuando este se transforma en una especie de informe final basado en la información divulgada a través de sus respuestas durante la representación en *Karen*. Este texto se convierte así en una suerte de análisis personalizado que revela cómo se ha comportado cada participante y qué quiere decir esto sobre su personalidad.

3. CONCLUSIONES

Ciertamente, el teatro siempre ha sido, de alguna manera, intermedial, o más bien hipermedial. Medio de medios, desde Appia, el espectáculo en vivo se ha nutrido de la pintura, la escultura, la danza, la música: es un arte *parásito*. Hoy, la dimensión del no-actor, cuyo cuerpo es integrado por una combinación de medios, suscita, como reflejo, un no-espectador cuya recepción se asimila a la que se tiene en una experiencia perceptiva inmediata propia del teatro.

Manimals, de Hudson, que se estrenó en 2021 a partir de una aplicación de citas. La complejidad de la actuación es previsible antes del comienzo del espectáculo por las instrucciones, a través de textos, que se proporcionan a los espectadores durante la compra de la entrada virtual. El espectáculo se concibe como una experiencia individual y no para un grupo de personas, aunque compartan su vida. Cada espectador necesitará: 1. una dirección de correo electrónico; 2. un ordenador portátil; 3. un teléfono móvil —se requieren dos dispositivos por persona para participar en el espectáculo de forma completa—; 4. un acceso a Zoom con cuenta propia; y 5. una buena conexión a internet. La creadora del espectáculo advierte igualmente que usar una tableta puede ser suficiente para reemplazar a un ordenador portátil, pero que esta solución implica la atenuación de ciertos elementos de la experiencia.

En este contexto, los operadores digitales (*tecnocuerpo*, *tecnodramaturgia*, *tecnotexto*) emancipan la escena del texto, pero paradójicamente pueden también precipitar una crisis de la representación. Las nuevas tecnologías han transformado radicalmente los escenarios al desconectar los cuerpos, las voces y su representación. Los ensayos —véase el trabajo de Fabrice Murgia en el Teatro Nacional de Bélgica— hoy en día se ocupan ya más de los dispositivos que de la actuación. Y el concepto identitario de copresencia —el *hic et nunc* de Benjamin, la *autografía* de Goodman— ve sacudida su base ideológica en favor de una variante mediada por las pantallas: el directo.

El teatro actual, hipertexto de medios, plantea una cuestión vinculada al advenimiento del no actor: la del acceso a la experiencia estética en vivo en un *mercado* donde el cuerpo es modelizado por interacciones sofisticadas y por sustitutos visuales que reclaman formas de atención a las que el espectador todavía no está necesariamente acostumbrado. Este teatro cuestiona, además, la separación o la jerarquización entre lo virtual y lo real.

A pesar del dominio de la tecnología en la escena, el cuerpo biológico puede seguir manteniendo su importancia. La comunicación entre el actor real y el actor digital puede tener lugar a través de los datos que proporciona el cuerpo del actor en vivo, que se convierte en una interfaz entre el mundo real y el digital. La temática del espectáculo *Super Vision* de The Builders Association (Nueva York, BA y D-Box, 2005-2006) es un ejemplo de ello. Aquí se confrontaba el cuerpo carnal con la identidad del cuerpo digital construido a partir de la información electrónica proveniente de la vigilancia de datos (*data-surveillance*).

Lo digital no borra el cuerpo físico, pero puede reconstruirlo. El cuerpo biológico es entonces cuestionado: primero por *estados del cuerpo* extraordinarios —que rearticulan lo inteligible y lo sensible, lo físico y lo imaginario—, pero también por la irrupción de lo virtual. En *To You, Birdie!* (2002), una adaptación de *Fedra* (Festival Internacional de Teatro de Londres), The Wooster Group muestra en primeros planos, y en tiempo real, ciertas partes del cuerpo de los actores presentes en escena, colocados detrás de las pantallas. El cuerpo del actor permanece, pero se hace autónomo en parte.

Aún queda un área prometedora por explorar sobre los nuevos paradigmas vinculados a nuevas formas y representaciones tecnológicas. Estos paradigmas no se refieren al cuestionamiento de la presencia del cuerpo, sino, en palabras de Picon-Vallin (1998), a los *registros* de la presencia, es decir, las múltiples variaciones del estar-ahí, desde una perspectiva de *sistema* que dialogiza la relación entre los procesos de la (no-)interpretación, el entorno, la corporalidad del espectador y la participación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COUCHOT, E. (2018). “Automatisme, autonomie et esthétique dans les arts vivants”. En *L'acteur face aux écrans. Corps en scène*, J. Féral (éd.), 21-34. Paris: L'Entretemps.

- COULDRY, N. (2004). "Liveness, 'Reality', and the Mediated Habitus from Television to the Mobile Phone". *The Communication Review* 7.4, 353-361.
- CRAIG, G. E. (1999 [1908]). "L'acteur et la Surmarionnette". En *De l'Art du Théâtre*, 79-107. Belfort: Circé.
- DOUIEB, J. (2025). *Les trois soeurs (versión androïde)* [Dossier de presse]. Bruxelles: Théâtre Varia. Disponible en línea: https://varia.be/sites/default/files/2025-02/Dossier%20de%20presse_Les%20Trois%20Soeurs_Jasmina%20Douieb.pdf [05/05/2025].
- ELLESTRÖM, L. (2010). *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. London: Palgrave / Macmillan.
- ILTER, S. (2018). "Blast Theory's Karen. Exploring the Ontology of Technotexts". *Performance Research* 23.2, 69-74.
- KIRBY, M. (1972). "On Acting and Not-Acting". *The Drama Review* 6.1, 3-15.
- KRAUSS, R. (1986). *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press.
- LEHMANN, H.-T. (2013). *Teatro posdramático*. Murcia: CENDEAC.
- MARRANCA, B. (2010). "Performance as Design. The Mediaturgy of John Jesurun's Firefall". *PAJ* 96 32.3, 16-24. Disponible en línea: <https://sciami.com/scm-content/uploads/sites/7/2017/04/Bonnie-Marranca-performance-as-design-paj-mit-press-2010.pdf> [05/05/2025].
- MÜLLER, J. (1996). *Formen moderner kulturelle Kommunikation*. Münster: Nodus.
- PICON-VALLIN, B. (1998). *Les écrans sur la scène*. Lausanne: L'Âge d'Homme.



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

Fecha de recepción: 05/06/2025

Fecha de aceptación: 23/09/2025

**LA FIGURA DEL NO-ACTOR EN LAS PROPUESTAS
DE CROSS BORDER PROJECT Y PONT FLOTANT.
ESPECTADOR, COMUNIDAD Y DEMOCRACIA¹**

THE FIGURE OF THE NON-ACTOR IN THE PROPOSALS
OF CROSS BORDER PROJECT AND PONT FLOTANT.
SPECTATOR, COMMUNITY AND DEMOCRACY

Mariángeles RODRÍGUEZ ALONSO

Universidad de Murcia
ma.rodrigueزالonso@um.com

Resumen: El presente trabajo explora el modo específico en que los espectáculos de Cross Border y Pont Flotant incorporan la figura del no-actor a la escena y el ejercicio de expectación que sus propuestas vindican desde esta democratización del espacio de la actuación. Exploraremos así espectáculos que se adscriben claramente al modelo del teatro foro —¿*Qué hacemos con la abuela?* o *La chica que soñaba* del Cross Border— en los que el público deviene espectador y, por tanto, sujeto ejecutante de la acción dramática; y, de otra, propuestas —como *El hijo que quiero tener*, *Como piedras* o *Las siete diferencias* de Pont Flotant— en las que la inclusión de no actores en el proceso de creación y de exhibición de los espectáculos genera dinámicas de recepción que debilitan la frontera entre el espacio de la *poiesis* y el de la expectación favoreciendo una exacerbación de la *communitas*.

Palabras clave: Cross Border Project. Pont Flotant. No-actor. Comunidad. Teatro social.

Abstract: This paper explores the specific way in which the shows by Cross Border and Pont Flotant incorporate the figure of the non-actor to the stage and the exercise of expectation that their proposals vindicate from this democratization of the performance space. We will thus explore shows that are clearly ascribed to the forum theater model —¿*Qué hacemos con la abuela?* or *La chica que soñaba*, by Cross Border— in which the audience becomes a spect-actor and, therefore, a performing subject of the dramatic action; and, on the other hand, proposals —such as *El hijo que quiero tener*, *Como piedras* or *Las siete diferencias*, by Pont Flotant— in which the inclusion of non-actors in the process of creation and exhibition of the shows generates dynamics of reception that weaken the boundary between the space of *poiesis* and space of expectation, favoring an exacerbation of *communitas*.

Keywords: Cross Border Project. Pont Flotant. Non-actor. Community. Social Theatre.

¹ Este texto se encuadra en las actividades del proyecto de investigación *Teatro sin teatro: teoría y práctica del no actor en la escena española contemporánea*. PERFORMA 3 (PID2023-149349NB-I00). Financia: Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

1. LA CRISIS DE LA INTERPRETACIÓN MIMÉTICO-REALISTA EN LA ERA DE LAS ARTES VIVAS. DEL CUESTIONAMIENTO DEL *LIVENESS* A SU CELEBRACIÓN

Desde los años sesenta del pasado siglo es común el empleo del término *artes vivas* para referirse a una concepción expandida de las artes plásticas y escultóricas. La escena no ha sido ajena a esa evolución y ha presentado frecuentemente el término para aludir a “manifestaciones, espacios o ámbitos que se distancian del teatro burgués” (Sánchez Acevedo, 2024: 580). Es claro que las nuevas teatralidades que emergen en la escena contemporánea se erigen sobre un claro cuestionamiento de la interpretación mimético-realista. La última escena ha redefinido profundamente el concepto de actuación, alejándose del paradigma clásico basado en la identificación emocional y psicológica entre actor y personaje. Los trabajos de Richard Kirby (1965, 1972), a los que posteriormente aludiremos, son muy elocuentes a este respecto. El paisaje que se genera ofrece una amplia galería de posiciones y posicionamientos diversos que se distancian del drama realista burgués —logocéntrico y sustentado en el concepto de representación clásico— y que ponen el acento, ya sea desde la afirmación, ya sea desde el cuestionamiento, en elementos *a priori* definitorios y constitutivos del fenómeno escénico tales como el *liveness*, el *convivio* o la presencia.

La diversidad de propuestas performativas que ofrece la escena más reciente permite observar dos tendencias *a priori* divergentes en la transformación de los paradigmas de actuación. De una parte, podemos situar aquellas prácticas en las que la contundente incorporación de lo tecnológico desemboca en una progresiva deshumanización del concepto mismo de actuación persiguiendo el cuestionamiento y la problematización de elementos, hasta el momento, constitutivos y definitorios de lo teatral, tales como el *liveness* o la presencia. Desde estas propuestas, en ocasiones, la no comparecencia humana queda suplida por objetos, máquinas y huellas digitales que evidencian y escenifican la desaparición del personaje —tal y como sucede en la obra *33rpm and a Few Seconds* (2012) de los libaneses Rabih Mroué y Lina Saneh o en *Felicidad.es* (2009) de los valencianos David Espinosa y África Navarro—. O bien, en los casos en los que la comparecencia se da, queda discutida la necesidad del directo mediante el juego con proyecciones que se perciben como resultado de un circuito cerrado en directo y finalmente se revelan pregrabadas —tal y como sucede en *El esfuerzo constante de ganarse la vida* (2019) del bailarín Vicente Arlandis—, o aquellas en las que asistimos a la problematización misma de los límites entre presencia y ausencia desde el empleo en la escena de hologramas que discuten nuestra percepción de lo real —tal y como ocurre en la propuesta del belga Kris Verdonck *M, a Reflection* (2012)—, por apuntar algunos casos nacionales e internacionales con proyección en la escena española.

De otra parte, se hallan aquellas propuestas performativas que, tras la quiebra de la representación, enfatizan la presencia aurática del artista y, por ende, de lo vivo y de lo

auténtico como elementos nucleares de una nueva actuación-acción. Adscribiríamos aquí prácticas que abogan por la supresión de la simulación desde una presencia real, exagerada —como revelan los espectáculos de Angélica Liddell—, que apuestan por la corporalidad hasta la extenuación de los intérpretes —pensamos también en las propuestas de Luz Arcas—, o por estrategias que apelan directa y frontalmente al público —como también sucede en de los montajes de Rodrigo García— y que, en ocasiones, optan por la dilatación temporal de los espectáculos —pensemos en las veinticuatro horas del *Monte Olimpo* de Jean Fabre (estrenado en España en 2017) o en las más de cuatro horas de *La casa de la fuerza* (2009) de Liddell—.

En el ensayo “Lo vivo es lo que vale: *liveness* y prácticas de la no-actuación en la escena española del siglo XXI”, Sánchez Acevedo dibuja estas dos polaridades desde los sintagmas “hacer lo menos posible” y “no aparecer” que definirían esa cuasi desaparición de la actuación desde la diversa y abundante introducción de dispositivos y estrategias tecnológicas y digitales del primer polo (2024: 586, 592); frente a aquellas prácticas performativas, claramente reveladoras del modelo posdramático, que reivindican lo vivo y lo auténtico como respuesta feroz a la gastada simulación del paradigma clásico recogidas bajo el sintagma “estar de verdad” (2024: 596).

No obstante, las propuestas que este trabajo examina se incardinan en un tercer vértice en el que cobra particular protagonismo la figura del espectador que se reformula desde su relación con la categoría actor/*performer*. El espacio de la actuación es cedido o, al menos, compartido con el espectador, que abandona su lugar pasivo de expectación para coadyuvar a la génesis del espectáculo. Si en los polos anteriores la presencia constituía el centro, ya fuera por afirmación o por cuestionamiento, esta tercera vía supone un subrayado del *convivio*. La co-presencialidad entre público y actores adquiere una importancia capital en estas prácticas que ponen el acento en el teatro como encuentro social y político de la comunidad.

2. EL GIRO SOCIAL O LA EXALTACIÓN DEL *CONVIVIO*. PÚBLICO, TEATRO Y DEMOCRACIA

El *giro social* postulado por Bishop diagnostica la dimensión social y participativa que adquieren las prácticas artísticas en el cambio de siglo. Frente a la clásica concepción del arte como experiencia estética individual, emergen propuestas artísticas en las que adquiere un claro protagonismo la interacción con la comunidad desde prácticas colectivas y reflexivas. La aparición de poéticas que involucran directamente a la audiencia promoviendo su participación activa en el proceso creativo y en la experiencia artística, el desafío a la tradicional separación entre arte y vida desde una concepción socialmente comprometida del arte, o la prevalencia del proceso y la interacción social sobre el resultado artístico de la obra final en sí misma son algunas de las evidencias del giro social de las artes en el que podemos contextualizar las propuestas que procedemos a abordar.

Óscar Cornago (2015) ha reflexionado ampliamente sobre el diálogo que establecen público, teatralidad y democracia en la sociedad contemporánea desde un análisis del hecho escénico en su relación con la política, el conocimiento, la historia o la construcción de lo social. Las dualidades que vertebran la monografía —hacer/pensar, sentir/contar, ser uno/muchos— resultan enormemente fértiles en una aproximación a la muestra que nos ocupa. Traza desde este ensayo un certero mapa de las prácticas performativas de la última escena. Importantes trabajos del grupo Performa (Abuín González, 2020; Corrons, 2020; Grande Rosales, 2020; Pérez Rasilla, 2020; Tortosa Pujante, 2020; Oñoro Otero, 2021) se suman a esta tarea constatando las transformaciones y el activo papel que desempeña el espectador en distintas propuestas performativas de la última escena española.

En esta intervención centraremos nuestra atención exclusivamente en una pequeña cala del teatro social y comunitario desde la que analizamos algunos casos en los que la intervención de actores no profesionales define y transforma la experiencia teatral. Abordaremos concretamente las propuestas de dos compañías españolas contemporáneas, Cross Border Project y Pont Flotant, que se sitúan en el ámbito del teatro documental y comunitario². Ambos colectivos, desde fórmulas y estéticas distintas, entienden la escena como un espacio privilegiado de reflexión sobre la sociedad. Para ambos es además clave la participación de la comunidad en el proceso creativo. El presente trabajo explora, por tanto, el modo específico en que los espectáculos de Cross Border Project y Pont Flotant incorporan la figura del no-actor a la escena y el ejercicio de expectación que sus propuestas vindican desde esta democratización del espacio de la actuación.

Dos son las principales modalidades que encontramos en ellas. Por una parte, atenderemos a espectáculos que se adscriben claramente al modelo del teatro foro en los que es el público el que deviene sujeto de la acción; y, de otra, propuestas en las que la inclusión de miembros de la comunidad no actores en el proceso de creación y de exhibición de los espectáculos ocupa un significativo lugar. Nos interrogaremos de este modo acerca de las transformaciones que estas modalidades de actuación generan en el desarrollo del proceso escénico, así como sobre el tipo de experiencia espectral que despiertan.

² En estudios anteriores hemos analizado otras dimensiones del trabajo de estas compañías como su vinculación con el teatro de lo real o su incardinación en los modelos de recepción en la escena actual (Rodríguez Alonso, 2024 y 2025).

2.1. Cross Border: “No lo digas, ¡pruébalo!”.

Del decir al hacer en el contexto del teatro foro

“Actores somos todos nosotros, y ciudadano no es aquel que vive en sociedad es aquel que la transforma”

Augusto Boal

Si bien son abundantes y diversas las prácticas teatrales participativas y activistas que se han desarrollado en las últimas décadas como efecto del aludido giro procesual y social de las artes, no son tantas las compañías que desde el panorama nacional cultivan el teatro foro en un sentido canónico. Junto al Cross Border en el que nos detendremos, podemos citar colectivos como el pionero ImpactaT, con sede en Cataluña; La Rueda Teatro Social, que trabaja con grupos en riesgo de exclusión en barrios de Madrid desde 2009; o SalamandrA Teatro Social, que desempeña su labor desde Sevilla. Mucho más amplia es la esfera de esos *teatros del encuentro* en terminología de José Antonio Sánchez (2007: 225), en los que la escena se convierte en un lugar de reunión y de reflexión sobre la realidad desde diferentes modalidades de interacción entre actores y público.

El teatro foro constituye una modalidad escénica y una práctica teatral cuya génesis se remonta al Teatro del Oprimido de Augusto Boal. Desde la pedagogía crítica de Paulo Freire, Boal desarrolla en los años setenta del pasado siglo estrategias y herramientas teatrales destinadas al análisis en comunidad de la realidad y a la búsqueda de soluciones a los conflictos y problemáticas que puedan emerger en su seno. Propone así el empleo del teatro como medio para la acción social. De entre las modalidades y estrategias que el teatro del Oprimido ofrece será el Teatro Foro una de las que mayor desarrollo goce. El elemento axial se halla en el papel activo que cobra el espectador, ahora convertido en sujeto de la acción dramática, y conminado, por tanto, a transformarse en espectador. El nuevo ejecutante ensaya así desde su *actuación* posibles soluciones al conflicto representado.

Cross Border Project constituye un referente indiscutible en la intersección de artes escénicas, educación y comunidad. En el centro de su filosofía se halla la tarea de fomentar el teatro como herramienta de transformación social y educativa. De los siete valores que el colectivo esgrime como nucleares en su modo de hacer y de entender el teatro, tres apuntan de una forma directa a la creación de *procesos abiertos* en los que la *participación* del público y la *colaboración* con distintos colectivos sea decisiva. Constituye pues una compañía que propicia procesos de creación abiertos y colaborativos que parten de la escucha y observación de distintos conflictos sociales. Si bien la totalidad de los espectáculos del Border se encuentran en el ámbito del teatro social y aplicado, cuenta además con varias propuestas que podemos adscribir de forma inequívoca al teatro foro colaborativo.

Entre sus producciones, se hallan adaptaciones contemporáneas de textos clásicos como *De Fuente Ovejuna a Ciudad Juárez*, a propósito del feminicidio mexicano, estrenada en 2010 en el teatro Thalía de Nueva York; o *Nora 1959*, desde la que es

revisado el lugar de la mujer en la España de los cincuenta, estrenado en el CDN en 2015; piezas de teatro documental *verbatim* como *Fiesta, fiesta, fiesta*, que explora el mundo de la educación secundaria, estrenado en Valladolid en 2017; o *Casa*, desde el que aborda la cuestión de la vivienda, estrenado en diciembre de 2021. Entre las piezas de teatro foro colaborativo se encuentran: *¿Qué hacemos con la abuela?*, desde la que abordan el tema del alzhéimer; *Mi familia, esa fauna salvaje*, desde la que se indagan los distintos modelos familiares con especial atención a la vivencia de los hijos de padres en proceso de divorcio; *Las chicas no fuman igual*, que constituye otro proyecto de teatro foro desarrollado en una comunidad gitana en 2015; *La chica que soñaba*, que nace de un encargo de la Universidad Carlos III de Madrid a propósito el descenso de mujeres en las carreras científicas; o *Sin Banquillos 25*, el proyecto más reciente del colectivo que persigue desestigmatizar la epilepsia en la infancia y la juventud, estrenada —el pasado 17 de mayo de 2025— en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Podemos pues constatar el amplio bagaje del colectivo en el empleo de esta fórmula teatral. De todos los proyectos aducidos, nos centraremos en los dos que constituyen producciones de la compañía: *¿Qué hacemos con la abuela?*, estrenada en 2012; y *La chica que soñaba*, estrenada en 2021. Ambos espectáculos cuentan con una estructura y una dinámica similar si bien es constatable la evolución del colectivo en el desarrollo de los lenguajes espectaculares y en la conformación de una poética propia en los años que van de uno al otro.

¿Qué hacemos con la abuela? se estrena en el Encuentro de Teatro Foro Africano de Senegal, en Dakar en septiembre de 2012, y constituye la primera incursión del colectivo en este modelo escénico³. El espectáculo sigue la estructura habitual del teatro foro. En un primer momento, Lucía Miranda, dramaturga, directora y fundadora de la compañía, que desempeña el rol de moderadora a lo largo del espectáculo, le da la bienvenida al público y explica el concepto de teatro foro, exponiendo las instrucciones para el desarrollo del encuentro. A esta fase, le siguen unos juegos participativos que rompen el estatismo y la pasividad del público y permiten comenzar a establecer lazos entre los espectadores fomentando la sensación de comunidad. A continuación, tiene lugar la representación de una pieza breve —no supera los veinte minutos de duración— que plantea el conflicto y dibuja el posicionamiento de los distintos personajes frente a él. Así resume la compañía el contenido de la pieza:

La señora Carmen tiene ochenta y cuatro años y dos hijos. La señora Carmen vive con Floren, una rumana que le cambia los pañales y la ducha; porque la señora Carmen tiene Alzhéimer. Y aunque Carmencita, su hija, le cante las canciones de su niñez y le cuente las historias que vivió, la señora Carmen no se acuerda de nada.

Los problemas estallan cuando Carmencita, cansada de ser la encargada de todo y al borde de enfermar, propone a su hermano llevar a su madre a una residencia...⁴

³ Dirección y dramaturgia: Lucía Miranda; reparto: Ángel Perabá, Belén de Santiago y Laura Santos.

⁴ Recogido en la web de la compañía. Disponible en: <https://thecrossborderproject.com/que-hacemos-con-la-abuela/> [22/05/2025].

La dramaturgia parte de casos reales y explora cómo afecta el alzhéimer a la cotidianeidad de una familia media española, situando el foco en los problemas del cuidador. La puesta en escena, desnuda y sencilla, cuenta con un código muy definido en cuanto al elemento de vestuario que identifica a cada uno de los personajes. La señora Carmen es convocada mediante una pequeña silla de anea que se recubre con una toquilla. Unas nanas con ritmo y letra de García Lorca marcan los breves interludios que separan las secuencias. Tras el visionado de la pieza, Miranda abre y modera un breve debate sobre el conflicto que esta ha convocado y sobre la problemática que desencadena: ¿cuál es nuestra relación con los cuidadores, inmigrantes en su mayoría? ¿Cómo afecta psicológica y físicamente el cuidado de un anciano al familiar responsable? ¿Cómo se deberían repartir las tareas de cuidados entre los familiares? ¿Pueden todas las familias llevar a sus abuelos a una residencia? ¿Existe desigualdad de género sobre quién debe cuidar a nuestros ancianos? El público toma la palabra y discute sobre la cuestión. Ver *hacer* desencadena un *pensar* que se comparte en la asamblea. El teatro se torna foro, ágora pública.

A continuación, la pieza volverá a representarse en una versión más resumida para dar la oportunidad al público de participar, no ya desde la palabra, sino desde la acción. Miranda, como facilitadora, invita al público a intervenir directamente en la representación cuando lo considere, para proponer y ensayar posibles vías que alivien o mejoren la situación. Un espectador levanta la mano y grita STOP, dice su nombre, indica por qué personaje se quiere cambiar, adopta el elemento de vestuario que lo identifica y sube a ensayar una posible solución al conflicto. El espectador adopta el lugar de uno de los personajes, asume sus condiciones y ensaya sus propuestas. El encuentro concluye con un nuevo debate sobre las improvisaciones: ¿qué estrategias se han probado? ¿Qué efectos han generado las distintas conductas en el desarrollo del conflicto? Probar, ensayar, *hacer* pueden transformar el *pensar*. Esta modalidad escénica fomenta y posibilita el análisis de la realidad y la reflexión en comunidad. La participación se extiende más allá del espacio de juego y del espectáculo mismo pues a la puerta de la sala la compañía pone a disposición “el cuaderno de la abuela”⁵, un espacio destinado a que el público comparta sus experiencias personales sobre el alzhéimer, así como las sensaciones e ideas que la experiencia del teatro foro haya despertado (sentir/contar).

La chica que soñaba supone la siguiente incursión de la compañía en el teatro foro⁶. Este espectáculo aborda cómo el género influye en la elección profesional y las dificultades que enfrentan las mujeres en carreras tradicionalmente masculinas. A través de entrevistas reales a mujeres en profesiones como ingeniera, CEO, conductora de *rally* o *disc jockey*, Lucía Miranda construye una ficción en la que el público se convierte en

⁵ Así se refiere la compañía en su página web al cuaderno que el grupo ofrece al público para compartir sus experiencias personales al concluir el espectáculo. Disponible en: <https://thecrossborderproject.com/que-hacemos-con-la-abuela/> [22/09/2025].

⁶ Estreno en la Sala Río Selmo, Ponferrada. Dirección y dramaturgia: Lucía Miranda; reparto: Anahí Beholi, Ángel Perabá, Juan Paños, Elena Valera, Belén de Santiago. El espectáculo cuenta con la colaboración de seis adolescentes de la ciudad en la que se representa.

espectador, participando activamente en la construcción de la narrativa y proponiendo soluciones a los conflictos presentados. La dramaturga y directora se refiere de este modo al proceso de creación de la pieza y a la documentación sobre la que se sustenta la dramaturgia:

NOTA DE LA AUTORA

La obra de *La chica que soñaba* nace como un encargo de la Universidad Carlos III de Madrid. En el otoño de 2018, me invitan a crear una pequeña pieza sobre el papel de la mujer en la ciencia. Preocupados por el descenso en los últimos años del número de chicas matriculadas en carreras tecnológicas, entrevisto a Marta Benito (ingeniera), Celeste Campo (ingeniera) y Alejandra Hernández (ingeniera) realizando una primera versión para público escolar en la semana de la Ciencia.

Su buena acogida, y varias conversaciones con amigas que trabajan en el sector tecnológico y en otras carreras históricamente masculinizadas me hacen adentrarme en una segunda serie de entrevistas donde me encuentro con: Concha Monje (investigadora en robótica), Marta Fierro (EME DJ), Cristina Corredra (ex piloto de rallies), Beatriz Escudero (CEO), Emma Nistal (soldadora), una policía municipal y una jueza que prefieren permanecer en el anonimato.

Cada una de ellas fue entrevistada de manera personal e independiente y participaron de manera voluntaria y gratuita teniendo conocimiento previo de cómo se iba a utilizar el material⁷.

El carácter documental de la dramaturgia que sostiene el espectáculo constituye un elemento común con el anterior, si bien en este caso se intensifica la labor de documentación mediante las dos fases indicadas. Desde los distintos testimonios, Lucía Miranda hilvana la historia de *La chica que soñaba*, una adolescente que decide estudiar ingeniería y se ve abocada a enfrentarse con distintos prejuicios y estereotipos en el camino. Una vez alcanza la profesión con la que soñaba, la maternidad y la conciliación con su trabajo y su vida de pareja abren nuevos desafíos.

Nuestra chica sueña con robots y con ecuaciones de Maxwell. Pero podría haber soñado con dirigir una empresa. O con conducir coches de carreras. O con ser disc jockey en grandes festivales. ¿Cómo elegimos nuestra profesión? ¿Cuánto influye el género en esta elección? ¿Y la maternidad una vez que estamos trabajando? Nuestra chica pierde la capacidad de soñar, y ahí nos preguntamos, público y elenco qué podemos hacer los demás por ella⁸.

Si bien la estructura del espectáculo es muy semejante a la del anterior, aparecen en la nueva incursión algunos elementos, motivados en cierta medida por el público joven al que se dirige, que serán fundamentales en relación con la eficacia de la propuesta. De una parte, el elemento musical gana terreno. La moderadora o facilitadora, rol que nuevamente desempeña la directora de la compañía, es ahora la DJ de la fiesta que supone el encuentro. Arranca así el espectáculo con Miranda en la mesa de control —construida

⁷ Esta nota de la autora procede del manuscrito del texto, “La chica que soñaba”, documento no publicado, que ha sido facilitado por la dramaturga para la presente investigación.

⁸ Nota de la autora al espectáculo consultada en la página web de la compañía. Disponible en: <https://thecrossborderproject.com/la-chica-que-sonaba/> [10/05/2025].

con grandes piezas de LEGO— pinchando temas de gran popularidad mientras los actores de la compañía bailan libremente entre el público al ritmo de los aplausos de los espectadores. En distintos momentos, el encuentro se verá jalonado por estas secuencias de música y baile, durante las que se proyectarán en el suelo las letras de los temas, mientras a las coreografías mecánicas de los actores de la compañía se suman en ciertos momentos un grupo de seis adolescentes procedentes de cada una de las ciudades en que se representa la pieza. La presencia de jóvenes actores no profesionales en la escena acentuará la sensación de representatividad de la comunidad diluyendo las fronteras entre quienes actúan y quienes observan. La elección de las piezas musicales de éxito entre los jóvenes favorece una aproximación a ese mundo al tiempo que introduce temas que alimentan y expanden ciertos elementos que la dramaturgia desarrolla. Lo lúdico y lo festivo enfatizan la sensación de comunidad y facilitan el desarrollo y la participación en el juego teatral al que pronto se invitará al público.

De otra, la plástica del espectáculo proyecta y expande la idea de lo tecnológico al tiempo que refuerza la dimensión lúdica y juvenil mediante la elección de unas grandes piezas de lego que permiten distintas configuraciones de un espacio diáfano. La cuidada iluminación en la que predominan los fríos subraya el suelo blanco y juega con lo futurista y lo digital.

La participación adquiere aún mayor relevancia en este espectáculo desde el mismo comienzo, las explicaciones de la facilitadora son más breves e incluso se establece un código gestual para que el público responda a cuestiones que en distintos momentos se lanzan desde el escenario. Los juegos iniciales que inauguran la participación del público en el encuentro revelan el modo en que nuestra posición en el espacio determina nuestra mirada, lo que vemos y el modo en que lo interpretamos se halla condicionado por múltiples factores que descansan en el lugar en que nos encontramos. El espectador permanece activo y alerta durante toda la experiencia. Nuevamente lo específico de esta modalidad escénica se halla en ese segundo momento del encuentro en el que el público, habitualmente limitado al papel receptor, es conminado a transformarse en espectador —recuperando la categoría de Boal— y a involucrarse activamente en el desenvolvimiento de las acciones, ya no (o no únicamente) simuladas por otros.

La categoría del espectador supone en cierto sentido la disolución de la división que ordena y define el hecho teatral, el fin de la rotunda frontera entre la *poiesis* espectacular y la *poiesis* actoral. La acción, ejecutada ahora por el espectador, permite un ejercicio reflexivo nuevo al propio espectador y a la comunidad con la que lo comparte (hacer/pensar). Cornago apunta cómo, en el panorama contemporáneo de crisis de la representación y conciencia de pérdida de realidad, la acción se convierte en un “modo de ir más allá de estas representaciones, lo que en el caso del arte suponía la posibilidad de sacarlo de su ámbito propio y acercarlo a la vida” (Cornago, 2016: 22).

La actuación que ejecutan los espectadores se halla muy distante de la interpretación tradicional, heredera de Stanislavski, basada en la identificación emocional y física con el personaje. El espectador que sube al espacio de juego lleva a cabo una interpretación

mucho más próxima al polo de no actuación dibujado por Richard Kirby en la escala de gradación que propone en el ensayo “On Acting and Not-Acting” (1972). La *no-actuación* —o la actuación no matricada— en la que se inscribiría la acción del espectador posibilita una participación más natural, auténtica y centrada en la interacción real, promoviendo un espacio de exploración y reflexión liberado de la máscara y la distancia que implicaría una interpretación convencional.

2.2. Pont Flotant: el énfasis de la *communitas* desde la presencia de no-actores sobre la escena

Pont Flotant constituye un referente indiscutible en teatro inclusivo y comunitario. La compañía arranca su andadura escénica en 2002 y desde entonces ha ofrecido propuestas que atienden a distintos asuntos de interés social y comunitario. Su trayectoria revela el compromiso del colectivo con la inclusión social y la democratización de la cultura, utilizando el teatro como herramienta de expresión y transformación al servicio de la comunidad. Sus piezas son así el resultado de largos procesos de investigación en torno a un asunto social en los que es una constante la colaboración con distintos colectivos, nutriéndose sus creaciones de la experiencia real de diferentes estratos y agentes de la sociedad. La inclusión de la comunidad en el proceso de investigación, creación y exhibición de sus obras se convierte en un elemento axial de su poética lo que conllevará significativas implicaciones en el proceso de recepción. Revisaremos algunos de los espectáculos en los que la presencia de no actores sobre la escena comporta un elemento significativo para revelar las consecuencias que reporta en la experiencia teatral.

En *Como piedras* (2006), tercer espectáculo de su trayectoria, Pont Flotant propone una peculiar reflexión sobre el paso del tiempo a través de distintas estampas de su memoria personal. Las imágenes de la infancia, entre piscinas de plástico y superhéroes al rescate, se ensanchan en nuestro recuerdo mientras que los años de madurez se precipitan vertiginosamente. En este caso, al equipo actoral habitual de la compañía (Joan Collado, Jesús Muñoz, Pau Pons) se les suman, como colaboradores especiales, los padres de los mismos (Juan Collado, padre de Joan Collado; Maribel Saiz, madre de Jesús Muñoz; y Pilar Sánchez de las Matas, madre de Pau Pons). Supone un caso muy particular y significativo de inclusión de no actores en el proceso de creación y exhibición de un espectáculo dado el vínculo que los convoca al proyecto. El trabajo desde lo real y lo autobiográfico será un elemento definitorio del colectivo. *El hijo que quiero tener* (2016), espectáculo en el que nos detendremos a continuación, nos aboca a una profunda reflexión sobre la paternidad y la maternidad, repasando con ironía y ternura el papel que adoptan en la educación padres, abuelos y maestros. En la propuesta comparten espacio escénico los tres intérpretes que conforman la compañía —Àlex Cantó, Jesús Muñoz y Pau Pons—, con diez niños de entre seis y diez años, y trece adultos de entre cuarenta y cinco y ochenta y seis años. La significativa presencia de actores no profesionales sobre la escena —veintitrés personas— será decisiva en la experiencia del espectador según apuntaremos

más adelante. *Las 7 diferencias* (2018), propuesta de 2018 dirigida a público infantil, incorpora a niños y niñas en el proceso creativo, enriqueciendo desde su mirada y su experiencia la narrativa y la puesta en escena de esta reflexión sobre la diversidad cultural y racial. En este caso a los dos miembros de la compañía, Jesús Muñoz y Pau Pons, se suman sobre la escena dos actores profesionales externos, el guineano Seve Junior y la peruana Nataly Altamirano, y dos intérpretes no profesionales procedentes de Bangladesh (Ruba Barua) y China (Zhao Hu). El resultado escénico comporta un canto a la curiosidad y a la naturalidad con las que los más pequeños experimentan la diferencia al tiempo que ofrece un espacio para la reflexión acerca de la diversidad con la que convivimos cada día. El último espectáculo de la compañía, *Adolescencia infinita* (2024), ofrece una variación muy interesante respecto a la presencia de no actores sobre la escena. En este caso el colectivo sobre el que se recapacita aparece en escena convocado desde la voz. La obra, sustentada en el trabajo escénico de tres intérpretes profesionales, incorpora la participación de adolescentes a través de sus voces reales, que dan vida a las marionetas que representan a los jóvenes en escena. Esta elección evita la apropiación de las experiencias de los adolescentes, permitiendo al tiempo que sus testimonios tengan una presencia efectiva en el espectáculo. En el proceso de investigación y creación han contado además con la colaboración de “especialistas del campo de la filosofía, la sociología y la psicología, además de diferentes grupos de madres y padres de adolescentes y también los propios jóvenes” (MAKMA, 2024), según explica el equipo de Pont Flotant. Este enfoque refleja nuevamente el compromiso del colectivo con la inclusión y la participación de los agentes sociales sobre los que reflexionan sus obras, sin recurrir a la presentación directa de los mismos en el escenario.

Lo real conquista su espacio en la propuesta del Pont Flotant desde la rotunda presencia en escena de los cuerpos —y voces en la última de las apuntadas— de actores no profesionales que condicionan y mediatizan la recepción del espectáculo. En *El hijo que quiero tener*, los veintitrés actores no profesionales que intervienen en la puesta en escena —y que además varían según la ciudad en que se represente— se nos hacen presentes en el escenario, quedando quebrada la frontera que separa el espacio activo del actor del lugar pasivo del espectador. La extensa horquilla de edad —de seis a ochenta y seis—, las distintas complexiones, la variedad de estilos favorecen la representatividad de una comunidad en la que todos ocupamos un lugar en la escena. La elección de un espacio escénico sencillo que remite a entornos familiares, así como la presencia de un vestuario no teatral que genera una sensación de continuidad entre intérprete y espectador colaboran en la creación de una sensación de *convivio* exacerbada. La escena construye así una comunidad abierta en la que se suspenden las jerarquías y se establecen relaciones igualitarias. El carácter performativo de la propuesta que declina el concepto de representación a favor del de presencia construye un cauce comunicacional entre la escena y el espectador que se siente abierto, limpio, honesto.

Una de las fallas que cuestionan el concepto de representación y aproximan las propuestas del Pont Flotant a la performatividad de lo posdramático procede del papel

capital que cobra en ellas la participación de actores no profesionales, según hemos ido señalando. Las personas externas a la compañía intervienen frecuentemente en sus espectáculos no sólo mediante la presencia escénica de sus cuerpos sino también mediante su participación oral. Es el caso por ejemplo de *El hijo que quiero tener*, en el que la puesta en escena prevé ciertos lugares en los que las voces de los veintitrés representantes de la comunidad cobran un claro protagonismo. En la secuencia tres, titulada “Estáis por civilizar”, los actores no profesionales —tanto los niños como los mayores— adoptarán el rol de alumno e irán interrumpiendo el desarrollo normal de la docencia pidiendo permiso para realizar distintas acciones: pintar, beber, salir fuera, jugar, salir a hacer una llamada... (Cantó *et al.*, 2017: 90). Esta secuencia potencia un movimiento empático hacia el niño revelándonos que los adultos a menudo no somos capaces de comportarnos de mejor modo que ellos. La reflexión no es solo autocrítica pues también recuerda que el tiempo del aprendizaje no concluye con el final de la formación reglada. Otro de los momentos más significativos en cuanto a participación se halla intencionadamente situado al final del espectáculo. En la secuencia diez, que recibe el elocuente título “Ahora me toca a mí”, los distintos miembros de la comunidad presentes en escena toman la palabra y expresan un deseo, comparten un descubrimiento o confiesan lo que han vivido como una culpa. La escena se cierra con la imagen de todos ellos saltando un charco en el que chapotean en festiva actitud de juego. Concluye así la obra en una catarsis liberadora, en fiesta compartida (Cantó *et al.*, 2017: 117-119). Más allá de estos momentos en los que la comunidad adquiere un manifiesto protagonismo, la presencia prácticamente constante de cuerpos reales en la escena mediatizará todo el proceso de recepción.

Es asimismo muy frecuente en los espectáculos del Pont Flotant, y así sucede en buena parte de los aludidos, que los intérpretes no oculten su identidad bajo personajes ficticiales contruados con rasgos físicos y psicológicos diferentes de los propios. Su actuación se halla en un grado diferente del propio de la actuación mimético-realista convencional del modelo stanislavskiano que pretende encarnar un personaje. Los actores —y también los no actores con los que estos comparten el espacio de juego— desempeñan ciertos roles que podemos situar en un grado de actuación no matricada en un ejercicio de reflexión compartida. Tanto unos como otros visten frecuentemente indumentarias carentes de cualquier rasgo de teatralidad. En el caso de *El hijo que quiero tener*, por mantener el ejemplo en el que nos estamos deteniendo, portan todos ellos sobre su atuendo una sudadera con capucha en color liso, que se ponen y se quitan en distintos momentos del espectáculo, lo que otorga cierta uniformidad y armonía al vestuario al tiempo que respeta la variedad y refuerza la idea de pertenencia a un grupo. La elección de un vestuario no manifiestamente teatral genera además una sensación de continuidad entre intérpretes y espectadores que potencia la eficacia ritual en la exacerbación de la *communitas*. El espacio destinado a la participación libre y directa de los representantes de la comunidad en la escena genera una ósmosis empática que hace desembocar el espectáculo en una catarsis liberadora.

Si bien desde las propuestas de Pont Flotant el espectador ordinario se mantiene en esa situación de expectación frontal, distintos procedimientos como el empleo de referencias comunes y voces compartidas mediante el recurrente uso de la intertextualidad, la presencia constante de cuerpos reales o el espacio previsto por los espectáculos para la participación directa de los actores no profesionales construyen una recepción que enfatiza la sensación de *convivio* festiva en la que el espectador se siente parte de la comunidad junto a la que reflexiona. La intensificación de la *performance* que ofrecen del acto en vivo subraya el carácter comunitario de la experiencia teatral en estas propuestas.

3. A MODO DE CONCLUSIÓN

Si tal y como hemos visto un primer giro sustituye la categoría de representación por la de presencia desembocando, por ende, la crisis del personaje en la afirmación del actor o *performer*, un segundo movimiento debilitaría esta figura para situar en el centro distintas formulaciones del no-actor. El presente trabajo ha indagado el distinto modo en que Cross Border —desde prácticas de teatro foro— y Pont Flotant —desde propuestas que incorporan miembros de la comunidad no-actores en el proceso de investigación y exhibición de las mismas— exploran esas modalidades.

Constatamos, así, cómo el teatro foro que el Cross Border cultiva posibilita una experimentación política destinada al análisis de la realidad y la acción directa (hacer/pensar), alienta el ejercicio de la empatía en tanto conmina al espectador a ocupar transitoriamente el lugar del otro (ser uno/muchos) y deviene espacio democrático desde el que cuestionar las estructuras de poder, fomentar el diálogo social y expresar vivencias en torno a un tema (sentir/contar).

La aproximación a los espectáculos de Pont Flotant nos permite cotejar como la presencia de actores no profesionales sobre la escena acentúa la construcción de la *communitas* y enfatiza un proceso cuasi ritual de recepción. La noción de participación deviene clave en sus propuestas dramáticas en tanto la sociedad colabora en el proceso creativo, se convierte en co-creadora del espectáculo y se aproxima así a teatralidades participativas en las que se diversifican las formas de expectación a favor de una interacción más explícita que la observación frontal.

Las propuestas de Pont Flotant y del Cross Border revelan diferentes formulaciones de esa actuación no matricada alejada del modelo clásico, y exacerban, desde distintas estrategias, el *convivio* con el propósito de construir experiencias teatrales que generen diálogo, provoquen conciencia y posibiliten la transformación en las comunidades. La teatralidad revela su eficacia como herramienta para la reflexión crítica y la participación ciudadana, promoviendo una sociedad más consciente y activa. Sus poéticas escénicas, desde lugares diferentes, nos religan a la comunidad y reivindican la dimensión política y social de la asamblea teatral.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABUÍN GONZÁLEZ, A. (2020). “‘Do-not-act-like-a-girl?’. Ambigüedades espectatoriales en *Muerte y reencarnación en un cowboy*, de Rodrigo García”. *Bulletin of Spanish Studies* 97.1, 15-25.
- ABUÍN GONZÁLEZ, A. y TORTOSA PUJANTE, B. (2020). “Figuras del espectador. Nuevas estrategias teatrales en el contexto español actual”. *Bulletin of Spanish Studies* 97.1, 1-14.
- ABUÍN GONZÁLEZ, A. Y GATICA COTE, P. (2021). “Introducción a *El giro performativo*: perspectivas sobre el teatro latinoamericano contemporáneo”. *Cuadernos del CILHA* 35, 1-8.
- ABUÍN GONZÁLEZ, A.; GATICA COTE, P. Y TAMAMES GALA, C. (2021). “Modelos de espectador en el teatro performativo”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 35, 1-8.
- BISHOP, C. (2006). *Participation*. Cambridge: The MIT Press.
- CANTÓ, À.; COLLADO, J.; MUÑOZ, J. Y PONS, P. (2017). *El fill que vull tindre / El hijo que quiero tener / The child I wish to have*. Valencia: El Pont Flotant.
- CORNAGO, Ó. (2015). *Ensayos de teoría escénica. Sobre teatralidad, público y democracia*. Madrid: Abada Editores.
- ____ (2016). “¿Y después de la performance qué? Público y teatralidad a principios del siglo XXI”. *Urdimento* 26.1, 20-41.
- CORRONS, F. (2020). “Deseo y actuación del sexpectador en el acontecimiento performativo de la era digital”. *Bulletin of Spanish Studies* 97.1, 51-68.
- CROSS BORDER PROJECT (s. f.). *The Cross Border Project*. Disponible en: <https://thecrossborderproject.com> [06/04/2025].
- GRANDE ROSALES, M. A. (2020). “El espectador digital y el teatro diseminado”. *Bulletin of Spanish Studies* 97.1, 27-49.
- KIRBY, M (1965). “The New Theatre”. *The Tulane Drama Review* 10.2, 23-43.
- ____ (1972). “On Acting and Not-Acting”. *The Drama Review* 16.1, 3-15.
- MAKMA (2024). “Una ‘Adolescència infinita’ recorre el Escalante con Pont Flotant”. *Makma. Revista de artes visuales y cultura contemporánea*, 28 de noviembre. Disponible en: <https://www.makma.net/adolescencia-infinita-escalante-pont-flotant/> [12/04/2025].
- OÑORO OTERO, C. (2021). “Puritanismo, mirada masculina y espectadoras. *The Scarlet Letter* (2018), de Angélica Liddell”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 35, 70-85.
- PÉREZ-RASILLA BAYO, E. (2020). “La resistencia como estrategia de relación con el público en *Teatro invisible* y *Antes de la metralla*, de Matarile Teatro”. *Bulletin of Spanish Studies* 97.1, 89-107.
- PONT FLOTANT (s. f.). *Pont Flotant*. Disponible en: <https://pontflotant.es> [12/04/2025].

- RODRÍGUEZ ALONSO, M. (2024). “Teatro y comunidad. Cross Border Project y Pont Flotant”. En *La escena y lo real en el siglo XXI*, I. Guerrero y A. Saura-Clares (eds.), 143-159. Madrid: Visor Libros.
- ____ (2025). “El lugar del espectador en la irrupción de lo real en la escena: *El hijo que quiero tener* (2016) de Pont Flotant y *Casa* (2021) de Cross Border Project”. En *Ser espectador. Modelos de recepción en la escena actual*, L. Ventura, E. Pérez-Rasilla y G. Soria Tomás (eds.), 239-254. Madrid: Dyckinson.
- SÁNCHEZ ACEVEDO, A. (2024). “Lo vivo es lo que vale. *Liveness* y prácticas de la no-actuación en la escena española del siglo XXI”. *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas: Revista de la Cátedra Miguel Delibes* 22, 579-609.
- SÁNCHEZ, J. A. (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor Libros.
- TORTOSA PUJANTE, B. (2020). “Escuelas de espectadores: pedagogías performativas en la práctica escénica contemporánea”. *Bulletin of Spanish Studies* 97.1, 27-49.



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

Fecha de recepción: 02/06/2025

Fecha de aceptación: 22/09/2025

**DESDE EL NO-ACTOR HASTA EL ESPECTADOR-ACTOR-PERSONAJE.
PERFORMANCE Y PROCESOS DE INMERSIÓN DENTRO DEL FLUIR
INTERMEDIAL DE LA CREACIÓN AUDIOVISUAL CONTEMPORÁNEA¹**

FROM THE NON-ACTOR TO THE SPECTATOR-ACTOR-CHARACTER.
PERFORMANCE AND IMMERSION PROCESSES WITHIN THE INTERMEDIATE
FLOW OF CONTEMPORARY AUDIOVISUAL CREATION

Xosé NOGUEIRA OTERO

Universidade de Santiago de Compostela
xose.nogueira@usc.gal

Resumen: En el cine, la presencia y evolución del no-actor puede detectarse desde sus mismos orígenes, atravesando después todo el siglo XX siempre con la finalidad de alcanzar un mayor grado de *realismo* en el interior del campo de la ficción. Paralelamente, irán sucediéndose una serie de propuestas inmersivas, presentes en el cine experimental, que introducirán el cuerpo del espectador en la imagen o en el suceso fílmico, abandonando su lugar/posición tradicional para devenir en (no)actor/*performer*. Todo este proceso se acentuará con la llegada de la era digital —e intermedial—, al tiempo que conocerá nuevas declinaciones que tendrán lugar en una nueva dimensión más allá del hecho fílmico, en la que el espectador, ya sin nadie que dirija su mirada, deviene en sujeto/personaje, tal y como ocurre en la obra que analizaremos: *Carne y arena* (*Virtualmente presente, físicamente invisible*), dirigida por Alejandro G. Iñárritu en 2017.

Palabras clave: Performatividades. Intermedialidad. Soportes. Inmersión. Espectros.

Abstract: In cinema, the presence and evolution of the non-actor can be traced back to its very origins, continuing throughout the 20th Century, by the safe-keeping of *realism* within the realm of fiction. Parallel to this, a series of immersive proposals emerged in experimental cinema. These works introduced the spectator's body into the image or the film event itself, causing them to abandon their traditional place and position to become a (non)actor/*performer*. This entire process was accentuated by the arrival of the digital —and intermedial— era, while also finding new forms of expression in a new dimension beyond the film event. In this dimension, the spectator, with nobody to guide their gaze, becomes the subject/character, as is the case in the work analyzed here: *Carne y arena* (*Virtualmente presente, físicamente invisible*), directed by Alejandro G. Iñárritu in 2017.

Keywords: Performativities. Intermediality. Media Supports. Immersion. Spectres.

¹ Este texto se encuadra en las actividades del proyecto de investigación “Teatro sin teatro: teoría y práctica del no actor en la escena española contemporánea. PERFORMA 3 (PID2023-149349NB-I00). Financia: Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

1. UNA PANORÁMICA DEL NO-ACTOR EN EL CAMPO DEL CINE Y EL AUDIOVISUAL A PARTIR DE SU RECONSIDERACIÓN

Sabido es que, en el cine, la presencia de los intérpretes no profesionales, también llamados “actores naturales” en la literatura y los medios cinematográficos —si bien este término ha conocido en los últimos tiempos diversas matizaciones, como enseguida veremos—, constituye una constante ya desde sus mismos inicios². Solo tenemos que recordar la primera de las tres versiones de *El regador regado* (*L’arroseur arrosé*, 1895), rodada por Louis Lumière³, en la que vemos a François Clerc, el jardinero de la mansión que los Lumière poseían en La Ciotat —llamada *Les terres roses*—, interpretando al jardinero (Imagen 1), en la que fue la primera cinta con argumento de la historia del cine —así como el primer *slapstick* del cinematógrafo—⁴. Una *interpretación* por la que, por cierto, Clerc cobró. Esto nos lleva hacia una primera y esencial cuestión, la definición del actor natural en el cine de ficción y/o no ficción, que podríamos enlazar directamente con la que, desde un punto de vista antropológico y aplicada al *performer*, proponía Jerzy Grotowski (1993 [1987]: 76): “un estado del ser”, esto es, un actuante en vez de actor.



Imagen 1. *L’arroseur arrosé* (1895).

² Lo cual hace más extraña todavía la escasez de aproximaciones académicas y ensayísticas con una decidida voluntad epistemológica y global a la figura del actor cinematográfico no profesional y sus diferentes registros hasta la aparición en 2019 de la tesis doctoral que Miguel Gaggiotti defendió en la Universidad de Bristol (*Nonprofessional Performance in Fiction Film. Historical Perspectives and Contemporary Approaches*), que daría lugar a su conocido volumen *Nonprofessional Film Performance* (2024).

³ Las otras dos se rodarían al año siguiente, en 1896. Entre otras muchas cosas, los Lumière ya inventan desde el principio la práctica del *remake* (como también demuestran las tres versiones de la fundacional —si dejamos aparte las escenas del precursor del cinematógrafo Louis Le Prince— *La Sortie de l’usine Lumière à Lyon*, 1895).

⁴ No sucede en las imágenes animadas: pensamos en las cintas quinetoscópicas de Edison.

Más discutible es pensarlo, en cualquier caso —siguiendo con Grotowski—, como un actor que no interpreta, al menos en el cine, puesto que ya desde los grandes cineastas de la vanguardia soviética de los años 20 del siglo pasado (Kuleshov, Eisenstein, Pudovkin, Dovjenko), pasando por el naturalismo de Jean Renoir en los años 30, el neorrealismo italiano de los 40 y las sucesivas declinaciones posteriores del cine moderno hasta la actualidad, ese actor no profesional o natural siempre ha estado sometido a las directrices de los cineastas —que a su vez derivaban directamente de sus diversos conceptos sobre la naturaleza y registros posibles de estos intérpretes, como recordaremos unas líneas más abajo—. Es más, en el cine contemporáneo normalmente va a ser instruido por un preparador o preparadora de actores —un caso muy conocido, por ejemplo, sería el de la brasileña Fátima Toledo, quien incluso ha desarrollado un método propio y ha preparado a intérpretes, en muchos casos (pre)adolescentes, de filmes como *Pixote* (Héctor Babenco, 1980), *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles y Kátia Lund, 2002) o *La jaula de oro* (Diego Quemada-Díez, 2013), entre otros—, de ahí que tampoco nos parezca adecuado el término “actor espontáneo” propuesto por algún autor (Rivera, 2016: s. p.).

Pero antes de ir más allá, no abandonemos todavía el concepto de *actor natural*, porque conlleva también otros aspectos. A ellos se refiere el cineasta y escritor colombiano Víctor Gaviria, que piensa su obra fílmica como *cine de realidad* y que no solo expone qué aporta un actor natural sino también el porqué de su recurso al mismo:

Un actor natural es un narrador que tiene información de vida que no se puede encontrar en otra parte [...]. Cuando comencé a hacer mis primeros cortometrajes, en Medellín, no tenía oportunidad de trabajar con actores profesionales. Además, todos los que tenían talento para el cine y la televisión se iban para Bogotá. [...] Me dediqué a pensar qué es un actor natural. Me di cuenta de que se trata de un personaje que tiene información muy importante. Lo constaté al hacer un corto de ficción sobre ferrocarrileros de Antioquia. Ahí encontré la primera definición de actor natural: un narrador que tiene información de vida que no se puede encontrar en otra parte. Se trata de información vivida, no académica (Rodríguez, 2018: s. p.).

De manera que el trabajo con los actores naturales [Imagen 2] comporta respuestas acerca de su entorno, sus espacios y su universo, así como sobre la construcción de diálogos, propiciando el alejamiento de los estereotipos y la irrupción de la improvisación. Es decir, la creación de una estrecha relación entre argumento y universo diegético.



Imagen 2. Víctor Gaviria dirigiendo una escena de *La mujer del animal* (2016).

Pero no olvidemos tampoco la otra vertiente a la que apunta Gaviria, la económica, puesto que va a ser en la conjunción entre la práctica de un cine vinculado a la realidad —de raigambre baziniana: un cine que no busca tanto reproducir literalmente la realidad como mostrar su esencia (2017: 74, 291, 299)— y la ausencia de grandes recursos —al tratarse de obras realizadas normalmente al margen de la gran producción— donde el actor natural —y también el no-actor, como veremos— encontrarán su hábitat natural.

En todo caso, no debemos olvidar que, si nos fijamos en el devenir de la historia del cine, podemos constatar que ha habido varios momentos en la misma en los que “se ha sentido la necesidad, en el interior del campo de la ficción, de ir más allá de las normas interpretativas rígidamente codificadas con la finalidad de obtener un grado mayor de *realismo*” (Zunzunegui, 2014: 215). En este sentido y como adelantábamos más arriba, los cineastas de la vanguardia soviética de los años 20 del siglo pasado recurrieron sistemáticamente a actores no profesionales/naturales. Su forma de usarlos sería muy bien definida por cineastas-teóricos como Lev Kuleshov, Sergei M. Eisenstein y Vsévolod Pudovkin —no es casual ese interés común (aun con sus respectivas diferencias), dado que los dos segundos fueron alumnos en el Taller Kuleshov—, si bien el primero no hablaba tanto de actores no profesionales como de *tipos* o *modelos* (*naturshchiki*), esto es, de un cierto tipo de actores formados para el cine por un director específico que debían combinar la precisión del comportamiento cotidiano con la funcionalidad de la actuación, diseñada con el posterior proceso de montaje en mente como principio organizativo (Gaggiotti, 2019: 35). Así pues, Kuleshov establece una cuestión esencial que enlaza directamente con lo que acabamos de señalar acerca de Fátima Toledo y su trabajo en el cine latinoamericano: apuntaba a que esos actores deben ser dirigidos de forma óptima para que su trabajo resulte convincente y se vea bien representado en la pantalla, de manera que todo lo que hacen, “all their working process, must be precise, clear, and plain, convincing and optimally organized, because otherwise they cannot be well apprehended on the screen” (Kuleshov, 1974: 65). Según nos recuerda Gaggiotti (2019: 35-36), para Kuleshov el estilo gestual y el lenguaje corporal que el *naturshchik* debería poder replicar era el de los trabajadores manuales como los estibadores y pescadores —a los que, según el cineasta, solo la filmación de niños y del movimiento de animales podía

comparársele—, como un ideal al que aspirar en las interpretaciones —representaciones— cinematográficas, por la eficiencia y precisión de sus gestos, caracterizados por su falta de pretensión: “Workers concentrating on their task do not project characters or try to convince an observer through their gestures. Rather, they reveal their profession through the high dexterity of their actions” (Gaggioti, 2019: 36). Una precisión directamente dependiente del tempo y la sincronización de las acciones y gestos, y que Kuleshov ponía en relación con aquello que es la fuente del ritmo cinematográfico, el montaje —no hace falta recordar aquí el celeberrimo efecto/experimento que lleva su nombre—. Y algo todavía más importante para nosotros: si bien, como quedó dicho, Kuleshov concedía gran importancia a la formación tanto de los actores como de los directores, sus *naturshchiki* también se definían por fisonomías y gestos cotidianos y, por lo tanto, cualquier persona, independientemente de su formación actoral previa, podría potencialmente ser un *naturshchik* (Gaggiotti, 2019: 37). De hecho, como más abajo desarrollamos, será en esta confluencia entre los trabajadores manuales o representantes de diversos oficios que van a asomar en las pantallas y su ausencia de formación actoral previa en donde nosotros situaremos la figura del no-actor.

Por su parte, Eisenstein usó la denominación *tipaje*, concepto con el que se trataba de presentar a la audiencia un rostro/figura susceptible de “expresar todo” a partir de su experiencia social y biológica (cit. en Zunzunegui, 2014: 216), teoría que se reflejaría con gran potencia en sus películas —estas sí pobladas de actores naturales—, “caracterizadas por el protagonismo de grandes masas de individuos donde la apariencia física del no profesional era más importante que su actuación” (Vallejo Herán, 2022: 52).

Fue Pudovkin el que de los tres usó directamente el término no *actor* o, mejor dicho, el de *actor no actor*. En sus palabras de *Film Acting* (1933), los actores no actores son:

actors who act their own selves. There are cases of supporting or minor rôles played by persons who have never studied acting in any conceivable way, yet who not only create strong and impressive images, but also fall in perfectly with the general style of the film, although professional actors also take part in it (Pudovkin, 2013 [1933]: 342).

Esta es una definición bien interesante que nos situaría en una suerte de espacio intermedio entre el actor natural y lo que nosotros entenderemos como no-actor —quienes, de hecho, andando el tiempo incluso podrán convivir en la misma persona/personaje, como ocurre, por ejemplo, con el *hachero* Misael Saavedra que protagoniza el filme de Lisandro Alonso *La libertad* (2001) o, más recientemente, la familia de agricultores dedicados al cultivo del melocotón de *Alcarràs* (Carla Simón, 2022)—, intersticio que también nos interesará explorar. En cualquier caso, Pudovkin va a poner en valor las posibilidades, la *pureza*, que ese actor no-actor puede ofrecer desde los papeles secundarios, como él mismo demostró al reclutar para su filme *Tempestad sobre Asia* (*Potomok Chingis-Khana*, 1928, Imagen 3) a verdaderos partisanos rusos que encarnan en la película a los que luchan en tierras mongolas contra la ocupación colonial británica —una licencia argumental que se toman Pudovkin y sus guionistas Osip Brik e

Ivan Novokshenov, puesto que tal ocupación nunca tuvo lugar⁵—. También para la misma película no dudó en recurrir, como él mismo dejó escrito en *Film Technique* (1929), a una multitud de mongoles para que se interpretasen a sí mismos en diversas escenas para alcanzar el efecto realista deseado (Pudovkin, 2013 [1929]: 177-178).



Imagen 3. *Tempestad sobre Asia* (*Potomok Chingis-Khana*, 1928), de Vsévolod Pudovkin.

Otro momento referencial muy conocido fue el del neorrealismo cinematográfico italiano de la segunda posguerra mundial, cuyos creadores prolongaron los principios de los soviéticos —sus otras grandes influencias fueron, recordemos, el realismo poético francés (sobre todo el de Jean Renoir)⁶ y la escuela documental estadounidense (admiraban la obra de Robert Flaherty y su deseo de acercarse al ser humano situado en una realidad concreta), así como su cine ficcional más vinculado a lo social⁷—, pero con una sustancial diferencia: usaron a los actores naturales —normalmente combinados con los profesionales— no para reflejar principalmente una acción colectiva, sino que los convirtieron en “protagonistas para plasmar el valor de la vida de cualquier persona” (Vallejo Herán, 2022: 53). El gran defensor de los actores no profesionales fue Cesare Zavattini, quien todavía en 1953 declaraba que la intención verdadera del cine no es inventar una historia que se parezca a la realidad sino contar la realidad como si fuese una historia. Todo lo cual se armaría en base a lo que André Bazin denominó “la amalgama

⁵ Probablemente se buscaba simbolizar el imperialismo en una potencia occidental y capitalista, dentro del carácter propagandístico —como es habitual en la vanguardia cinematográfica soviética de estos años 20— que sobrevuela la llamada trilogía revolucionaria de Pudovkin, de la que esta sería la tercera entrega (las dos anteriores habían sido *La madre* [*Mat*, 1926]) y *El fin de San Petersburgo* [*Konets Sankt-Peterburga*, 1928]), si bien, en contraste con el cine de masas de Eisenstein, los filmes de Pudovkin se van a centrar en la toma de conciencia política y revolucionaria de personajes individualizados, que se van a ver transformados por los acontecimientos y devendrán figuras heroicas.

⁶ De quien Luchino Visconti había sido asistente en la segunda mitad de la década anterior —encargándose del vestuario de *Una salida al campo* (*Une partie de campagne*, 1936)— y conocía perfectamente su método de trabajo, en el que ya empleaba tanto a actores profesionales como aficionados y tendía a *desprofesionalizar* sus interpretaciones.

⁷ Con ese realismo presente ya en filmes como *Avaricia* (*Greed*, Erich von Stroheim, 1924) o *Y el mundo marcha* (*The Crowd*, King Vidor, 1928).

de los intérpretes”, noción con la que sostiene que, al trabajar juntos, los actores profesionales y los no profesionales se potenciaban mutuamente, creándose “una especie de ósmosis entre los intérpretes. La ingenuidad técnica de unos se beneficia con la experiencia de los otros, mientras que éstos se aprovechan de la autenticidad general” (Bazin, 2017 [1975]: 295). Un concepto que, en realidad y como acabamos de señalar, ya habían manejado Pudovkin o Renoir, si bien, para el caso neorrealista, también ha conocido pertinentes matizaciones que enlazan directamente con la cuestión de la dirección e instrucción de los actores naturales que apuntábamos más arriba:

El recurso a los actores no profesionales, tan “naturales” como el decorado, [...] es también limitado y medianamente “traficado”. Que sean no profesionales no impide que interpreten, es decir, que representen una ficción, incluso si esta ficción se parece a su vida real, y que por tanto estén obligados a plegarse a las convenciones de la representación. Por otro lado, hay que añadir que se doblaban en estudio por actores profesionales, lo que nos permite probar que su expresión “realista”... no lo era tanto (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 1989: 139).

En todo caso, lo cierto fue que los neorrealistas trazaron una línea que en el cine italiano transitará las décadas —recordemos, por ejemplo, a los campesinos de la zona rural de Emilia-Romagna que intervienen en *Novecento* (Bernardo Bertolucci, 1976)— y llegará hasta cineastas contemporáneos como Mateo Garrone, Jonas Carpignano o Alice Rohrwacher, pero que también atravesó el cine moderno iniciado con la *nouvelle vague* y prolongado en el *free cinema* británico o el cinema independiente estadounidense,⁸ marcando buena parte de las nuevas cinematografías latinoamericanas, como ya apuntamos, y desembocando en manifestaciones como la del cine iraní contemporáneo, por no citar más ejemplos. Por supuesto, el cine español también presenta una tradición en este sentido en la que podríamos remitirnos, sin alejarnos más allá de las últimas décadas, a la corriente del llamado cine quinquí o a la obra de Isaki Lacuesta como ejemplos que en seguida vienen a la mente⁹.

2. UN REPLANTEAMIENTO TERMINOLÓGICO

Todo lo hasta aquí expuesto —esa presencia de los actores naturales en el cine desde sus mismos orígenes y las sucesivas reflexiones a las que ha dado lugar— no ha hecho

⁸ Si bien conviene no olvidar que en el cine clásico y posclásico de Hollywood tampoco faltaron los actores naturales, sobre todo en ciertos géneros como el del cine de aventuras (por no remitirnos ya al ejemplo fundacional —a muy diversos niveles— de *La parada de los monstruos / Freaks* [1932], de Tod Browning). Pensemos en un film como *Mogambo* (John Ford, 1953), en el que aparecen (también acreditados) distintos representantes de tribus del lago Tanganica y de los territorios —en aquel momento todavía coloniales— de la Kenia bajo dominio británico, el Congo Belga y el África Ecuatorial Francesa. Actores naturales o tal vez no-actores, de eso nos ocuparemos unas líneas más abajo.

⁹ Especialmente su díptico filmico centrado en los hermanos gitanos Israel y Francisco José Gómez Romero, Isra y Cheito, conformado por los filmes *La leyenda del tiempo* (2006) y *Entre dos aguas* (2018), en los que la experimentación con la no ficción se lleva hasta sus últimas consecuencias (Nogueira, 2020: 34-35).

sino acentuarse en estos últimos años con la emergencia de un tipo de producción audiovisual —sea cinematográfica, televisiva o formando parte de diversos tipos de instalaciones— que transita por los terrenos de la no ficción y de la autoficción, cuando el registro audiovisual ejecuta la *performance* del yo auto-personaje —rodeado a su vez de no-actores—, quien, a través de la transgresión, no solo logra representarse sino autoficcionalizarse —otro asunto (en el que no vamos a entrar aquí) sería el de preguntarse sobre las razones de esta fascinación contemporánea por la *autenticidad* vinculada a lo autobiográfico que impera en todos los campos artísticos y literarios, en la que no deja de entreverse una cierta conexión con el narcisismo imperante en las/nuestras sociedades desarrolladas contemporáneas—. Este procedimiento autoficcional-performativo puede hacernos pensar en cierta corriente de cineastas como Nanni Moretti (*Caro diario*, 1993; *Aprile*, 1998; *Mia madre*, 2015; *Il sol dell'avvenire*, 2023), Alejandro Jodorowsky (*La danza de la realidad*, 2013; *Poesía sin fin*, 2016) o Jafar Pahani (*Taxi Teherán*, 2015; *Tres caras*, 2018; *Los osos no existen*, 2022) —por citar tres ejemplos de tres continentes distintos, como lo serán sus circunstancias—, pero sin duda destaca como una veta relevante de las series o miniseries (pos)televisivas contemporáneas, aun de maneras muy distantes entre sí: desde Larry David (*Curb Your Enthusiasm*; HBO Max, 2000-2024) hasta John Wilson (*How to With John Wilson*; HBO Max, 2020-2023), pasando por Jorge Sanz (*¿Qué fue de Jorge Sanz?*; Canal+, 2010), Louis C.K. (*Louie*; FX, 2010-2015), Ignatius Farray (*El fin de la comedia*; Comedy Central, 2014-2017) o Berto Romero (*Mira lo que has hecho*; Movistar+, 2018-2020), en un proceso que no deja de radicalizarse: pensemos en David Tennant y Michael Sheen interpretándose a sí mismos en *Staged* (Simon Evans y Phin Glynn, 2020-2023) varados en medio de la pandemia del COVID-19, en el Richard Gadd/Donald “Donny” Donn de *Mi oso de peluche* (*Baby Reindeer*; Netflix, 2024), o en las inefables propuestas de Nathan Fielder (*Nathan for You*, Comedy Central, 2013-2017; *Los ensayos/The Rehearsal*, HBO Max, desde 2022; y *The Curse*, SkyShowtime, 2023, en este caso cocreada con Benny Safdie).

A esta tendencia habría de añadirse, dentro de esta poscomedia televisiva contemporánea, la creada por mujeres como uno de los territorios más fértiles en este sentido: desde la pionera *Girls* (HBO, 2012-2019), de Lena Dunham, con creadoras como Tig Notaro (*One Mississippi*; Amazon Prime Video, 2015-2017), Phoebe Walker-Bridge (*Fleabag*; BBC Three, 2016-2017), Issa Ray (*Insecure*; HBO, 2016-2021), Pamela Adlon (*Better Things*, 2016-2022), Frankie Shaw (*SMILF*; Showtime, 2016-2017) o, en el caso español, Leticia Dolera (*Vida perfecta*; Movistar+, 2019-2021), Ana Milán (*By Ana Milán*; Atresplayer Premium, 2020), Belén Barenys “Memé” y Berta Prieto (*Autodefensa*; Filmin, 2022) o las hermanas Joana y Mireia Vilapuig (*Selftape*; Filmin 2023). Todas ellas abordan, desde una perspectiva de género y exponiéndose ellas mismas en la pantalla, las vivencias, pensamientos, problemáticas, preocupaciones y aspiraciones de las mujeres contemporáneas desde muy diversos puntos de vista —generacionales, raciales, sexuales, profesionales, culturales...—, todo lo cual añade una nueva línea dentro de estas alambicadas fricciones entre realidad y ficción en las que estamos reparando.

Pues bien, también aquí, en esta línea conformada por obras en las que la vida ya solo puede ser —entendida como— acto performativo, la figura del actor natural ha dado lugar a cruzamientos ciertamente interesantes, como el que nos ofrece Werner Herzog con su filme *Family Romance, LLC* (2019), en el que el intérprete protagonista, Ishii Yuichi, es el propietario —en la realidad y en la película— de la agencia japonesa Family Romance (Imagen 4), que ofrece los servicios de actores que simulan encarnar diversos roles —familiares, amigos, compañeros de trabajo...— para aquellos clientes que contraten el servicio. *Performance*, virtualidad y simulacro como características de la sociedad urbana hipermoderna.



Imagen 4. Ishii Yuichi interpretándose a sí mismo en *Family Romance, LLC* (Werner Herzog, 2019).

Más recientemente, encontramos a Hervé Falciani, el ingeniero informático que difundió en 2008 —cuando trabajaba para el banco HSBC en Ginebra— los datos fiscales de 130 000 evasores —la famosa Lista Falciani—, interpretándose a sí mismo en la película *El correo* (2024, Daniel Calparsoro), centrada en los correos que usan organizaciones internacionales para el blanqueo de dinero —el dinero negro de los empresarios de la construcción, políticos corruptos, banqueros, deportistas, mafias...—. En definitiva, en lo que al cine se refiere, los actores naturales serían aquellas personas sin formación previa en la interpretación que, por medio de sus experiencias, logran imprimirle a la ficción un toque casi documental, o, si queremos, no ficcional. Evidentemente, nada tienen que ver con el muy discutible concepto del *anti-actor*, el cual se ha declinado de diversas maneras: algunos críticos y comentaristas se refieren con él a intérpretes de una gran *naturalidad*, con físicos *a priori* alejados de lo esperable en una estrella cinematográfica. En este sentido y a nuestro entender, Santos Zunzunegui (2014: 216-217) propone una definición mucho más refinada cuando recurre a la noción de *refiguración* —recurriendo al término de Mijail Batjín— o —en una expresión más

castellana tomada de Amado Alonso—*reestilización*, para definir la práctica cinematográfica a la que se entregaron y se entregan toda una serie de intérpretes en los que

todo es *figurativo*, todo está a la vista, y se presentan ante nosotros dotados de auténticos cuerpos con autonomía. Autonomía sobre la que se asienta su capacidad de pasar de un filme a otro, de un *topos* a otro, de un relato a otro, de una situación narrativa a otra, *sin dejar de ser siempre ellos mismos* [...] aquellos que logran siempre una comunicación mágica con el espectador que los contempla [...] Cuerpos habitados por voces con grano, que practican un habla fática, coloreada, expresiva, metonímica e hiperbólica (Zunzunegui 2014: 216-217).

Zunzunegui fija un ejemplo señero de este tipo de actor dentro del cine español en José Isbert, pero podríamos pensar en otros representantes para diversas cinematografías —salvando las obvias diferencias de registro—, como la francesa con el caso de Louis de Funès, la italiana con Totò o la estadounidense con el gran actor fordiano de reparto Andy Devine (Imagen 5).



Imagen 5. Ejemplos de *refiguración/reestilización* (Santos Zunzunegui).

De izquierda a derecha: José Isbert, Louis de Funès y Andy Devine.

En cualquier caso, y sin necesidad de salir del ámbito español, solventes teóricos —como los ya citados Zunzunegui o Vallejo Herán— y cineastas —Chema García Ibarra, Javier Macipe— han fusionado —equiparándolos— todos los términos: primero el de *actor no profesional* con el de *actor natural*; y después, el de ese *actor no profesional/natural* con el de *no-actor*. Incluso más recientemente Oliver Laxe ha propuesto un nuevo concepto, el de *actor sin experiencia*, en una entrevista para *El País*:

Siempre he colaborado con actores sin experiencia. Me gusta llamarles así porque en lo profesional son todos profesionales. Hay algo que me gusta mucho de los actores sin experiencia y es su fragilidad, esa vulnerabilidad que tenemos todos los seres humanos. Les pones ante una cámara y pasa algo muy puro, muy cristalino. A mí me conmueve eso. Aunque, claro, un actor con experiencia te consigue cosas que no puedo concebir con los otros (cit. en Belinchón, 2025: s. p.).

A partir de aquí, creemos que hay que establecer una serie de diferenciaciones entre esas tres figuras que hasta ahora aparecen como una sola en la literatura cinematográfica. Así: (i) el actor no profesional sería aquel escogido en un proceso de *casting* —entre otros muchos aspirantes— para interpretar a un personaje, que puede o no profesionalizarse

después; (ii) mientras que el actor natural sería aquel escogido por lo que es, para que se interprete a sí mismo —aquellos *ferrocarrileros* de Víctor Gaviria, por ejemplo, que llevaban con ellos su “información de vida” (Rodríguez, 2018: s. p.)—.

Pero para definir al no-actor en el cine habría que ir un paso más allá, aquel en el que la práctica interpretativa se sitúa mucho más próxima al registro performativo —tanto físico como lingüístico— e incluso al gesto *ritual*, sin que este esté mediado —o apenas— por ese proceso previo de formación actoral —demandado por su no profesionalidad— realizado antes del rodaje —o paralelamente al mismo— al que aludíamos al comienzo de este texto. Es decir, el no-actor sería aquel que se presenta en pantalla —muchas veces en una posición jerárquicamente secundaria dentro del encuadre— *actuándose* y *hablándose*, realizando las acciones que —por su especial naturaleza— sólo él/ella puede ejecutar de manera verdaderamente fidedigna. De manera que, más que nunca, aquí la autoría no reside exclusivamente en la mirada del director. No resulta extraña, en este sentido, la importancia que cobran los oficios manuales —eso de lo que ya se había percatado Kuleshov—, marcados por la fisicidad y la dureza, imprimiéndose en el cuerpo de los no-actores.

Sin necesidad, pues, de volver a aquel primer y fugaz jardinero de los Lumière, podemos volver a Eisenstein y su filme inacabado *¡Que viva México!* —en uno de sus episodios, *Magüey*, los intérpretes eran agricultores de la hacienda Tetlapayac que se interpretaban o representaban a sí mismos— o a títulos neorrealistas tan importantes como *La terra trema* (Luchino Visconti, 1948; con sus pescadores sicilianos expresándose también en su dialecto local) o *Arroz amargo* (*Riso amaro*, Giuseppe De Santis, 1949; con las recolectoras de arroz de Vercelli, en el valle del Po) (Imagen 6), y de ahí saltar hasta la contemporaneidad reparando en la obra de Chloé Zhao —con títulos como *The Rider* (2017), centrada en el decadente mundo del rodeo de las *badlands* de Kentucky, y *Nomadland* (2020), poblada por aquellos que abandonaron el modelo social estadounidense (o fueron expulsados de este) a raíz de la crisis de 2008—, por poner referencias —la vanguardista soviética, la neorrealista italiana y la *indie* estadounidense— muy alejadas geográfica y temporalmente y que nos permiten constatar cómo esa pulsión de realidad ha atravesado siempre la expresión cinematográfica más alternativa al cine institucional.



Imagen 6. Izquierda: *La terra trema* (Luchino Visconti, 1948).
Derecha: *Riso amaro* (Giuseppe De Santis, 1949).

Se nos van perfilando, entonces, diversos matices entre el actor no profesional pero que puede llegar —y así sucede en muchas ocasiones— a serlo. Pensemos en esa Ana Torrent de *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973) presente como actriz madura, cincuenta años después, en la nueva película del cineasta, *Cerrar los ojos*, creando —precisamente a través de ese cerrar los ojos— una bonita rima consigo misma (Imagen 7¹⁰); el actor natural —pero que es preparado para actuar— (Imagen 8) y el no-actor —que extraerá su potencial expresivo de lo ritual-performático—. Por lo demás, resultará bastante habitual que este último complemente con su registro/presencia el protagonismo en el relato de los intérpretes profesionales (Imagen 9).



Imagen 7. Actriz no profesional.

¹⁰ “Esa es una escena nocturna que adquiere un carácter referencial, trascendiendo la dimensión realista que desprende inicialmente. Se trata de una evocación de otra escena [...] en *El espíritu de la colmena*. Ana Torrent, igual que hiciera de niña, cierra los ojos y dice en voz baja ‘Soy Ana’”, le confía Erice a otro cineasta singular, Felipe Vega (2023: 11).



Imagen 8. En el sentido de las agujas del reloj: Carlos Andrés Castañeda (Ra), Brahian Acebedo (Winny), Cristian Campaña (Nano), Davison Florez (Sere) y Cristian David Mora (Culebro) en *Los reyes del mundo* (Laura Mora, 2022).



Imagen 9. No-actor. Fotograma de *Suro* (Mikel Gurrea, 2021), con Vicky Luengo (Elena) en primer término; al fondo del encuadre, los *peladors* de corcho.

Por último, dos consideraciones más en torno a la naturaleza del no-actor. En primer lugar, existen los no-actores voluntarios —que son la mayoría— pero también los no-actores involuntarios, y estos últimos han sido utilizados en películas muy relevantes formando parte de estrategias muy singulares, como en las secuencias que se sitúan al comienzo de filmes como *Fraude* (*F for Fake*, 1973), de Orson Welles —con Oja Kodar paseando por las calles de la ciudad siendo objeto de la *male gaze* de los transeúntes, que no saben que están siendo filmados— o *Under the Skin* (2013), de Jonathan Glazer, en el que Scarlett Johansson interpretaba a una alienígena. Glazer diseñó un audaz dispositivo de cámaras ocultas que le permitieron filmar los encuentros de la actriz, irreconocible

bajo una peluca morena, con transeúntes que desconocían que estaban participando en una película, como ese seguidor que vuelve del estadio de Celtic Park en Glasgow con el que entabla una conversación.

Una segunda consideración es la que nos pone de manifiesto que, en muchas ocasiones, la frontera entre el no-actor y el figurante —también llamado extra— puede parecer bastante difusa. En realidad, no lo es tanto, y la diferencia esencial radica en que la figuración no comporta interpretación. El figurante aparece en la película como un personaje sin texto que opera como *paisaje humano* en secuencias normalmente desarrolladas en lugares públicos —sean espacios interiores o exteriores—. Aunque, eso sí, no-actores y figurantes pueden convivir en el mismo encuadre —junto, obviamente, con los actores profesionales, así como actores naturales—, especialmente en ese cine que transita por los territorios de la no ficción —o de la ficción impulsada por una voluntad documental—. Aquí los títulos se nos multiplicarían, desde un clásico del cine moderno estadounidense como *Alguien voló sobre el nido del cuco* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, Milos Forman, 1975), rodado en un hospital psiquiátrico real, el Hospital Estatal de Oregón; hasta un importante filme francés encuadrable en buena medida en el llamado *cinéma de banlieue* como *La clase* (*Entre les murs*, 2008), de Laurent Cantet, adaptación cinematográfica de la novela homónima y autobiográfica de François Bégaudeau —en la que evocaba su experiencia como profesor en el Collège Mozart del distrito 20 de París—, por citar un par de ejemplos.

Combinaciones fílmicas de este tipo, en las que conviven, entonces, figurantes/extras, no-actores, actores naturales e intérpretes profesionales, también se van a dar, como no podía ser de otra manera, en el cine español desde muy pronto —recordemos la escenografía de las tabernas en distintas secuencias de *Embrujo* (1948), de Carlos Serrano de Osma—, pero, en línea con lo apuntado en páginas anteriores, se han convertido en habituales dentro de un cierto cine español de los últimos años: entre otros muchos títulos posibles, citemos *También la lluvia* (2010), de Icíar Bollain; *Seis días corrientes* (2021), de Neus Ballús; *Alcarràs* (2022), de Carla Simón; *Secaderos* (2022), de Rocío Mesa; *Matria* (2023), de Álvaro Gago; *Suro* (2023), de Mikel Gurrea; o, más recientemente, *Sirát* (2025), de Oliver Laxe.

3. HACIA EL ESPECTADOR-(NO)ACTOR-PERSONAJE

Con relación al espectador, en paralelo a todo lo hasta aquí expuesto, habían ido sucediéndose toda una serie de propuestas inmersivas que buscaban introducir su cuerpo en la imagen o el suceso fílmico. En realidad, y si lo pensamos bien, la búsqueda de la inmersión y la interactividad —así como la posibilidad de acceder al interior de las personas y a lo onírico— está presente desde el cinema de los orígenes —los Hale's Tours, por ejemplo— e incluso antes: pensemos en los *panoramas*, los *dioramas* o en la fotografía estereoscópica. Pero lo cierto es que las propuestas inmersivas que introducen el cuerpo del espectador en la imagen o en el suceso fílmico devienen un rasgo destacado

en el cine experimental de la segunda mitad del siglo XX, en las que el espectador ya abandonaba su lugar/posición tradicional para convertirse en un (no)actor/*performer*. Así —y aunque podríamos remitirnos con anterioridad a la PLAT (Picto-Lumínica-Audio-Táctil) de José Val del Omar—, podríamos citar el Movie-Drome de Stan VanDerBeek así como el cine expandido interactivo de Jeffrey Shaw, Valie Export o Peter Weibel, entre otras posibilidades que contemplarían el cine de exposición, el *gallery film*, el post-cine o el *screen art*, todas ellas denominaciones más o menos equivalentes de eso que, con carácter genérico, se denomina cine expandido, término creado por el periodista cultural norteamericano Gene Youngblood en 1970, cuando publica su influyente libro *Expanded Cinema*, aunque ya en 1964 la Cinemateca de Nueva York había celebrado un Expanded Cinema Festival. Lo más relevante es que Youngblood profetizaba en su obra

la expansión de las posibilidades del cine —especialmente el cine experimental— gracias a eso que ahora llamamos nuevas tecnologías. El cine, diría luego en 1986, se puede practicar en tres medios —el celuloide, el vídeo, el ordenador— de igual modo que la música se puede practicar con distintos instrumentos (Ruiz de Samaniego, 2010: 114).

Partiendo de estos precedentes, lo cierto es que con la entrada en este nuevo milenio digital y, por lo tanto, intermedial, todo este proceso se acentuará al tiempo que conocerá nuevas declinaciones que tendrán lugar en una dimensión más allá del hecho filmico, demandando además una nueva mirada digital y multiplataforma, del mismo modo que el espectador del nuevo teatro híbrido y digital se verá impelido hacia una mirada multidireccional (Nogueira, 2024a: 8); todo esto implicará una evidente modificación del lugar y mirada del espectador, así como la desaparición de la importancia del fuera de campo, que no son asuntos menores puesto que, como señaló Pascal Bonitzer, el punto de vista anamórfico, es decir, el “desplazamiento de nuestra mirada”, tiene un rol fundamental en el cine, por un doble motivo:

Que si ce déplacement le spectateur d'un tableau est capable de l'opérer —puisque'il est en mouvement—, le spectateur de cinéma, lui, en est incapable, et que ce pouvoir il le délègue à la caméra. La caméra est un œil mobile et cette mobilité fonctionne parfois comme facteur de vérité, de démenti ; c'est en effet que tout mouvement au cinéma s'effectue doublement dans un espace physique et dans un espace moral —ou si l'on préfère intellectuel— (Bonitzer, 1995: 35).

En este nuevo contexto, no son pocos los que hablan un tanto despectivamente de un nuevo usuario vinculado a la noción de consumo que ha sustituido al antiguo espectador; otros, en cambio, ven a un nuevo espectador emancipado de los mecanismos de la comunicación tradicional que incluso puede llegar a convertirse en *prosumidor*, generador él mismo de materiales para el filme o serie —o videojuego—, en el seno de la nueva “cultura participativa” propuesta por Henry Jenkins que se desenvuelve en el nuevo contexto transmedial (Jenkins, 2008: 15). En todo caso, lo que resulta evidente de entrada es que va a tener lugar una modificación del lugar y mirada del espectador

cinematográfico, cuya recepción ya no se da solo en las salas sino a través de muchas otras pantallas, formatos y recintos¹¹.

Podremos, así, encontrarnos en medio de videoinstalaciones como *The Visitors* (2012) de Rajnar Kjartansson (Imagen 10), que se filmó en Rokeby Farm, una antigua mansión en el valle del Hudson, en el estado de Nueva York. La obra, con una duración de una hora, muestra a Kjartansson y sus amigos músicos interpretando una canción en diferentes habitaciones y salones de la mansión, con cada estancia proyectada en una de las nueve pantallas. Sucederá que los músicos/personajes comenzarán a desplazarse de unas pantallas a otras a medida que las acciones se van interrelacionando, de manera que el *espectador* tendrá que trasladarse a su vez hasta que, finalmente, los músicos apenas serán visibles al fondo del valle, cerrando así una experiencia verdaderamente emocional —y emocionante—.



Imagen 10. *The Visitors* (2012), de Rajnar Kjartansson.

O vernos sumergidos en las experiencias propiciadas, primero, por la evolución a partir de la década de los años 50 del que Emmanuelle Michaux denomina “cine circular” —desde el *cinerama* hasta el nacimiento del formato IMAX— (Michaux, 1999: 92-151) y, posteriormente, por el desarrollo del VRCinema, las salas 4DX —que añaden a la imagen cinematográfica una serie de efectos sensoriales como el movimiento, vibración e inclinación de las butacas, efectos de viento, frío y agua, efectos lumínicos y aromas—, los sistemas CAVE —*Cave Automatic Virtual Environment*, en los que todas las paredes del recinto de exhibición se cubren con diversas imágenes estereocópicas que el espectador visiona mediante el uso de unas gafas especiales—, las pantallas inmersivas —desde 270° hasta 360°—, o el recurso al ASMR (*Autonomous Sensory Meridian*

¹¹ Aunque, bien mirado, esto tampoco era tan nuevo; en todo caso, la acentuación de un fenómeno que comenzara con el cine emitido por televisión y se ampliara con los formatos de visionado doméstico (VHS, DVD).

Response/Respuesta Sensorial Meridiana Autónoma), un concepto acuñado en 2010 por Jennifer Allen que actualmente se refiere a una técnica de grabación que simula una acústica tridimensional —compuesta por susurros y determinado tipo de sonidos— combinada con estímulos visuales o táctiles que dan lugar a una sensación física y sensorial agradable, semejante a un hormigueo que recorre el cuero cabelludo, el cuello y la espalda, también como una sensación de calor o de escalofrío. Se ha descrito como una sinestesia auditiva táctil. De los conceptos que informan el ASMR no están lejos recientes filmes de vocación experimental estrenados en salas como *Samsara* (Lois Patiño, 2023)¹². Y de la cada vez mayor vigencia de este cine inmersivo constituye buena prueba la puesta en marcha en 2024 en el Festival de Cannes de una muestra específica con un jurado propio.

4. INMERSOS EN LA FRONTERA NORTE DE MÉXICO

Toda esta evolución tecnológica —con sus consiguientes transformaciones receptivas— nos hará llegar a experiencias interactivas y transmedia/mixmedia como *Carne y Arena (Virtualmente presente, Físicamente invisible)* (2017), concebida por el cineasta mexicano Alejandro González Iñárritu con la colaboración de su habitual director de fotografía Emmanuel Lubezki, en la que el tradicional dispositivo cinematográfico que crea el tiempo y el espacio —encuadre, longitud de las lentes, marcas enunciativas de un narrador, montaje— desaparece en favor de un entorno virtual y el espectador, sin nadie ya que dirija su mirada, deviene en sujeto/personaje —en este caso, un migrante que (junto con otros) trata de cruzar la frontera entre México y Estados Unidos a través del desierto de Sonora—, al tiempo que es atravesado por la experiencia corporal de la narrativa —el frío, el viento, los sonidos, la arena bajo sus pies— dentro de un distinto “state of consciousness, the (psychological) sense of being in the virtual environment” (Slater & Wilbur, 1997: s. p.).

Antes de detenernos un poco más en este proyecto, habría que comenzar por señalar una cuestión importante: existen una serie de imágenes, como pueden ser la boca cosida/el cuerpo silenciado, el cuerpo menstruante o el cuerpo mastectomizado —entre muchas otras—, que se caracterizan por su tránsito/fluir intermedial a lo largo de las últimas décadas (Nogueira, 2024: 15-30), de manera que podemos encontrárnoslas en el cine, en la fotografía —sea artística o documental—, en la videoocreación, en la *performance*, en las producciones seriales de la (pos)televisión, en ilustraciones y viñetas o incluso en la publicidad y las campañas institucionales. Pues bien, también la imagen de la frontera —de las fronteras— asociada(s) al cuerpo migrante es una de ellas. De hecho, en el Estado español la conocemos bien (Imágenes 11 y 12).

¹² Junto a referentes como el artista conceptual James Turrell en el uso inmersivo de la luz y el color (Pena, 2023).

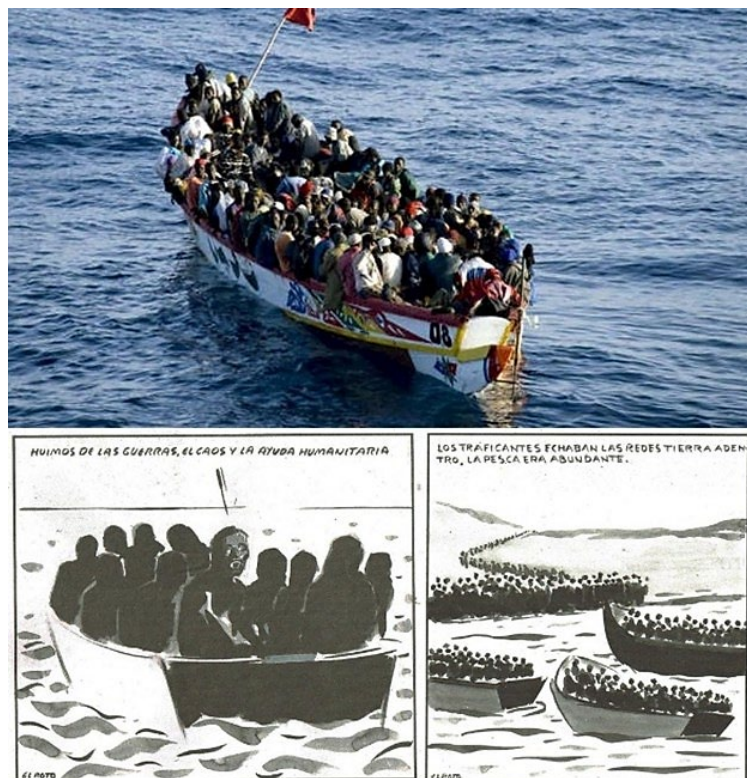


Imagen 11. Arriba: Patera llegando a las costas canarias.
Debajo: Viñetas de El Roto publicadas en el periódico *El País*
(Izquierda: 02/12/2017. Derecha: 02/03/2023).

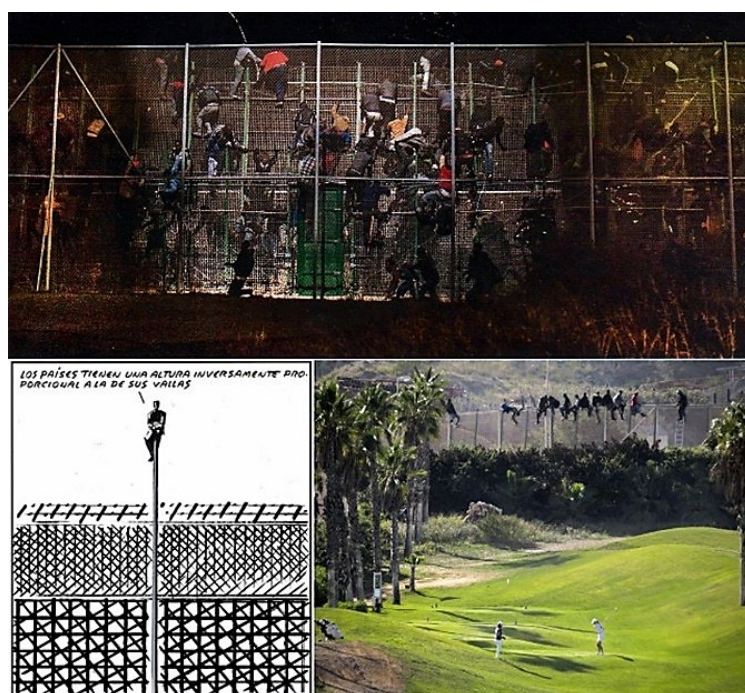


Imagen 12. Arriba: El alambrado de Melilla (abril, 2014), fotografía de Santi Palacios (AP).
Debajo: Viñeta de El Roto (*El País*, 05/04/2014) y Valla de Melilla con doce personas
inmigrantes frente a campo de golf (octubre, 2014), fotografía de José Palazón premiada con el
Ortega y Gasset de periodismo gráfico (2015).

Pero la que ahora nos interesa es la frontera mexicano-estadounidense y el motivo a ella asociado, el de los/las espaldas mojadas (*wetbacks*)¹³, presente desde hace décadas en la literatura, tanto la chicana como la fronteriza (*border literature*), el cine —desde el clásico *Espaldas mojadas* (1953), de Alejandro Galindo, en adelante—, la fotografía —con los trabajos de John Moore, Adam Ferguson o Daniel Ochoa de Oza—, las docuseries (*Immigration Nation*, Netflix, 2020) y también en las *performances*, entre las que podríamos destacar *Cuerpos al vacío* (Adrián Hueso y Salomé Cosmique) o el muy particular caso de *Caminata nocturna*, una actividad organizada por la comunidad hñahñú de la localidad de El Alberto, en el estado mexicano de Hidalgo¹⁴. Se trata de una *performance* que conducen varios actores que interpretan distintos papeles dentro del fenómeno migratorio que nos ocupa. De este modo, los turistas adoptan el rol de migrantes mexicanos indocumentados que intentan cubrir la dura ruta —antes de contratar el servicio de la caminata, son informados y advertidos sobre el grado de dificultad que supone (Imagen 13) y de las condiciones de salud requeridas— que los conducirá a los Estados Unidos, mientras que miembros de la comunidad local encarnarán a *polleros*, agentes de la patrulla fronteriza, narcotraficantes u otros *personajes* que pueden frustrar la tentativa e incluso poner a los participantes en riesgo de accidente (Imagen 14).



Imagen 13. Ruta de la *performance* Caminata Nocturna.



Imagen 14. Diversos momentos de la Caminata Nocturna.

¹³ Término originariamente despectivo que con el tiempo ha conocido reapropiaciones y/o resignificaciones.

¹⁴ Los hñahñúes forman parte del grupo indígena de los otomíes, relativamente extendido en la zona central de México, que habitan en el valle del Mezquital y hablan en su propia variante lingüística (López, Castillo, Quintero, 2018: 157).

Hubo trabajos que pusieron atinadamente en relación esta iniciativa con el turismo oscuro o negro (*dark tourism*) —también llamado tanatoturismo—¹⁵ o, de modo más preciso, con una variante de este que “pretende experimentar el riesgo que corren los involucrados en un tipo de migración de alta peligrosidad, debido a las condiciones de un espacio agreste y las personas con quienes los migrantes pueden encontrarse a su paso” (López, Castillo, Quintero, 2018: 153). Las intenciones conectan en buena medida, pues, con las de *Carne y arena*, pero —y esto es muy importante— sin entorno virtual, sin esa sensación de “seguridad” envolviendo la vivencia.

En realidad y como ya hemos descrito en otras ocasiones (Nogueira, 2024b)¹⁶, el espacio dedicado a la realidad virtual en *Carne y arena* solo ocupa una de las tres partes —la central— de la instalación, ideada como una experiencia en la que el visitante se sumergirá —al menos esa es la intención de sus creadores— en la vivencia por la que atraviesan un grupo de migrantes latinoamericanos en el desierto de Sonora camino de la frontera con Estados Unidos guiados por un *coyote*, la persona encargada de introducirlos clandestinamente en el país a cambio de una onerosa remuneración¹⁷, hasta que caen —caemos— en una redada de la Patrulla Fronteriza (*Border Patrol*). Previamente, el visitante, al llegar a la recepción de la instalación, se había encontrado con una parte del antiguo muro de Arizona (Imagen 15) mientras le mostraban los textos explicativos sobre la experiencia que va a vivir¹⁸.



Imagen 15. Los restos del antiguo muro en la entrada a la instalación.

¹⁵ Aquel que consume lugares de muerte y exterminio, desastre o macabros, ya sean reales o (re)creados, en los que los turistas pueden ser observadores o, a veces, actores. Destinos habituales del turismo oscuro en Europa son Auschwitz y Chernóbil. En Latinoamérica, Colombia es uno de los países que más explota este tipo de viaje.

¹⁶ Texto del que derivan en buena parte las cuestiones que sobre la instalación de Iñárritu traemos aquí.

¹⁷ Esto es, un traficante de migrantes —*smuggler*, en la terminología estadounidense—. Evidentemente, este mundo de la migración clandestina entre México y Estados Unidos ha dado lugar a la creación de un argot específico que ha sido estudiado en diversos trabajos como el desarrollado por Guillermo Alonso Meneses (2010).

¹⁸ Los textos versan sobre las condiciones que tuvieron que sufrir los millones de migrantes que intentaron atravesar la frontera entre México y Estados Unidos. También tiene que firmar un acuerdo de responsabilidad consciente para acceder.

A continuación, se accede a un corredor que conduce a un espacio de paredes blancas con una temperatura bastante fría, donde tuvo que descalzarse —depositando su calzado en una cabina de la pared— y esperar, sentado en unos bancos de acero inoxidable y aislado, a ser llamado por la luz y la sirena de una de las puertas del recinto. Ese espacio, semejante a un contenedor, silencioso y aséptico, imita a las salas de detención en las que son retenidos, aguardando por su destino —a veces hasta dos o tres semanas—, los inmigrantes capturados por la citada patrulla fronteriza y que ellos —y también los oficiales de las oficinas de Aduanas y Protección Fronteriza de los Estados Unidos— llaman “hielera”; desperdigado por el suelo, todo tipo de calzado —zapatos sin cordones y zapatillas deportivas, botas de trabajo e infantiles, bailarinas...— perdido por los inmigrantes —adultos y niños— en su intento de atravesar la frontera y que fue recogido, según nos informa una nota en la pared, en el desierto de Arizona por activistas durante los últimos años, en lo que constituye la primera presencia de los espectros.¹⁹ Después accederá al segundo escenario —el corazón de la instalación, por así decir— equipado con una mochila unida al techo por un cable y equipada con el Nomadic Modular System (Trione, 2019: 464), de la que salen las conexiones con sus lentes Oculus Rift y los auriculares (Imagen 16), sumergido en un entorno virtual 3D en el que sentirá la arena del desierto bajo sus pies descalzos, así como otras sensaciones físicas —viento, voces, sonidos, luces, gritos...— dentro de una *narrativa* que dura unos seis minutos y medio. Finalmente, irá a dar a una tercera estancia en la que se alinean una serie de monitores que recogen las verdaderas imágenes y testimonios de los inmigrantes que participaron en la construcción de la obra.



Imagen 16. Un visitante dentro de la instalación. Foto de Emmanuel Lubezki.

¹⁹ Recordemos que, en los años precedentes a la creación de la instalación, habían muerto en la tentativa por lo menos 6000 personas.

De manera que confluyen de entrada cuatro elementos que devendrán complementarios e intentarán potenciarse mutuamente: el trabajo del cineasta —y las características de su obra—, la realidad inmersiva —y sus objetivos—, el cuerpo —la performatividad— y la temática de la migración —y sus manifestaciones en la frontera mexicano-estadounidense—.

De este modo y como acabamos de exponer, Iñárritu diseñó *Carne y arena* en tres actos: a) el físico, que experimentamos en esa *hielera* que opera a modo de prólogo y nos prepara/predispose para la prueba; b) el virtual, donde vivimos la experiencia de RV en el desierto; y c) el intelectual, cuando, al salir del área anterior, conocemos a los verdaderos protagonistas con los que acabamos de *compartir* el episodio y sus historias reales —hasta alcanzar la frontera y después—, presentados en una oscura galería de monitores con retratos móviles recogidos en primer plano. En ese trayecto entre las distintas zonas, que oscila entre la pasividad y la actividad, entre nuestra tradicional fruición espectral —teatro, televisión— y nuestro innovador rol como *spect-actors* —en el espacio central inmersivo—, radicaría la fricción inherente a la propuesta de Iñárritu. Recordemos, antes de continuar, que el término *spect-actor* es acuñado por el dramaturgo y director Augusto Boal, y luego actualizado por John Bucher:

To Boal (1993), the spect-actor is the participant who physically enters the stage and lives their own experience stimulating all their five senses. They live two worlds, theirs and that relating to the scene or the story they are receiving [...] Boal's theory was formulated in years when media communication was mostly unidirectional. Theatre, cinema, radio, etc. [...] Bucher (2017) has adjourned the concept of spect-actor in the light of VR. He finds that this new medium has multiplied the active role of the receiver and that this should be more investigated in future research (Buscemi, 2022: 109).

También Román Gubern había reparado en esta cuestión:

La comunicación [en la realidad virtual] aparece reemplazada por la acción —o pseudoacción— del sujeto espectador —operador— y la narración es sustituida por la iniciativa personal, en la que el impacto de la sensorialidad eclipsa la estructura lógica o el relato articulado. De manera que tienden a confundirse los roles del espectador, del actor y del autor, en un universo continuo y tridimensional (Gubern, 1996: 171-172).

Cabe acordar, entonces, que *Carne y arena* obedece a un planteamiento que, en todo caso, no es cine ni post-cine —sea esto último lo que sea—, sino una otra cosa, una obra multimedia o *mixed media* que bebe de distintos ámbitos —espacio expositivo, dispositivo escénico posdramático, instalación escultórica (el muro que precede a la instalación), técnicas de construcción de imágenes digitales y 3D, fotografía y vídeo 360°—, pero cuyo lenguaje de ninguna manera es cinematográfico —dejando aparte ciertas prácticas experimentales y performativas, a algunas de las cuales nos referíamos más arriba—, como bien afirmaba su hacedor en una entrevista con Mark Kermode y Simon Mayo: “El cine es encuadre, el cine es longitud de las lentes, el cine es edición, la posición de las imágenes que crean tiempo y espacio. La realidad virtual, incluso cuando

es visual, es todo lo que el cine no es” (cit. en Martínez Cano, 2018: 180). Y, ciertamente, ninguno de esos elementos de la cinematografía existe aquí. En *Carne y arena* tiene lugar la desaparición de toda marca enunciativa por parte de un meganarrador; aquí, los movimientos de cámara desaparecen y nadie dirige nuestra mirada —y a Bonitzer podríamos volver—, a excepción, quizás, de ese momento final en el que un oficial nos apunta directamente con un rifle y nos ordena levantar las manos y arrodillarnos, en el centro de ese contorno de 360° donde se desenvuelve(n) la(s) acción(es), siendo nosotros mismos quienes lo exploramos —abismados en la imagen-laberinto (Gubern, 1996, 172-173)— a través de nuestros movimientos y escogemos nuestro propio punto de vista, convertidos en ese espectador-actor-*personaje*. De hecho, Iñárritu ha señalado que existen catorce puntos de vista posibles, además del omnisciente, y que finalmente tenemos que elegir, de manera que recomendaba repetir la experiencia al menos una segunda vez (cit. en Belinchón, 2017: s. p.).

Nosotros lo hicimos tres veces, cuando la instalación visitó durante el mes de julio de 2022 el Museo Centro Gaiás de la Cidade da Cultura de Galicia en Santiago de Compostela, y comprobamos que, efectivamente, a poco que explorásemos el *escenario* a través de nuestros desplazamientos, podíamos modificar como quisiésemos nuestro punto de vista. En nuestro caso escogimos, sucesivamente, las posiciones de un observador, de los agentes fronterizos y de los migrantes. De esa triple inmersión pudimos extraer ciertas conclusiones, alguna de ellas un poco desasosegante, que pusimos por escrito en su momento (Nogueira, 2024b: 134-135) y de las que queremos recuperar ahora una sensación que, con el discurrir de las sucesivas incursiones, se fue haciendo patente: después del impacto de la primera vez y aún manteniéndose, de diversas maneras, en las siguientes, lo cierto es que al mismo tiempo fuimos sintiendo una sutil deriva de la experiencia hacia lo lúdico —ya que ¿resulta *lícito* por nuestra parte andar tocando a los migrantes sabedores de nuestra *impunidad*, por ejemplo?—. En otras palabras, a partir de la segunda visita, nuestra propia estrategia como *spect-actor* cambia totalmente y ya comenzamos a *jugar*: ¿qué voy a hacer que no hice la primera vez, cuando todavía no conocía la instalación?, ¿cómo me posiciono?, etc. Puede que la ya citada ausencia de una puesta en escena influya en todo esto. Pero creemos que, sobre todo, influye nuestra consciencia en todo momento de que nos movemos en ese desierto virtual entre imágenes fantasmáticas,²⁰ espectrales —en el doble sentido que le podemos conceder a la palabra: los espectros de aquellos migrantes/no-actores cuyos movimientos fueron capturados previamente (Imagen 17); y su condición de personas deterioradas físicamente—, lo cual, sumado al hecho de que, en último término, podemos transitar pero no intervenir, determina “un processo di imperfetta identificazione empatica” que Balbi y Cantone (2002: 346) ponen en relación con el viajero de la *Divina Comedia* de Dante, testigo pasivo en su contemplación de los tormentos de los *fantasmas* (“Ombra od omo certo?”, Canto I, vv. 66).

²⁰ Al cabo, la evidencia: “huella electrónica, cuerpo imposible” (Palao Errando, 2024: 457).

Por lo demás, también parece lógico pensar que, a distintas generaciones, distintos niveles experienciales: *boomers* y *X* crecieron, tecnológicamente hablando, en un período de transición entre las civilizaciones analógica y digital, mientras que los *millennials* lo hicieron ya en un entorno digital e ideológicamente distinto; no digamos ya los *centennials* o *Z*, intensos consumidores de videojuegos e —inicialmente— del mal llamado metaverso y tendentes, asimismo, al escepticismo y a (mal)informarse a través de las redes sociales. De manera que esa vivencia *lúdica* de la parte central de *Carne y arena* puede resultar mucho más acusada desde el principio entre los pertenecientes a la generación más reciente, que pueden disfrutarla como un sofisticadísimo e impresionante videojuego inmersivo²¹.



Imagen 17. Imagen del rodaje.

A mayores, podríamos entrar en las lecturas políticas que se han hecho de esta obra, no pocas de ellas enfocadas en reprochar a Iñárritu aspectos como la legitimidad de creaciones de este tipo sobre el fenómeno de la migración o el hecho de tener que dirigirse prioritariamente —dada su compleja naturaleza tecnológica y la gran inversión necesaria para llevarla a cabo— a un público reducido y *selecto* —que paga una entrada cara a la que es difícil acceder por lo limitado de las visitas— que tenga la suerte de residir en las ciudades que la instalación visita, entre otras relevantes cuestiones (Nogueira 2020b: 134-138).

Volviendo al asunto que aquí más nos interesa, cabría señalar que en muchas de las declaraciones que siguieron a la presentación de *Carne y arena*, Alejandro G. Iñárritu insistió en su voluntad de partir de un posicionamiento que, más allá de —o junto con— lo político, quería centrarse en lo humano. En este sentido, ya en el Festival de Cannes de 2017 —cuando la obra se presenta por primera vez— declaraba:

²¹ De hecho, nuestra experiencia de campo con jóvenes alumnos lo corrobora.

La obra ha sido creada en realidad virtual para tener un gran impacto en una sociedad cada vez menos sensible a imágenes sobre dramas como el de los inmigrantes [...]. La realidad ya no es suficiente para nosotros. La cantidad de información sobre esas personas ya no nos genera ningún interés. Hubiera podido filmar un corto de diez minutos y nadie hubiera venido, lo hubieran visto diez personas [...]. Aquí estoy yo, es una pieza mía, una instalación, es una forma que es una expresión personal de una situación mundial y la herramienta tecnológica da la posibilidad, te deja entrar al subconsciente de los personajes (Martínez Cano, 2018: 183).

Esta encrucijada nos llevaría finalmente a la posibilidad de una futura reflexión e investigación complementarias acerca de la viabilidad —o no— de un humanismo tecnológico en el que el inmediato futuro parece tender hacia nuevos territorios posdigitales y —en buena medida— poshumanos, IA mediante, por los que este nuevo espectador-actor-*personaje* va —vamos— a tener que transitar y decidir. El interrogante queda, pues, abierto. Quizá tenga tantas respuestas como individuos.

5. CONCLUSIONES (SIEMPRE PROVISORIAS)

A lo largo de este texto hemos intentado hilar dos de las figuras más interesantes dentro del mutante e híbrido panorama audiovisual de nuestra contemporaneidad, la del no-actor y la del espectador-actor-*personaje* —que podemos entender como el anverso y reverso de las nuevas declinaciones que está conociendo el concepto de actuación—, buscando formular una redefinición/actualización de la primera y una exploración/acotamiento de la segunda, en línea con los intereses que guían nuestras últimas investigaciones. No se trata entonces de proponer, en sentido estricto, la llegada de nuevas manifestaciones, puesto que, como queda claro en las páginas precedentes, ambas pueden detectarse desde tiempo atrás —la del no-actor desde los mismos orígenes del cine, y la del espectador-actor-*personaje* desde la irrupción de las neovanguardias a mediados del siglo pasado—, sino de reparar en su lógica eclosión en los últimos tiempos, marcados por la contradicción —la deshumanización del actor frente a la masiva irrupción de la autoficción, por ejemplo—, la transmedialidad e intermedialidad —así como la multimedialidad—, la convivencia/fricción en las distintas pantallas entre las categorías preexistentes —actor, actor no profesional, actor natural, figurante, no-actor (voluntario o involuntario), *spect-actor*...— y, desde luego, los nuevos paradigmas tecnológicos —e ideológicos— que ha traído la era digital —posdigital ya— en lo que atañe a la naturaleza de las imágenes en el audiovisual contemporáneo, transformadas lingüística y estéticamente por la irrupción de nuevos soportes —y de un nuevo régimen productivo— sobre los que se articulan, para, a partir de todo eso, enhebrar nuestras propuestas —que esperamos resulten operativas— a partir de una nueva ponderación de los términos aquí manejados.

Evidentemente, y como siempre sucede cuando trabajamos con y sobre materiales enteramente contemporáneos, todo lo expuesto en este escrito seguirá sometido a constantes análisis y recalibraciones —como así debe ser—, en lo que entendemos como un continuo *work in progress*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO MENESES, G. (2010). “De *migras*, *coyotes* y *polleros*. El argot de la migración clandestina en la región Tijuana-San Diego”. *Ogigia. Revista Electrónica de Estudios Hispánicos* 8, 15-31.
- AUMONT, J.; BERGALA, A.; MARIE, M. y VERNET, M. (1989). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, N. Vidal (trad.). Barcelona: Paidós.
- BALBI, C. y CANTONI, F. (2022). “L’inferno del confine. Fantasmi e visioni in *Carne y Arena*”. *Orillas* 11, 337-350.
- BAZIN, A. (2017 [1958-1963] [1975]). *¿Qué es el cine?*, J. L. López Muñoz (trad.). Madrid: Rialp.
- BELINCHÓN, G. (2017). “Los inmigrantes mexicanos desembarcan en Cannes con la realidad virtual”. *El País*, 21 de mayo, s. p. Disponible en línea: https://elpais.com/cultura/2017/05/17/actualidad/1495034615_713684.html#?rel=listaapoyo [05/06/2025].
- _____. (2025). [Entrevista con] “Oliver Laxe, cineasta: ‘Vivimos un olor a crepúsculo que se junta con las ganas de que surja un nuevo mundo’”. *El País*, 15 de mayo, s. p. Disponible en línea: <https://elpais.com/cultura/2025-05-15/oliver-laxe-cineasta-vivimos-un-olor-a-crepusculo-que-se-junta-con-las-ganas-de-que-surja-un-nuevo-mundo.html> [05/06/2025].
- BONITZER, P. (1995). *Décadrages. Peinture et cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma / Éditions de l’Étoile.
- BUCHER, J. (2017). *Storytelling for Virtual Reality. Methods and Principles for Crafting Immersive Narratives*. New York: Routledge.
- BUSCEMI, F. (2022). “The Paradox of the Virtual Iñárritu’s *Carne y Arena* between Innovative Spect-Actor and Traditional Fruition”. *New Techno-Humanities* 2.2, 108-112.
- CORTÉS-SELVA, L. (2015). “Viaje al centro de la inmersión cinematográfica. Del cine primitivo al vrcinema.” *Opción* 31.4, 352-371. Disponible en línea: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31045569022> [06/06/2025]
- GAGGIOTTI, M. (2019). *Nonprofessional Performance in Ficción Film. Historical Perspectives and Contemporary Approaches* PhD Dissertation supervised by S. C. J. Street & A. Clayton (Supervisor): University of Bristol. Disponible en línea: <https://hdl.handle.net/1983/39c6c647-387a-4b53-bd52-409eed444cfe> [06/06/2025].
- _____. (2024). *Nonprofessional Film Performance*. London: Palgrave Macmillan.
- GROTOWSKI, J. (1993 [1987]). “El Performer”. *Máscara. Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología* 11-12, 76-79.
- GUBERN, R. (1996). *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona: Anagrama.

- JENKINS, H. (2008). *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- KULESHOV, L. (1974). "Art of the Cinema". En *Kuleshov on Film: Writings of Lev Kuleshov*, R. Levaco (trad. & ed.), 41-124. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press.
- LÓPEZ LÓPEZ, A.; CASTILLO RAMÍREZ, G. Y QUINTERO VENEGAS, G. J. (2018). "El performance turístico de la Caminata Nocturna: representación de la migración de mexicanos a Estados Unidos". *Teoría y Praxis* 24, 151-173.
- MICHAUX, E. (1999). *Du panorama pictural au cinéma circulaire. Origines et histoire d'un autre cinéma 1785-1998*. Paris: L'Harmattan.
- MARTÍNEZ CANO, F. J. (2018). "Impresiones sobre *Carne y Arena*. Práctica cinematográfica y realidad virtual". *Miguel Hernández Communication Journal* 9.1, 161-190.
- NOGUEIRA, X. (2020). "La emergencia de los *otros cuerpos*. Cuerpos marginales, marginados y alternativos en las artes audiovisuales hispánicas". En *Prendre corps, dire le corps, penser le corps. La corporéité en question dans le monde hispanique contemporain*, B. Brémard (dir.), 17-44. Binges: Éditions Orbis Tertius.
- ____ (2024a). "El tránsito intermedial de las imágenes en el audiovisual contemporáneo y sus nuevas formas de representación/percepción. Lenguajes, cuerpos y performatividades". *Quintana. Revista do Departamento de Historia da Arte* 23. Disponible en línea: [06/06/2025].
- ____ (2024b). "De corpo presente (ou non): corpos migrantes e narrativas de fronteira na criação performativa e audiovisual contemporânea. Reflexões arredor de *Sangre y arena*". *Volvoreta. Revista de Literatura, Jornalismo e História do Cinema* 8, 119-139. <https://doi.org/10.15304/quintana.23.9907> [06/06/2025].
- PALAO ERRANDO, J. A. (2024). *La interfaz del sentido. La pantalla fílmica entre las demás pantallas*. Valencia: Shangrila.
- PENA, J. (2023). "Entrevista Lois Patiño. Por un cine sensorial e inmersivo". *Caimán Cuadernos de Cine*. <https://www.caimanediciones.es/entrevista-lois-patino-ampliada-y-fotografias-de-rodaje-exclusivas/> [23/12/2023].
- PUDOVKIN, V. I. (2013 [1929 & 1933]). *Film Technique and Film Acting*. Bristol: Read Books.
- RIVERA, J. (2016). "De actores naturales y profesionales—sobre la ley del actor". *El tiempo* [blog], s. f. Disponible en línea: <https://blogs.eltiempo.com/el-tiempo-del-cine/2016/06/21/de-actores-naturales-y-profesionales-sobre-la-ley-del-actor/> [1/5/2024].
- RODRÍGUEZ, C. (2018). "Basado en hechos reales". *La Tempestad*, 28 de noviembre, s. p. Disponible en línea: <https://www.latempestad.mx/victor-gaviria/> [19/4/2024].

- RUIZ DE SAMANIEGO, A. (2010). “¿Cine de exposición o exposición de cine?”. *Secuencias. Revista de Cine* 32, 114-121.
- SLATER, M. & WILBUR, S. (1997). “A Framework for Immersive Virtual Environments (FIVE): Speculations on the Role of Presence in Virtual Environments”. *Presence. Teleoperators & Virtual Environments* 6.6, 603-616. Se cita por la edición digitalizada en EBSCO sin página.
- TRIONE, V. (2019). *L'opera interminabile. Arte e XXI secolo*. Milano: Einaudi.
- VALLEJO HERÁN, J. (2022). *El personaje y la persona en el cine de no ficción*. Sevilla: Punto Rojo Libros.
- VEGA, F. (2023): “Víctor Erice: ‘Estaré ligado a la sala cinematográfica hasta el fin’”. *El Cultural*, 9 de septiembre, 8-11.
- YOUNGBLOOD, G. (1970). *Expanded Cinema*. New York: E. P. Dutton.
- ZUNZUNEGUI, S. (2014). “Cómicos sin paradoja. Elementos para una teoría del actor cinematográfico”. En *Tragedias de la vida vulgar. Adaptaciones e irradiaciones de Wenceslao Fernández Flórez en el cine español*, J. L. Castro de Paz et al. (coords.), 212-226. Santander: Shangrila.



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: 25/06/2025

Fecha de aceptación: 22/09/2025

THE PLAY(ER) IS THE THING. NO-ACTORES EN DOCUMENTALES ANIMADOS PARA TIEMPOS DE PANDEMIA¹

THE PLAY(ER) IS THE THING. NON-ACTORS IN ANIMATED DOCUMENTARIES FOR PANDEMIC TIMES

Anxo ABUÍN GONZÁLEZ

Universidad de Santiago de Compostela
anxo.abuin@usc.es

Resumen: El papel de la no-ficción animada en el ecosistema audiovisual actual se aborda a partir del estudio de un corpus acotado en relación con el contexto (post-) pandémico y con la especificidad del subgénero del *docu-machinima*: *We Met in Virtual Reality* (2022), Joe Hunting; *Grand Theft Hamlet* (2024), de Sam Crane y Pinny Grills; *The Remarkable Life of Ibali* (2024), de Benjamin Ree; o *Knit's Island* (2024), de Ekiem Barbier, Guilhem Causse y Quentin L'Helgouac'h. La naturaleza disruptiva del medio, como ejemplo de no-mímesis fotorrealista, sirve para adentrarse en las fronteras de *lo real* o para desvelar las verdades ocultas por los medios dominantes. El corpus se analiza también desde el concepto de no-actor, desnaturalizado y convertido en usuario, avatar o marioneta que cuestiona la idea misma de corporalidad o presencia y despliega todo un abanico de identidades idealizadas o performativizadas en el mundo contemporáneo.

Palabras clave: Documental animado. *Docu-machinima*. No-actor. Avatar. Performativización.

Abstract: This study addresses the role of animated non-fiction in the current audiovisual ecosystem by examining a specific corpus in relation to the (post-)pandemic context and the particularities of the *docu-machinima* subgenre: *We Met in Virtual Reality* (2022), by Joe Hunting; *Grand Theft Hamlet* (2024), by Sam Crane and Pinny Grills; *The Remarkable Life of Ibali* (2024), by Benjamin Ree; or *Knit's Island* (2024), by Ekiem Barbier, Guilhem Causse, and Quentin L'Helgouac'h. The disruptive nature of the medium, as an example of photorealistic non-mimesis, serves to delve into the boundaries of *the real* or to unveil truths concealed by dominant media. The corpus is also analyzed through the concept of the non-actor, denaturalized and transformed into a user, avatar, or puppet, which questions the very idea of corporeality or presence and displays a range of idealized or performatized identities in the contemporary world.

Keywords: Animated Documentary. *Docu-machinima*. Non-Actor. Avatar. Performativization.

¹ Este trabajo se encuadra en las actividades del proyecto de investigación “Teatro sin teatro: teoría y práctica del no actor en la escena española contemporánea. PERFORMA 3” (PID2023-149349NB-I00). Financia: Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

Como han demostrado los imprescindibles trabajos publicados por Nea Ehrlich en este campo, nadie puede dudar del peso creciente de la no-ficción animada en el ecosistema audiovisual más actual, en un auge propiciado seguramente, en el contexto de un proceso más amplio de virtualización de la existencia humana, por la democratización de los dispositivos tecnológicos de producción y composición de imágenes —la apelación al *DIY*—, pero también por la expansión en los últimos años de una cultura documental que cuestiona de múltiples modos las ideas de (pos)verdad o de veracidad. En *Animating Truth* (2021), su principal aportación, Ehrlich insiste en la credibilidad de un medio que normalmente asociamos con la falta de seriedad discursiva y la carencia de realismo, o con contenidos fantásticos e infantiles, especialmente en un momento en el que se ha neutralizado casi por completo la distinción entre lo físico y lo digital —estamos en la era de lo *phygital*, si se acepta el neologismo propuesto por la misma autora en 2024— o en el que vivimos en una realidad mixta entre lo virtual —la proliferación de las pantallas y el imperio de las redes sociales— y lo puramente material.

La prolífica historia de los documentales animados, que se remonta a las primeras décadas del siglo XX y se vincula desde muy pronto con objetivos muy delimitados ideológicamente —periodísticos, militares o publicitarios, por ejemplo, en *The Sinking of the Lusitania* (Winsor McCay, 1918)—, ha sido establecida por Cristina Formenti (2022), pero, como ella misma reconoce, nunca como en los últimos veinte años este medio ha sido tan dinámico, polimórfico y efectivo. Sin duda, ese apogeo queda acreditado por el éxito de filmes más o menos recientes, como *Waltz with Bashir* (Ari Folman, 2008), nominado al Óscar a la mejor película documental y ganador del Globo de Oro, una película realizada a partir de los testimonios de algunos soldados de la Guerra del Líbano, cuyo premisa inspiradora, vinculada con la petición de uno de los personajes, es precisamente “Draw but don’t film”²; *Second Bodies* (Sandra Danilovic, 2009), que aborda las relaciones entre cuerpo e identidad en el entorno digital del videojuego *Second Life*; *Tower* (Keith Maitland, 2016), una obra sobre la matanza de la Universidad de Texas en 1966; *Another Planet* (Amir Yatziv, 2017), que explica los fenómenos de virtualización del campo de concentración de Auschwitz; o *Flee* (Jonas Poher Rasmussen, 2021), que da cuenta de la dura experiencia de personas refugiadas en Dinamarca a través de sus testimonios³. La artificialidad del medio, su naturaleza disruptiva desde el punto de vista de la no-mímesis fotorrealista, sirve hoy, no deja de ser paradójico, para adentrarse en las fronteras de *lo real*, justamente cuando nuestro acercamiento al mundo está condicionado por la falsedad del *Photoshop* o los *deepfakes* multiplicados hasta la

² Raya Morag (2013) ha dedicado una monografía a este filme como un ejemplo de una realidad abordada ya no desde la perspectiva de la víctima sino del perpetrador, alrededor de conceptos como *trauma* o *culpabilidad*.

³ También en el ámbito hispánico se ha producido esa eclosión, estudiada por Jennifer Nagtegaal (2023), con ejemplos españoles como *30 años de oscuridad* (Manuel H. Martín, 2012), que narra la historia de Manuel Cortés, alcalde de Mijas, escondido en un zulo durante tres décadas de posguerra; *Españistán* (Aleix Saló, 2011), un corto sobre la crisis económica española, a partir del cómic homónimo; o incluso *Un día más con vida* (Raúl de la Fuente y Damian Nenow, 2018), sobre las memorias de Ryszard Kaspucinski en la Guerra de Angola, rodado con técnicas que alternan la rotoscopia y la *motion-capture*.

saturación por la eclosión de la Inteligencia Artificial: como ha señalado Ehrlich, “la animación se ha vuelto tan ‘real’ como cualquier otra imagen, lo que facilita su aceptación como creíble” (2024: 19), a lo que se ha venido a añadir la posibilidad de *llenar los vacíos* dejados por los omnipresentes dispositivos de grabación y vigilancia en esta época de sobreinformación e hipervigilancia. La animación documental se ha vuelto así un medio proclive a desvelar las verdades ocultas, a mostrar lo que se no se quiere ver, a dar voz a los que, alejados del foco de atención (audiovisual), no la tienen.

Este empleo de la animación documental como forma de interrogarse sobre la relación perceptiva y socializada con la realidad, conforme a aquella célebre afirmación de John Grierson según la cual un filme documental implica siempre “the creative treatment of actuality” (1971: 13), se ha visto considerablemente potenciado en la crisis de la pandemia de la COVID-19, con resultados de alcance muy variable. Al menos dos filmes concebidos en este periodo de confinamiento han obtenido un meritorio impacto desde el punto de vista de la recepción crítica: *We Met in Virtual Reality* (Joe Hunting, 2022, a partir de ahora *WMVR*) y *Grand Theft Hamlet* (Sam Crane y Pinny Grills, 2024, a partir de ahora *GTH*). Ambas películas pueden entenderse como modelos de *machinima* que documentan y archivan una actividad determinada de usuarios de videojuegos forjados con el objetivo de crear mundos virtuales: “the player is the thing”, señala Anthony Lane citando la frase de Hamlet (escena segunda del segundo acto)⁴. En los dos casos se trata además de capturar directamente el proceso de juego y de simulación lúdica suprimiendo, como es obvio, su carácter interactivo y multilineal para adaptarse a la medialidad convencional cinematográfica. Las dos muestras remiten a las prácticas de los “massively multiplayer online worlds” (MMOWs), que recrean virtualmente espacios físicos para la interacción de usuarios de todo el planeta, representados por sus correspondientes avatares, sus autorrepresentaciones digitales: “Using MMOWs implies that the user creates an avatar, performs actions, interacts with other players, and often achieves goals; this suggests that the user’s self needs can be satisfied within these environments” (Sibilla *et al.*, 2018: s. p.). Cada jugador dispone de una identidad ficcionalizada. De este modo, los avatares pueden ser identificados como *yoes personalizados*, en ocasiones idealizados según las necesidades específicas de los usuarios. Al mismo tiempo, como veremos, ambos filmes se basan en juegos que presentan singularidades bastante obvias: *VRChat*, el videojuego que sirve de punto de partida a *WMVR*, está orientado a la socialización y por tanto la avatarización tiene efecto si funciona intersubjetivamente; *GTH*, que remite al videojuego casi homónimo, despliega en principio un abanico casi ilimitado de tareas específicas, que incluyen fundamentalmente las persecuciones en coches y el asesinato de otros jugadores.

⁴ El primer filme de estas características es *Molotov Alva and His Search for the Creator: A Second Life Odyssey* (Douglas Gayeton, 2007), una serie para HBO que cuenta la migración de su protagonista del mundo real al espacio virtual de *Second Life*, en donde crea nuevas relaciones personales y explora todas las posibilidades experienciales del juego, convertido en su *First Life*.

Los dos ejemplos son profundamente transmediales. La película de Joe Hunting es un documental grabado dentro del universo de *VRChat* a través de una *cámara nativa* y de una extensión, *VRCLens*, que permitía añadir con fluidez enfoques cinematográficos variados (Villén *et al.*, 2023). En él se cuentan en paralelo tres historias que suceden en los espacios de socialización del videojuego: la primera se centra en Helping Hands, una comunidad para el aprendizaje del lenguaje de signos, y en Jenny y Ray, dos de sus profesoras; la segunda narra el amor de DustBunny, profesora de danza del vientre en el videojuego, y Toaster, un usuario que ha superado su ansiedad y su mutismo selectivo —nunca antes había utilizado el micrófono—, y ha conseguido por fin interactuar verbalmente con otros jugadores; la última relata las relaciones de IsYourBoi y DragonHeart, administradores del Club Zodiac, que han huido de sus problemas familiares a través de la plataforma y llegan a casarse en un acto virtual de búsqueda intensidad romántica.

Los documentales animados son un vehículo necesario para contar historias difíciles de filmar, o cuando se les quiere otorgar un valor simbólico alrededor de un tema determinado, exponiendo ideas, emociones o perspectivas complejas. El potencial creativo del medio tiene que ver directamente con la dialéctica entre actuación y no-actuación, pues, por un lado, es evidente que puede haber elementos teatrales implícitos —personaje/rol, vestuario, acciones preconcebidas, guion...—, aunque, por otro, la irrupción de la realidad es innegable especialmente en lo que se refiere al registro oral y al diálogo explicativo incorporado como fundamento del relato. Por una parte, todos son avatares que perfilan con gran detalle su identidad virtual, a través de la invención de un nombre y sobre todo de la selección de disfraces que definirían la esencia de quienes son, sus voes auténticos, los que no pueden construir fuera del juego, según el conocido como *Efecto Proteo*. En el mundo original, sus problemas son insuperables, la amistad no existe, se sienten solos, no alcanzan sus objetivos... El espacio virtual se concibe como un reverso heterotópico. El margen de ilusión que les permite la supervivencia en ambos mundos procede solamente de la realidad segunda que han creado con sus extraños avatares, que adoptan rasgos de animales, de criaturas casi míticas —vampiros— o de personajes de *anime*.

A pesar de la ficcionalización evidente del conjunto, los avatares *performan* sus identidades de forma natural y espontánea, libremente, pero la teatralidad de los avatares entra en contraste/conflicto con el funcionamiento mimético de lo oral: son sus propias voces las que se asocian a sus acciones virtuales y las que mantienen el mayor grado de realismo, las que se instalan para el espectador como documento. Como indica Ehrlich, se trata casi de una garantía factual:

The aural elements can contribute to animated documentaries' credibility, although what they create is believability rather than fact [...]. Audio interviews are increasingly common in animated documentaries since they ground the depiction in familiar documentary conventions and enable the soundtrack to act as link to the embodied existence and physical presence of protagonists who are not shown in their physical form.

If the audio acts as a warranting device, more fluid visual depictions can be sanctioned, since they are not the only —or even the main— criteria for authentication; presence is signified by aural, not visual, elements, which contribute to the sense of the animated documentary's authenticity (2022: 55-56)⁵.

Los cuerpos y las palabras no solo van juntos sino que las voces son el único factor que produce presencia de corporalidad, una suerte de corporalidad vocálica a la que los avatares añaden una sustancia secundaria. La voz es también portadora de la memoria a la que el documental quiere dar presencia.

Los *residentes* presentados en *WMVR* consiguen transmitir una cierta sensación de proximidad por su grado de compromiso con la cimentación de relaciones que van más allá del puro entretenimiento. De este modo se entiende el valor de un matrimonio *online* que no se reduce en absoluto a un puro acto de habla y adquiere una dimensión personal evidente. Por otro lado, se percibe en este tipo de universos, como en *Second Life* o *Habbo*, la necesidad de expresarse artísticamente a través de creaciones originales o de adaptaciones de exposiciones de arte, conciertos de música o teatro o *performances* bien conocidas, como el *Hamlet* montado por la SL Shakespeare Company (2008) o los *reenactments* performativos creados por Eva & Franco Mattes, artistas italo-estadounidenses que se hacen llamar 0100101110101101.ORG. En la producción de este dúo, destaca la serie de obras de arte digital titulada *Synthetic Performances* (2007-2008), entre las cuales se cuenta la recreación dentro del entorno de *Second Life* de sendas *performances* de Marina Abramović y Ulay —*Imponderabilia* (1977)— y Chris Burden —*Shoot* (1971)—; lo hicieron así no tanto como homenaje, sino como testimonio del profundo rechazo ante la institucionalización, museificación o momificación de esta modalidad artística, aquí sometida a un proceso de mediatización desacralizadora (Ehrlich, 2021: 105-106).

Esa necesidad de expresión artística está en el origen del segundo filme del que trataremos en este acercamiento al medio del documental animado, *GTH*, ganador, entre otros muchos premios, de dos British Independent Film Awards o del premio al mejor documental en el Festival de Sitges. En este caso se trata de documentar la intervención de dos usuarios en el universo de *Grand Theft Auto V*, que, aun no siendo exactamente un videojuego de simulación social, se convirtió en época de coronavirus en uno de los espacios favoritos para quienes practicaron el “éxodo al mundo virtual” (Castronova, 2007: *passim*). En el origen del proyecto, la idea misma de teatro: dos actores amigos, Sam Crane y Mark Oosterveen, que se ven sin trabajo durante el confinamiento, tienen como único lugar de encuentro la ciudad de Los Santos; en sus paseos descubren un anfiteatro, Vinewood Bowl, y de ahí surge la idea de poner en escena *Hamlet en el*

⁵ Annabelle Honniss Roe señala a este respecto: “This pairing of animation and documentary audio recordings draws attention to the significance of a frequently neglected area in documentary studies —sound, and particularly the voice, as a bearer of truth and meaning in documentary. This shift in balance in the audio-visual landscape of non-fiction warrants further attention in our quest to understand and interpret animated documentary” (2009: 27-28).

interior del mundo de GTA, en una especie de intervención reapropiativa, similar a las realizadas por Jim Munroe: véase su *My Trip to Liberty City* (2003), un cortometraje *machinima* de nueve minutos que recoge un *walking tour* o una visita relajada por *GTA III* que elude todo enfrentamiento violento o ilícito con otros usuarios, como un *turista canadiense* (Bogost, 2006 y 2011)⁶.

La película que nos ocupa, codirigida por la mujer de Crane, Pinny Grylls, muestra las dificultades de *casting*, ensayos y representación de la pieza shakespereana, que tuvo finalmente lugar *online* el 4 de julio de 2022 (Lane, 2025)⁷. Nunca llegamos a ver el montaje de cuatro horas, sólo pequeños fragmentos recitados por alguno de los participantes en contextos propios del videojuego, como cuando el usuario Dipo/Dollah101 actúa como el Príncipe en la escena segunda del acto segundo, aterrizando en un helicóptero que hará explotar con una granada. Por el *casting* pasa también ParTebMosMir, un jugador mitad finlandés, mitad tunecino, avatarizado como un *alien* verde, que, en vez del texto teatral, prefiere recitar el Corán; o DJPhil, que tras su presentación (“I am a literary agent, and a mum, and I love Hamlet”) reconoce haberse atrevido a tomar prestado el avatar de su sobrino por un rato, antes de dar cuenta de algunas palabras de la escena segunda del quinto acto entre un ataque de risa. En el filme la crueldad del juego se vuelve cómica pero los avatares van adquiriendo una dimensión brechtiana —el *ser*, el *narrar* y el *actuar* se solapan en la trama— al mismo tiempo que se convierten en curiosas marionetas para el espectador —*homunculares*, diría Jason Lanier (2006)—. Se saluda por supuesto la dimensión reflexiva y metacinematográfica para un documental en el que la irrupción de la realidad, como hemos dicho, proviene, como en otros casos, fundamentalmente del sonido, un código que remite de nuevo a la idea de no-actuación.

GTH presenta aspectos de lo que Ehrlich denomina “In-game Documentaries of Non-game Realities” (2021: 135-149), ejemplificados con los trabajos de Jacqueline Goss (*Stranger Comes to Town*, 2007), que emplea como avatares no humanos los troles de *World of Warcraft* con el fin de dar cuenta de la experiencia de inmigrantes, y Amir

⁶ David J. Leonard (2023) define el juego en clave espacial, como implementación de un mapa interactivo *highly traversable*, expansivo y libre. El juego ha sido objeto de debate en cuestiones de sexo, violencia o raza.

⁷ El proceso de creación fue resumido así por Cason Murphy: “Actors practiced timing their lines with emotes —game-specific gestures achieved by pressing buttons— to evoke pertinent physio-emotional postures. Crane suggested that in addition to the streaming audience —who would view the action through Grylls’ avatar, Rustless Zither—, the production should also feature an invited set of *GTA* players as in-game audience members who could follow the action of the play in immersive style. The process of onboarding was streamlined, focused on minimizing cross-chat between players and ensuring spawning was centralized within the server in case of avatar death or other in-game catastrophes. When the team learned that fast-traveling across the map increased the probability of randomly triggering cutscenes for some players, the crew practiced transporting characters and audience from one location to another via boat, bus, plane, and even blimp. A day before the performance, Oosterveen, playing Polonius, was asked to also serve as an emcee to better guide the in-game audience, which kept getting separated in rehearsal. With as many of the kinks worked out as possible, *GTH* was streamed live on July 4, 2022—over a year after Crane’s first explorations of the initial concept” (2024: 144-145).

Yatziv (*Another Planet*, 2017), que echa mano de la animación para su recreación del campo de concentración de Auschwitz-Birkenau. En ambos filmes, como Vivian Sobchack (2004) ha señalado, los contextos de sufrimiento contribuyen a crear empatía, un sentido de la responsabilidad y una conciencia ética. La ausencia de mimesis visual en *GTH*, en un contexto mucho más lúdico, los avatares funcionan como simples *agentes performativos* en manos de sus usuarios, el compromiso del espectador es por tanto menor, más allá de cierto aire de suspense y un evidente alcance cómico, lo que se acentúa aún más en la versión filmica. Los dos documentales analizados dan cuenta de una *praxis*, lo que Cason Murphy, en línea con Aspen J. Aarseth (1997), define como *acción ergódica*—el tercer modo de *storytelling*, al lado de la mimesis y la diégesis—, la propia de lo que aquel denomina *game/plays*: “pieces of live theatre developed by professional theatremakers within video game worlds” (Murphy, 2024: 138)⁸.

No se trata ahora de entrar en cuestiones casi médicas, que han dado lugar al nacimiento de una nueva disciplina, la ciberpsicología (Sibilla *et al.*, 2018), sino en insistir en la falta de *aura* (Sobchack, 2006: 173) de las figuras representadas, de esos no-actores incapaces de representar con sus gestos la intensidad de una emoción, con un cuerpo que es a veces solo la torpe extensión de una interfaz. Karen Beckam habla de una corporalidad congelada y desnaturalizada: “Would it perhaps be useful to consider such bodies rather within the documentary tradition of surrealist ethnography, and if so, what is the status of the non-actor’s body in that tradition?” (2012: 365). Este tipo de documentales animados supone un reto a la hora de establecer la relación entre una fisicidad que solo se expresa, en términos miméticos, a través del sonido, y un impacto emocional que Annabelle Honess Roe defiende en estos términos: los documentales animados “also have the power to evoke a response similar to the one we have to physical cinematic bodies” (2009: 174). Beckam, más escéptica, prefiere referirse a una “doble negatividad”: la ausencia de un cuerpo real ante una cámara —no hay rostros sino máscaras— y el estatuto del no-actor en el cine documental, “a dubious figure anyway”.

Dieter Mesch y los otros autores que firman el volumen *Actors and Avatars* (Mesch *et al.*, 2023: 8) han analizado la relación entre actor y avatar introduciendo la habitual referencia al “uncanny valley” (en español, *valle inquietante*) del roboticista japonés Masahiro Mori (1970), por el que la excesiva similitud entre el ser humano real y su copia virtual produce repulsión emocional en el espectador con grado variable, en una reacción de alerta ante el peligro de estas alteridades antropomórficas, generadas por ordenador, y la sensación de socavamiento de una identidad singular humana. El resto de los artículos, en especial el de Gunter Lösel, insiste en el carácter delegado de los avatares, personas digitales que se constituyen en una práctica discursiva, yoes proyectados que se

⁸ Murphy (2024) analiza *GTH* y *The Seagull on The Sims 4* (2020), de la dramaturga y directora Celine Song, pieza presentada por el New York Theatre Workshop (NYTW). En un contexto de pandemia y de cancelación de proyectos teatrales, Song, que retransmitió la recreación de la pieza de Chejov en tres ocasiones por Twitch, entendía que tanto en el drama como en el videojuego sucedían pocas cosas, los personajes vagabundeaban por espacios comunes atrapados en sus rutinas, no eran capaces de utilizar el diálogo para comunicarse verdaderamente.

autoconstruyen en un mundo paralelo, a menudo mediante situaciones improvisadas: “In the virtual world there is no embodiment in the conventional sense because there is no body. Instead, the player/user can choose an appearance that is far beyond biological and physical restrictions, which leads to infinite options that are independent of the real body” (Lösel, 2023: 227). Cuando esa identidad híbrida se traslada al medio de los documentales animados, la extrañeza es aún mayor para un espectador que muchas veces es ajeno a la medialidad originaria del videojuego.

Los *docu-machinimas* son una manifestación artística híbrida (Dreifuss *et al.*, 2024) que, como plataforma para *performances* mediadas, implica un reto para los estudios sobre el actor. El documental animado documenta la renegociación de la posición del usuario entre la realidad y la fantasía, incluso en lo que se refiere a la sexualidad —el género—, la raza o la política del cuerpo, y esa situación se constituye en problemática para el espectador y para la consideración de la figura de un actor. Aún podríamos tratar aquí de otras películas que responden a parámetros similares. La noruega *The Remarkable Life of Ibali* (Benjamin Ree, 2024) es un documental que utiliza la animación convencional y el *machinima* para reconstruir la vida en *World of Warcraft* de Mats Steen, un enfermo de distrofia muscular muerto a los veinticinco años. Los padres de Steen desconocían por completo esa existencia virtual de su hijo. Tras acceder al archivo del videojuego, un grupo de animadores reconstruyen, incorporando la voz de actores, *verbatim*, las aventuras de Ibali/Steen. Se trata por tanto de un *re-enactment* cuyas imágenes alternan con las experiencias de esos amigos de Steen fuera del videojuego y suponen finalmente una reflexión obligatoria sobre el concepto de discapacidad. *Knit's Island* (Ekiem Barbier, Guilhem Causse y Quentin L'Helgouac'h, 2024) es un filme realizado durante la pandemia que narra cómo tres documentalistas franceses pasan casi mil horas dentro del videojuego de supervivencia extrema *DayZ*, que tiene lugar —originalmente— en el estado postsoviético de Chernarus, habitado por *zombies*, asesinos o caníbales, en una indagación sobre la identidad real y virtual de los avatares y de las comunidades que forman. En el filme, uno de los tres cineastas, avatares de los mismos directores, se ocupa de dirigir y de entrevistar a los jugadores; otro prepara las tomas —planos casi siempre subjetivos, en primera persona, con añadidos en tercera persona, y algunas tomas aéreas—; el tercero actúa como una especie de mediador u organizador del espacio fuera de plano. En *Knit's Island*, se trata de investigar los límites del propio videojuego —como cuando en la intervención de una mujer oímos cómo se cueplan los gritos de sus hijos—, la naturalización de lo virtual o la asimilación de la violencia como fantasía propia de la identidad humana.

Como la serie *Black Mirror* (2011-) no se ha cansado de explicar en alguno de sus episodios más aclamados —como “Fifteen Million Merits” (T01E02, 2011), “USS Callister” (T04E01, 2017), “Striking Vipers” (T05E01) o “Plaything” (T07E04)—, las imágenes tradicionales ya no sirven para representar el mundo y para dar cuenta de las subjetividades contemporáneas. Vivimos en una sociedad ansiosa por incorporarse a universos animados —alienantes— y virtuales en busca de distracción. Charlie Brooker,

el responsable de la serie, nos enseña que esa decisión siempre tiene repercusiones impactantes sobre la identidad del ser humano en una cultura tan altamente tecnologizada como la nuestra. En este contexto, Adam Vaughan ha insistido en el carácter profundamente performativo del documental como medio:

All subjects in documentaries perform. They do something. Whether it is in the form of an entertainment upon a theatrical stage or carrying out tasks within a social reality, documentaries capture individuals engaged in doing. All documentaries that present these performances are performative because they are viewed in the process of bringing their subjects into existence. Simultaneously with the documentary's construction, the subjects' identities are performative because they are shown in the process of becoming (2025: 142).

La cuestión en los filmes analizados aquí es entonces acceder a formas de hacer-ser, a procesos de devenir, a nuevas performatividades o presentaciones del yo, a encuentros sociales inéditos que configuran nuestra identidad como (no) actores en una realidad cada vez más expandida.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AARSETH, A. J. (1997). *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- BECKAM, K. (2012). "Double Negative. The Actor, the Non-Actor, and the Animated Documentary". En *Acting and Performance in Moving Image Culture: Bodies, Screens, Renderings*, J. Sternagel, D. Levitt & D. Mersch (eds.), 363-176. Berlin: Transcript Verlag.
- BOGOST, I. (2006). *Unit Operations: An Approach to Videogame Criticism*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- _____. (2011). *How to Do Things with Videogames*. Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- CASTRONOVA, E. (2008). *Exodus to the Virtual World. How Online Fun Is Changing Reality*. London: Palgrave Macmillan.
- DREIFUSS, R.; HAGEMANN, S. & PLUTA, I., eds. (2024). *Live Performance and Video Games*. Berlin: Transcript Verlag.
- EHRlich, N. (2021). *Animating Truth. Documentary and Visual Culture in the 21st Century*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- _____. (2024). "El auge de la no ficción animada. Contexto tecnocultural", M. Lorenzo (trad.). *Con A de animación* 18, 14-25.
- FORMENTI, C. (2022). *The Classical Animated Documentary and Its Contemporary Evolution*. London: Bloomsbury.
- GALLOWAY, A. R. (2006). *Gaming. Essays on Algorithmic Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- GRIERSON, J. (1971). *Grierson on Documentary*. London: Praeger.
- LANE, A. (2025). "The Player's the Thing in *Grand Theft Hamlet*". *The New Yorker* (January), s. p. Disponible en línea: <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/the-players-the-thing-in-grand-theft-hamlet> [10/05/2025].
- LANIER, J. (2006). "Homuncular Flexibility". *Edge* s. n., s. p. Disponible en línea: <https://www.edge.org/response-detail/11182> [26/05/2025].
- LEONARD, D. J. (2023). "Grand Theft Auto III". En *Fifty Key Video Games*, B. Perron, K. Boudreau, M. J.P. Wolf & D. Arsenault (eds.), 123-129. London: Routledge.
- LÖSEL, G. (2023). "Puppets, Pets or Deputies. On the Relationship Between Actors and Avatars". En *Actor and Avatar. A Scientific and Artistic Catalog*, D. Mersch, A. Rey, T. Grunwald, J. Sternagel, L. Kegel & M. L. Loertscher (eds.), 224-236. Berlin: Transcript.
- LOWOOD, H. & NITSCHKE, M., eds. (2011). *The Machinima Reader*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- MERSCH, D.; REY, A.; GRUNWALD, T.; STERNAGEL, J.; KEGEL, L. & LOERTSCHER, M. L., eds. (2023). *Actor and Avatar. A Scientific and Artistic Catalog*. Berlin: Transcript.
- MIHAILOVA, M. (2023). "Automated Animation. Where Craft Goes to AI". *Film Quarterly* 5th April, s. p. <https://filmquarterly.org/2023/04/05/automated-animation-where-craft-goes-to-ai/> [20/05/2025].
- MORAG, R. (2013). "*Waltzing with Bashir*". *Perpetrator Trauma and Cinema*. London: I. B. Tauris.
- MORI, M. (1970). "The Uncanny Valley". *Energy* 7.4, 33-35.
- MURPHY, C. (2024). "No Longer 'Merely Players'. Porting the Elements of Theatre into Video Gaming". En *Pandemic Play. Community in Performance, Gaming, and the Arts*, C. Ownbey & C. Quirk (eds.), 137-148. London: Palgrave.
- NAGTEGAAL, J. (2023). *Politically Animated: Non-fiction Animation from the Hispanic World*. Toronto: University of Toronto Press.
- NG, J. (2013). *Understanding Machinima. Essays on Filmmaking in Virtual Worlds*. London: Bloomsbury.
- PERRON, B.; BOUDREAU, K.; WOLF, M. J. P. & ARSENAULT, D., eds. (2023). *Fifty Key Video Games*. London: Routledge.
- ROE, A. H. (2009). *Animated Documentary*. London: Palgrave.
- SIBILLA, F. & MANCINI, T. (2018). "I Am (Not) My avatar. A Review of the User-Avatar Relationships in Massively Multiplayer Online Worlds". *Cyberpsychology. Journal of Psychosocial Research on Cyberspace* 12.3, s. p.
- SOBCHACK, V. (2004). *Carnal Thoughts*. Berkeley: University of California Press.
- ____ (2006). "Final Fantasies. Computer Graphic Animation and the [Dis]Illusion of Life". En *Animated Worlds*, S. Buchan (ed.), 171-182. Eastleigh: John Libbey.

- VAUGHAN, A. (2025). *Doing Documentary, Becoming Subjects. Performance and Performativity in Contemporary Nonfiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- VILLÉN HIGUERAS, S. J.; BONO, R. L. Y MATA-NÚÑEZ, A. (2023). “El cine en el metaverso. Análisis del documental *We Met in Virtual Reality* (2022)”. En *Universos distópicos y manipulación en la comunicación contemporánea. Del periodismo a las series pasando por la política*, V. Guarinos Galán y Manuel Blanco Pérez (eds.), 475-495. Madrid: Dykinson.



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

Fecha de recepción: 22/07/2025

Fecha de aceptación: 17/10/2025

SECCIÓN MONOGRÁFICA II

**LA CANCIÓN COMO FORMA POÉTICA.
CONTEXTOS ENUNCIATIVOS, AUTORÍAS Y RECEPCIÓN**

Elia ROMERA-FIGUEROA y José Ángel BAÑOS SALDAÑA (eds.)

ENUNCIACIÓN LÍRICA Y FICCIÓN EN LA CANCIÓN¹

LYRICAL ENUNCIATION AND THE ROLE OF FICTION IN SONGS

Rocío BADÍA FUMAZ

Universidad Complutense de Madrid

rbadia@ucm.es

Resumen: Este artículo aborda la cuestión de la enunciación en el género musical de la canción, siguiendo algunos acercamientos teóricos propios de la teoría de la lírica. En el cruce entre los estudios literarios y musicológicos, el trabajo propone un modelo teórico para analizar la enunciación lírica en la canción, considerando su carácter híbrido, que combina poesía, voz cantada y música. Para ello, se profundiza en la comprensión de la enunciación lírica en las letras de canciones, se propone una tipología de instancias enunciativas en la canción que tenga en cuenta la dimensión musical y se defiende un enfoque retórico-pragmático de la ficción, que contempla marcas textuales, paratextuales y extratextuales, así como la posibilidad de aparición de ficcionalidad y no ficcionalidad local en el marco de canciones globalmente factuales o ficcionales respectivamente. Con ello, se busca ofrecer un modelo flexible para analizar la multiplicidad de voces y grados de ficcionalidad en la canción popular contemporánea.

Palabras clave: Enunciación lírica. Enunciación musical. Intermedialidad. Ficción. Teoría de la lírica.

Abstract: This paper addresses the issue of enunciation in the musical genre of song, drawing on theoretical approaches from lyric theory. Situated at the intersection of literary and musicological studies, the work proposes a theoretical model for analyzing lyric enunciation in songs, considering their hybrid nature, which merges poetry, sung voice, and music. It deepens the understanding of lyric enunciation in song lyrics and introduces a typology of enunciative instances that considers the role of musical dimension. Furthermore, it advocates for a rhetorical-pragmatic approach to fiction, one that incorporates textual, paratextual, and extratextual markers, and allows for the emergence of localized fictionality or non-fictionality within songs that may be globally factual or fictional. The aim is to offer a flexible analytical framework for examining the multiplicity of voices and varying degrees of fictionality in contemporary popular songs.

Keywords: Lyric enunciation. Musical enunciation. Intermediality. Fiction. Theory of the Lyric.

¹ Este artículo y la sección monográfica son resultados de +PoeMAS, “MÁS POEsía para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea”, proyecto de investigación con financiación del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (PID2021-125022NB-I00), coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona, entre septiembre de 2022 y agosto de 2025.

1. INTRODUCCIÓN

“If music is a language, then who is speaking?”. Esta pregunta, formulada por Edward T. Cone en *The Composer's Voice* (1974: 1), plantea con inquietante lucidez algunos de los interrogantes fundamentales para una teoría de la enunciación en la canción: ¿quién enuncia en una composición musical y cómo se articula esa voz con otras posibles instancias comunicativas, especialmente en el contexto de un género que contiene también una dimensión literaria? La cuestión mantiene su plena vigencia hoy en el cruce entre estudios teórico-literarios y musicológicos, pues su pertinencia se intensifica si se considera el carácter híbrido de la canción, situada entre el poema, la voz cantada y el componente musical.

Este trabajo se propone desarrollar un modelo teórico de análisis que permita abordar la enunciación en el género musical de la canción a partir de una comprensión más compleja de la enunciación lírica, partiendo de la tradicional cercanía percibida entre la letra de la canción y el poema. Ello conducirá a una clasificación de los diferentes sujetos de la enunciación, conectada con un acercamiento a la ficcionalidad en la canción desde una perspectiva que tenga en cuenta que sus marcas no son exclusivamente textuales, sino también extratextuales y paratextuales.

En concreto, los objetivos de esta investigación son los siguientes: (1) proponer, a partir de las aportaciones recientes de la teoría de la lírica, una comprensión más compleja de la enunciación lírica en las letras de canciones; (2) reflexionar sobre si la dimensión musical y la literaria se reciben como parte de una misma instancia enunciativa en la canción o, por otro lado, se corresponden con enunciadores distintos; (3) desarrollar teóricamente un modelo analítico que permita distinguir entre los distintos tipos de enunciadores que pueden converger en la canción; (4) reclamar la necesidad de distinguir enunciativador ficcional de enunciado ficcional en la canción, contemplando, además, la posibilidad de una ficcionalidad o no ficcionalidad parciales; (5) proponer un acercamiento retórico-pragmático a la idea de ficción en la canción, que distinga entre índices de ficcionalidad extratextuales (relaciones entre el texto y su autor/autora, su contexto de producción o recepción, etc.), paratextuales (títulos, epígrafes, notas, dedicatorias, etc.) y textuales (aparición de fenómenos típicos de la ficción como la pluralidad de enunciadores, omnisciencia, uso del discurso indirecto libre, metalepsis, etc.).

De este modo, se pretende contribuir a una comprensión más matizada del fenómeno de la enunciación en la canción, proponiendo no tanto una nueva taxonomía cerrada, sino un modelo flexible que dé cuenta de la gradación de formas y grados de aparición de voces enunciativas desde las que analizar la canción popular contemporánea, a la vez que se aborda de manera más compleja la ficcionalidad o no ficcionalidad de cada caso concreto.

2. ¿QUIÉN HABLA EN EL POEMA? UNA REVISIÓN NECESARIA DE LA TEORÍA DE LA ENUNCIACIÓN LÍRICA

El presente estudio se sitúa en la intersección de diversos enfoques teóricos, con el objetivo de construir una aproximación que permita abordar la enunciación en la canción como fenómeno complejo a partir de la noción de enunciación lírica. Pese a que no todas las canciones son identificables con el género de la poesía lírica², las letras sí tienden a compartir con esta gran parte de sus rasgos literarios, tales como la brevedad, la intensidad formal o el carácter monológico³.

Sin poder entrar en una perspectiva histórica ni atender a fenómenos de hibridismo genérico, y con el riesgo de caer en una excesiva generalización, se van a retomar las contribuciones más significativas desde la teoría de la lírica que cuestionan la forma de comprender la enunciación en poesía.

Desde la consolidación de la categoría del yo lírico hasta su reciente cuestionamiento, se observa un desplazamiento desde modelos centrados en la emisión o en el texto hacia enfoques que priorizan la recepción, lo que se vincula, como veremos, con una asunción de la ficcionalidad variable del poema y su dimensión performativa. El debate actual, que todavía no ha alcanzado al género de la lírica ni, mucho menos, al de la canción —razón que justifica la propuesta de este artículo—, está instalado en el ámbito de la narrativa ficcional, con propuestas que invitan a pensar que la categoría del narrador no es imprescindible en todos los casos. Tanto desde un punto de vista diacrónico como sincrónico, la conocida como teoría del narrador opcional (*optional-narrator theory*) plantea que en ocasiones no es necesario asumir la existencia de esta categoría mediadora entre el autor y el lector, y que lo enunciado puede atribuirse al autor de manera directa.

La fuerte influencia del estructuralismo y la narratología clásica condujo a defender con gran éxito, también en el contexto español, la existencia de un yo lírico equiparable a la categoría del narrador extensible a cualquier obra perteneciente a este género, en un esfuerzo encomiable y claramente necesario en su momento. En la misma línea, y más recientemente, autores como Werner Wolf (2005) han afirmado, sin percibir la necesidad de mayor justificación, que la lírica es necesariamente ficcional⁴. Aunque discutible, esta afirmación ilustra bien cómo gran parte de los acercamientos teóricos aún asumen la ficcionalidad del yo lírico como un rasgo constitutivo, sin detenerse en sus matices o condiciones de posibilidad, y dejando fuera subgéneros claramente no ficcionales como la poesía autobiográfica.

² En este trabajo voy a utilizar como sinónimos los términos de *poesía*, *lírica* y *poesía lírica* (a menos que contextualmente se entiendan como empleados en otro sentido concreto), pese a que tradiciones como la anglosajona continúan manteniendo la distinción entre poesía —escrita en verso y, por tanto, enfrentada a la prosa— y lírica, entendida como modo más que como género.

³ Para un panorama de los rasgos típicamente atribuidos a la lírica, así como un cuestionamiento de estos, véase Wolf, 2005.

⁴ Cito por su contundencia los dos supuestos previos a la enumeración de rasgos propios del género, presupuestos que el autor entiende como tan asumidos por el entorno académico que ni explica ni argumenta: “that a poem is a literary **text** and that it is **fictional**” (Wolf, 2005: 23-24 [negrita en el original]).

Pese a esta contundencia, característica de la reflexión sobre la lírica en las últimas décadas, y asumiendo una perspectiva diacrónica, Peter Hühn señala que la lírica ha sido tradicionalmente considerada, dentro del marco de la teoría literaria, como un género ambivalente en lo que respecta a su ficcionalidad. A diferencia de la narrativa en prosa y del teatro, la poesía constituye el único de los grandes géneros tradicionales cuya pertenencia al dominio de la ficción ha sido objeto de debate y tratamiento desigual (Hühn, 2014: 159). Más aún, este autor subraya que la poesía lírica como género exhibe una naturaleza ambigua en lo que respecta a su referencialidad. Poemas individuales pueden ser percibidos como ficcionales o factuales, dependiendo de factores como el contexto cultural y social, así como de las prácticas interpretativas, perspectivas y necesidades tanto del autor como del lector. Desde esta óptica, no resulta productivo insistir en una caracterización de la lírica como esencialmente ficcional o factual, ya que, en muchos casos, los textos poéticos oscilan entre ambos polos o juegan deliberadamente con esta ambigüedad, emitiendo señales simultáneamente en ambas direcciones (Hühn, 2014: 160).

A partir de estas premisas, el presente trabajo se propone explorar la complejidad de la enunciación lírica y su relación con la ficcionalidad en la canción popular actual, considerando la posibilidad de canciones que sean, bien desde la enunciación, bien desde el contenido, ficcionales, no ficcionales o con rasgos de ambos modos. Para ello, se partirá de una distinción entre enunciadores y enunciado ficcionales y no ficcionales, así como entre ficcionalidad global y ficcionalidad local, en línea con una comprensión retórico-pragmática de la ficción. Esta diferenciación permitirá afinar la comprensión de las modulaciones ficcionales en la poesía, trasladándolas a la letra de la canción, y establecer un marco analítico comparable con el que se ha desarrollado para otros géneros, que ha permitido dar cabida a subgéneros como la narrativa autobiográfica, la autoficción o el teatro documental.

Como se ha indicado, frente a la necesidad de postular un yo lírico como instancia enunciativa constante en la poesía, en los últimos años han surgido distintos modelos teóricos que, desde enfoques diversos, muestran la complejidad de dicha categoría o directamente la desestabilizan. A pesar de los esfuerzos por constituir un campo autónomo, en el estudio teórico de la lírica —como el defendido por Werner Wolf bajo el término de *liricología* (2005)— sigue siendo metodológicamente fecundo el trasvase de desarrollos narratológicos. Lo mismo ocurre con el recurso a enfoques teórico-literarios en el marco de la canción. Esta dependencia no debe entenderse como una subordinación disciplinar, sino como una posibilidad de reelaboración conceptual, especialmente cuando se trata de pensar fenómenos transgenéricos y transartísticos como la enunciación o la ficcionalidad.

Una de las propuestas que considero especialmente fértiles es la que ofrece Jonathan Culler, quien ha adaptado al ámbito de la lírica la teoría del narrador opcional elaborada, entre otros, por Sylvie Patron en el campo de la narratología (Patron, 2009; Culler, 2021). Al sostener que la presencia de una voz enunciativa no implica necesariamente un sujeto

ficcional —ni siquiera un sujeto identificable—, este modelo desafía las lecturas que suponen una instancia enunciativa sustancial y coherente en todo poema, no atribuible directamente al autor. Trasladada al ámbito de la lírica, desde esta perspectiva el poema no requiere por sistema un hablante interno que funcione como garante de sentido, sino que en algunos casos puede ser enunciado directamente por el autor, incluso aunque se trate de un poema claramente ficcional (Culler, 2021).

Desde la narratología postclásica, Monika Fludernik, pese a subrayar como uno de los logros centrales de la disciplina la distinción entre autor y narrador⁵, matiza que, en ciertas obras premodernas, la figura del narrador puede coincidir explícitamente con la del autor empírico, proponiendo así una gradación entre la máxima identidad y la máxima independencia de ambas instancias narrativas (2009: 58).

Con mayor radicalidad distingue Sylvie Patron en *Le narrateur. Introduction à la théorie narrative* (2009) entre teorías comunicativas de la narración (que suponen necesariamente un narrador) y teorías poéticas o no-comunicacionales, más próximas a su concepción del narrador como figura opcional. Patron continúa desarrollando esta línea en *Optional-Narrator Theory. Principles, Perspectives, Proposals* (2021), volumen colectivo que reúne aportaciones que cuestionan la necesidad del narrador. Este acercamiento introduce una flexibilidad interpretativa que resulta especialmente productiva cuando se traslada a textos de carácter lírico o a canciones. En particular, abre la posibilidad de que, en determinados contextos, la voz enunciativa no sea atribuible a un yo lírico ficcional, sino directamente al autor empírico, lo cual supone una reconsideración crítica del paradigma comunicativo tradicional heredado de Jakobson y Genette⁶.

La renuncia a una mediación ficcional obligatoria se articula, así mismo, con una reflexión sobre la responsabilidad aural en la configuración formal del discurso. Como ha señalado Jonathan Culler (2021), elementos como la métrica, la rima o incluso el ritmo no se deben a una instancia ficticia (el narrador o el yo lírico, según el género), sino a decisiones formales adoptadas por el autor. Esta observación resulta aún más relevante en el análisis de la canción, donde la dimensión musical añade un conjunto de elecciones estilísticas que no pueden explicarse de forma fácil desde un punto de vista estrictamente ficcional. En consecuencia, aplicar la teoría del narrador opcional a la canción puede permitir distinguir con mayor claridad entre los distintos niveles de responsabilidad enunciativa.

En este sentido, esta teoría se revela también muy útil para abordar fenómenos transgresores como las paralepsis, las paralipsis o los narradores no fiables, presentes tanto en la literatura como en la canción. La noción de narrador opcional permite justificar tales dislocaciones como decisiones estéticas del autor y no como errores en la lógica del relato, tal como los presentaba, sobre todo los dos primeros, la narratología tradicional.

⁵ “One of the most significant achievements of narratology is the fact that nowadays we distinguish between author and narrator” (Fludernik, 2009: 56).

⁶ Genette en la narrativa y en el teatro, no en la lírica, claro.

Resulta especialmente sugerente, a este respecto, la propuesta de Mary Galbraith, quien sugiere desplazar la pregunta tradicional de “¿quién habla?” por la más funcional de “¿qué está haciendo el lenguaje?” (2021: 210). Este cambio de foco permite valorar las elecciones estéticas del autor y no solo centrar el análisis de una obra en el reconocimiento o la reconstrucción ficcional del sujeto enunciator. En la misma línea, Lars-Åke Skalin (2021) contribuye a desestabilizar la categoría del narrador, subrayando que no puede ser concebido como una entidad estable con propiedades definidas, sino como una categoría dependiente del contexto y susceptible de distintas formas de activación según el tipo de texto y su medio de expresión.

Al renunciar a una visión monolítica del yo lírico y a la exigencia de una mediación ficcional omnipresente, se abre la posibilidad de una interpretación más abierta, atenta a los matices formales, autoriales y contextuales que definen la experiencia estética y cognitiva del receptor.

Dentro del volumen coordinado por Patron, uno de los capítulos más interesantes para esta investigación es el de Jonathan Culler, “Some Problems concerning Narrators of Novels and Speakers of Poems” (2021: 37-52). En él, Culler plantea la siguiente pregunta clave: “Why, then, should the fact that a narrative is fictional, that it is imagined rather than researched, require an extra level of mediation?” (2021: 42). Esta formulación permite reconectar dos problemáticas centrales para la teoría lírica, completamente trasladables al ámbito de la canción, como son la ficcionalidad del poema y la naturaleza de su instancia enunciativa. El supuesto tradicional que asocia enunciación ficcional con hablante ficcional y enunciación no ficcional con hablante real se muestra insuficiente para explicar la complejidad del discurso lírico e, insisto, de la canción.

En esta línea, Jean-Marie Schaeffer, distingue en *Qué es un género literario* (2006) entre el estatus del enunciator y el estatus del acto de enunciación. Schaeffer subraya que la ficcionalidad no depende de la referencialidad de lo dicho (en línea con las propuestas más asumidas hoy día sobre la ficción) ni del estatus ficcional o no ficcional del enunciator, sino de cómo sea reconocido el acto de habla por el oyente, abriendo así un abanico de distintas posibilidades:

- a) Enunciator ficticio – enunciado ficcional (literatura ficcional).
- b) Enunciator real – enunciado ficcional (autoficción, etc.⁷).
- c) Enunciator ficcional – enunciado no ficcional (manifiestos, autobiografías, biografías o relatos historiográficos firmados con pseudónimo, por ejemplo).
- d) Enunciator real – enunciado no ficcional (ensayo, autobiografía, etc.).

⁷ Desde la teoría del narrador opcional, en esta combinación se incluiría una parte significativa de la literatura.

La lírica, señala Schaeffer, en su diversidad formal y enunciativa, aparece como un campo especialmente apto para acoger esta pluralidad, pues “El vasto continente reagrupado bajo el nombre de ‘poesía lírica’ cubre de por sí todos los casos de figuras posibles” (2006: 60)⁸.

La disolución del yo lírico como entidad necesaria no niega su existencia en algunos —quizá buena parte parte— de los textos, pero obliga a preguntarse, como hace Culler, si la lírica requiere siempre un hablante interno. Hay que advertir que la reflexión de Culler se concentra deliberadamente en los discursos de ficción —tanto narrativos como líricos—, excluyendo de su análisis las formas de no ficción, en los que sí parece más asumido que el sujeto de la enunciación es el autor. Culler parte de esta premisa para distinguir dos figuras fundamentales: por un lado, el autor que crea y dispone la historia —“the author creates the story, stipulates what happens” (2021: 38)— y, por otro, el personaje-narrador que relata hechos ya ocurridos y que, por tanto, no tiene control sobre la lógica del relato —“a character narrator does not stipulate but reports the story as something that has already occurred” (2021: 38)—. Esta diferenciación permite a Culler subrayar una de las motivaciones clave en la constitución de las categorías de narrador y yo lírico: la necesidad de evitar una lectura biográfica del texto. Sin embargo, se trata de un riesgo inexistente, pues, según su planteamiento, el recurso a la ficción de lo enunciado ya sirve por sí solo precisamente para liberar al autor de la responsabilidad sobre lo dicho, sin que ello implique necesariamente que el autor no pueda ser —también— la instancia enunciativa (2021: 39).

No obstante, Culler, como en general hacen, lógicamente, todos los acercamientos desde la teoría del narrador opcional, también excluye de su análisis aquellas obras que presentan un narrador o hablante lírico claramente identificado como personaje —ya sea protagonista o testigo—, es decir, como instancia interna al mundo ficcional. Es el caso, por ejemplo, del monólogo dramático, que tiende a utilizarse como modelo paradigmático. En cambio, se enfoca en los textos que no presentan indicios claros acerca de la naturaleza del enunciatador, pues son los que manifiestan la dificultad metodológica —¿cómo caracterizar la instancia enunciativa cuando el texto apenas proporciona información sobre ella?— que da pie a la propuesta de la no necesidad de un yo lírico en el poema en estos casos.

Culler retoma además un argumento postclásico (presente por ejemplo en Fludernik, 2009) al considerar ejemplos de narración sin narrador tomados de medios extraliterarios, como el cine, el cómic o el ballet, donde el efecto narrativo se construye a partir de la reconstrucción de una secuencia de acciones por parte del receptor, sin que haya una instancia emisora claramente delimitada (2021: 43). A partir de este modelo, Culler

⁸ Esta reflexión le sirve a Schaeffer para oponer la lírica a la narrativa y el teatro, tal como se puede ver en un extracto más amplio al que pertenece esta cita: “El vasto continente reagrupado bajo el nombre de ‘poesía lírica’ cubre de por sí todos los casos de figuras posibles: enunciatador real, enunciatador ficticio, enunciatador fingido, enunciación seria, enunciación lúdica, enunciación lúdico-ficticia; lo que equivale a decir que es inerte con relación a la diversidad enunciativa, lo cual es una de las razones de la dificultad que encontramos cuando pretendemos ponerlo en correlación con sus falsos hermanos, que son la poesía épica y la poesía dramática, ligadas ambas, más o menos fuertemente, a especificidades enunciativas” (2006: 60).

concluye que la narración ficcional no exige necesariamente un narrador, pues en algunos casos será necesario, pero en otros no. Esta hipótesis, extrapolada al ámbito lírico, se convierte en un desafío a la necesidad del yo lírico como figura imprescindible en todo poema y, en lo relativo a este artículo, en toda canción⁹.

Particularmente revelador es el análisis que Culler (2021: 45) hace del uso de la primera persona en poesía. En los poemas con un yo explícito, afirma, tendemos a adjudicar el contenido de las palabras a un yo lírico interno, mientras que los aspectos formales —ritmo, métrica, estructura— deberían atribuirse al autor biográfico, como decisiones de orden estético y no psicológico.

Otros autores han abordado esta problemática desde un prisma cercano. Es el caso de Hillebrandt (2015), quien en su artículo “Author and Narrator in Lyric Poetry” propone que solo en los poemas ficcionales puede afirmarse con certeza la existencia de un hablante textual distinto del autor. En cambio, en los textos no ficcionales —categoría que, en lírica, es de por sí más problemática que en otros géneros— esta identificación debe resolverse caso por caso (2015: 218). Se volverá sobre la propuesta de Hillebrandt más adelante.

La perspectiva de Culler puede, por otro lado, confrontarse con la de Terry Eagleton. Una de las diferencias más notables entre ambos enfoques radica en cómo entienden la relación entre los índices formales del poema —ritmo, disposición gráfica, repetición, etc.— y la ficcionalidad de la lírica. Mientras que para Culler estos elementos remiten directamente al autor como agente estético y, por tanto, están desvinculados de la ficcionalidad del poema, Eagleton sostiene que son precisamente estos indicios de literariedad los que nos invitan a leer un texto como ficción. Este teórico señala que la forma en que un poema organiza su material lingüístico activa en el lector una forma de lectura específica, alejada del modo en que abordamos textos informativos o comunicativos ordinarios. Al comentar un poema de D. H. Lawrence, señala que “Distribuyendo los versos en la página, al mismo tiempo que por el ritmo y la prominencia que le da a la repetición, espera que el lector se relacione con sus palabras de un modo distinto del que abordamos en una carta” (2007: 42). Para Eagleton, entonces, los signos de literariedad no remiten al autor ni a una voz ficcional autónoma, sino a un marco pragmático especial, que configura la relación entre texto y lector. En este marco, el poema funciona como una estructura semiótica que ficcionaliza su contenido al separarlo de su contexto: “‘Ficcionalizar’, por lo tanto, consiste en separar un texto escrito de su inmediato contexto empírico y hacer que sirva a propósitos más amplios” (Eagleton, 2007: 42).

Eagleton redefine el concepto de ficcionalidad, alejándolo tanto de la noción de falsedad como de la necesidad de un narrador o hablante imaginario, aspecto en el que

⁹ Entre los factores que, según él, explican la persistencia de las categorías de narrador y hablante lírico incluso en textos donde podrían ser prescindibles, se encuentran la necesidad de no atribuir el contenido del texto al autor, aunque este efecto se logra igualmente mediante la noción de ficción, el atractivo que ejerce una teoría general que abarque cualquier tipo de manifestación literaria, o su utilidad pedagógica, pues facilita el análisis textual en contextos educativos (Culler, 2021: 48).

coincide con Culler. Para el primero, la ficción no es tanto una propiedad intrínseca del enunciador o del contenido, sino un modo de uso del texto (“La ficción nos da indicaciones sobre qué debemos hacer con los textos, no sobre lo verdaderos o falsos que son”, Eagleton, 2007: 46), reflexión que conecta con la dimensión retórico-pragmática de la ficción que se asumirá en el presente trabajo. Esta definición permite, además, pensar en cuatro posibles combinaciones entre ficcionalidad e imaginación, con independencia de la verdad factual del contenido:

- a) Ficcional-imaginario: como en la novela, donde ambos elementos se combinan deliberadamente.
- b) Ficcional-no imaginario: cuando un texto originalmente no ficcional (por ejemplo, un informe) es leído bajo un horizonte de expectativas ficcional.
- c) No ficcional-imaginario: es el caso, por ejemplo, de los sueños, alucinaciones o mentiras.
- d) No ficcional-no imaginario: textos factuales ordinarios como una carta o un parte meteorológico.

Frente a Culler, que sostiene que determinados recursos formales desautorizan al yo lírico como enunciador y apuntan al autor como responsable de dichas elecciones artísticas, Eagleton sugiere que son precisamente esos elementos los que hacen posible la experiencia ficcional, al reorientar la función del texto y de la lectura. Así, destaca que no es necesario suponer la existencia de un hablante ficcional para defender la ficcionalidad del poema, basta con reconocer que este se sitúa en un régimen pragmático distinto del factual, articulado a través de su forma.

3. LA ENUNCIACIÓN MUSICAL EN LA CANCIÓN: ¿UNA O MÚLTIPLE?

Una de las cuestiones más complejas al estudiar la canción desde una perspectiva literaria y semiótica es decidir si nos enfrentamos a una doble enunciación —la de la letra y la de la música— o a una única instancia enunciativa compleja e integradora. En la canción, y en general en todos los géneros musicales en los que interviene de algún modo la palabra, el problema de la enunciación es complicado de abordar, pues a la dificultad de determinar quién enuncia en el plano de la letra —algo sobre lo que, como se ha visto, tampoco hay acuerdo— se añade la reflexión sobre si la dimensión musical añade otro plano enunciativo y, si lo hace, en qué condiciones.

Aunque centradas en la música clásica, las aportaciones académicas a esta cuestión introducen perspectivas que sería interesante tener en cuenta en relación también con la canción popular actual. Traigo aquí tres de las más influyentes en las últimas décadas.

Por un lado, Cone, en *The Composer's Voice* (1974), parte de que en todo texto literario se da una enunciación ficcional, presupuesto que traslada igualmente al ámbito de la música vocal. Una vez asumido esto, su acercamiento a la enunciación se basa en

proponer que el compositor impone su voz por encima de la voz del poeta —en caso de utilización de un poema previo como base de la composición— y de las múltiples voces que pueden surgir del texto, a través de la creación de una *musical persona*, una enunciación musical que reúne todas las voces enunciativas en una sola. En términos de Cone, la *persona musical* integra la *persona vocal* y la *persona instrumental*. También denominada como *persona del compositor*, concepto que da título al volumen, la persona musical es específica para cada obra y no propia del compositor en general (1974: 18); aunque no debe confundirse con el concepto de autor implícito, se le acerca por lo menos en su formulación, no tanto en su fondo. Lo que resulta relevante para este análisis es que la parte literaria termina para Cone subsumida en la musical —“The words, that is, have become a part of the composer’s message, utterances of his own voice. In a sense, he composes his own text” (1974: 18)— y se produce por tanto una única enunciación conjunta que reúne la dimensión literaria y la musical.

Por otro lado, Carolyn Abbate, en *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century* (1991), presenta una propuesta que difiere de la de Cone en que asume una multiplicidad de voces enunciativas para la música vocal, no la existencia de una sola, y además propone que la enunciación es variable y no estable a lo largo de toda la obra (1991: 251). Frente a la uniformidad de Cone, Abbate propone, como se ve, un enfoque mucho más flexible.

A medio camino entre Cone y Abbate, Lawrence Kramer también aborda en el primer capítulo de *Song Acts. Writing in Words and Music* la relación entre poesía y música en el seno de la canción (2017)¹⁰. Para Kramer, la canción no disuelve la distinción entre palabra y música, sino que, al contrario, se fundamenta en ella, destacando el papel que juegan los intérpretes y especialmente los cantantes a la hora de negociar entre las fuerzas de uno y otro medio (2017: 5). Frente a Cone, afirma que el texto no es asimilado por el elemento musical, sino que “it retains its own life, its own ‘body,’ within the body of the music” (2017: 3). La música se apropia del poema al confrontarlo, y es esa lucha la que configura la canción (2017: 4), una tensión entre la música y el texto poético que permite comprender la enunciación de forma más compleja que en el acercamiento de Cone.

Kramer también se detiene a reflexionar, en los casos de musicalizaciones, sobre el efecto que tiene en el receptor el conocer o no el texto previo y que este sea estéticamente valorado o no lo sea en el momento de la recepción de la musicalización. En el caso de obras o autores canónicos, el compositor, señala, debe luchar con la prioridad de la palabra, pues el receptor escuchará la obra musical desde el conocimiento previo de la obra literaria, que tenderá a imponerse. En esos casos, la música tiene que hacer todavía más fuerza (violar la barrera del lenguaje en contra de su prioridad expresiva, afirmará) para ir más allá de esa lectura previa del oyente (Kramer, 2017: 24).

¹⁰ Aunque es reelaboración de una publicación de 1984.

Otro aspecto que incide en la concepción de una enunciación simple o compleja tiene que ver con fenómenos que cuestionan la verosimilitud de lo enunciado. “Does a vocal persona know he is singing? Of course the singer knows he is singing, but what about the character the singer portrays?”, se pregunta Cone (1974: 30). Una posible solución, para Cone, resulta de considerar que la parte lingüística puede compararse con la parte consciente de la personalidad y la musical con la inconsciente, de forma que el personaje no es consciente de que está cantando aunque, efectivamente, lo esté haciendo (Cone, 1974: 33-34). Se trata sin duda de una explicación original, pero, en mi opinión, un tanto limitada en su alcance. En su artículo “Poet’s Love or Composer’s Love?”, de 1992, Cone reformula este acercamiento, proponiendo que en poesía el yo lírico del poema es en realidad identificable con un poeta (pero no el poeta real) que recita o improvisa sus versos, lo que le conduce a asumir que el enunciador musical se debe identificar con un cantante que canta, “acknowledging the protagonist as the conscious composer of words and music alike (often including, as I shall argue, the accompaniment)” (1992: 179). De ese modo, se puede responsabilizar a una única figura tanto del contenido como de las elecciones formales, pero la explicación continúa siendo excesiva para ser operativa. Trayendo aquí la aportación de Culler sobre los recursos formales del poema, otra opción sería atribuir los aspectos musicales de la canción directamente al autor, en lugar de al enunciador musical unificado o al personaje cantante de Cone.

El planteamiento de Cone —tanto en su formulación de 1974 como en la de 1992— es así mismo problemático por otras cuestiones. Por un lado, solo funciona cuando letra y música construyen un significado similar, no cuando la música dialoga, parodia o niega la letra. Por otro lado, desde la teoría literaria, la *unnatural narratology* propone que fenómenos extraños de la enunciación (metalepsis, discurso que niega lo afirmado —por ejemplo si se canta que se está escribiendo una carta—, pero también la existencia de enunciadores inverosímiles, tales como el narrador del capítulo cuarto de *El ruido y la furia* de Faulkner o el de *Cáscara de nuez* de McEwan, o situaciones de enunciación inverosímiles, como los personajes que cantan su propia muerte) los recibimos sin problema como verosímiles en el proceso de lectura, lo que haría innecesaria una explicación tan elaborada. Este argumento de la verosimilitud, sin embargo, permite desde otro punto de vista apoyar la existencia de una doble —por lo menos— enunciación, por lo que resulta de escasa utilidad. Pero sí destaco la importancia de tenerlo en cuenta, sobre todo como punto de partida para abordar en otro momento por qué tendemos a recibir con mayor naturalidad estos fenómenos en el seno de la poesía y de la canción que en el marco de la narrativa y el teatro. El carácter monológico típico de estas formas artísticas y el efecto cohesionador de la dimensión musical —también presente de otro modo en la poesía— parecen atenuar lo inverosímil de determinados fenómenos literarios, e incrementar la tolerancia del receptor en casos de enunciaciones confusas, narradores fantasmales, etc.

Considerando todo lo anterior, propongo asumir un abordaje que tenga en cuenta la obra y el contexto de recepción. La existencia de una enunciación sencilla o compleja estará así supeditada tanto a las características de la canción —si la música apoya, o contrasta, o niega la letra; si tiene mayor o menor importancia el elemento musical o el elemento vocal en la obra final—, de su realización oral —si se canta de un modo o de otro, tal como ponía de relieve Kramer— y del receptor, teniendo en cuenta la distinción entre oyentes logocéntricos y melocéntricos, por ejemplo, propuesta por Bernhart (2015: 271), pero también del grado de conocimiento del texto previo, en caso de no ser una letra original, o de la canción previa, en caso de ser una versión.

Como complemento, sería interesante sumar a esta perspectiva teórico-literaria y musicológica un abordaje cognitivo y neurológico del procesamiento de palabra y música en la canción, para ver si desde el punto de vista de la recepción (por lo menos, medida desde este tipo de parámetros) los resultados obtenidos podrían correlacionarse con la existencia de una enunciación simple o compleja. Lamentablemente, los estudios consultados muestran una variedad de resultados que proponen tanto una separación en el procesamiento del lenguaje y de la música en la canción (Bonnel *et al.*, 2001) como la existencia de correlaciones estrechas (a partir del análisis de la memoria musical, véase Peretz *et al.*, 2004) o distintos grados de integración y separación en el proceso de procesamiento (véase Sammler *et al.*, 2010, que parte una revisión bibliográfica de investigaciones previas), por lo que no resultan, en este momento, una fuente útil para esta investigación.

4. UNA PROPUESTA DE MODELO DE ANÁLISIS DE LA ENUNCIACIÓN LÍRICO-MUSICAL EN LA CANCIÓN

Llegados a este punto, quiero proponer un modelo que articule los distintos niveles de enunciación que deberían tenerse en cuenta en el marco de la canción, tratando de recoger las complejidades señaladas. Tengo para ello en cuenta la advertencia formulada por Claudia Hillebrandt en el contexto de la narratología: “Note that what narratology still lacks, however, is a typology of possible relations between the author and different speakers within the world of the text” (2014: 223). Esta observación resalta la necesidad de desarrollar herramientas conceptuales que permitan describir con precisión los vínculos entre el autor empírico, el narrador, yo lírico o yo musical y el resto de las instancias enunciativas presentes en la poesía, lo que se hace mucho más urgente para la canción, al ser un género artístico mucho menos abordado desde esta perspectiva.

A propósito de los distintos niveles de enunciación propuestos en la teoría narratológica, Hillebrandt (2015) replantea la necesidad de considerar la estructura jerárquica clásica de niveles comunicativos en la literatura. En su análisis del modelo de Hühn y Schönert, que distingue entre (1) autor empírico, (2) autor abstracto, (3) narrador y (4) personaje, Hillebrandt propone una reconsideración del estatus de estos niveles. Para

ella, solo el nivel del autor biográfico o empírico es estrictamente ineludible, en tanto todo texto puede ser atribuido, al menos, a una instancia productora (2015: 220).

En línea con esta crítica, Hillebrandt propone abandonar la rigidez del modelo narratológico clásico y sustituirlo por una clasificación más precisa de las relaciones posibles entre autor y hablante, relaciones que deben ser analizadas caso por caso, según el contexto de recepción (2015: 222). Partiendo de esta perspectiva, resulta útil incorporar, además, la noción de “hablante externo” introducida por Susan Lanser (2005), una categoría que no se corresponde ni con el narrador ni con el personaje y que resulta especialmente operativa para la poesía oral, la canción y otras manifestaciones del discurso lírico. Este hablante externo puede ser entendido como una instancia que realiza la obra (canta la canción) y que puede ser variable según la situación comunicativa (no son variables, por contraposición, el resto de las instancias de la emisión).

Así, partiendo de Hillebrandt, propongo un modelo de clasificación de los posibles enunciadore aplicable a la canción, superando los límites de los modelos narratológicos tradicionales. Al reconocer la variabilidad contextual y pragmática de las relaciones entre autor y hablante, y al introducir categorías complementarias como la de hablante externo, se avanza, en mi opinión, hacia una teoría de la enunciación en la canción más adecuada a la especificidad del género.

Este acercamiento se completa con lo desarrollado por Lanser en “The ‘I’ of the Beholder: Equivocal Attachments and the Limits of Structuralist Narratology” (2005). Uno de los aspectos más sugerentes de su propuesta es también el intento de superar la escisión estructuralista entre autor y narrador. Tal como plantea la autora, “I will argue, however, that the impossibility of linguistic distinction opens a seductive bridge across the structural chasm between a first-person narrator-character and the author of the text” (2005: 207). En este sentido, asumo su pregunta clave —“not *whether* unauthorized crossings happen, but under *what circumstances* they are likely to occur” (2005: 207)— para proponer indagar en cómo y en qué contextos el receptor tiende a identificar entre sí todos o algunos de los diversos sujetos de la enunciación desplegados en la canción, lo que permite desplazar el foco desde una clasificación esencialista hacia un análisis situado y contextualizado de las prácticas enunciativas (2005: 207).

Esta equivocidad constitutiva se manifiesta, sobre todo, en los géneros en los que el yo lírico se aproxima a la imagen del autor, pero, como señala Lanser, incluso cuando un lector sabe que el yo que habla en el texto es una construcción ficcional, puede experimentar la tentación de atribuirle algún tipo de continuidad con la voz autorial, contradiciendo incluso las instrucciones genéricas explícitas del texto (2005: 211).

Lanser propone cinco criterios desde los que analizar la mayor o menor tendencia de los lectores a identificar al enunciador con el autor biográfico (2005: 212-213):

- a) singularidad (*singularity*): presencia de una única voz en el nivel extradiegético. A mayor singularidad, mayor sensación de veracidad del narrador.
- b) anonimia (*anonymity*): ausencia de nombre propio. Cuando el narrador carece de nombre, es más fácil conectarlo con el autor, a excepción, claro, de que ambas instancias compartan nombre.
- c) identidad (*identity*): la cercanía entre el narrador y el autor en cuanto al nombre, género, raza, edad, valores, etc.¹¹ (también, por qué no, en cuanto a la especie o naturaleza del narrador, para dar cuenta de posibles narradores no naturales) favorece la identificación.
- d) fiabilidad (*reliability*): relación de los valores del narrador con los que el lector atribuye al autor. A mayor fiabilidad, mayor conexión percibida entre narrador y autor.
- e) no narratividad o atemporalidad (*nonnarrativity* o *atemporality*). Cuando hay narración, la tendencia a que el lector atribuya ficcionalidad al narrador es mayor que cuando hay reflexión, descripción, manifestación de emociones, etc.

Estos criterios, además, permiten a Lanser comprender por qué algunos géneros como la lírica —y en paralelo, añadido yo, la canción— favorecen esta identificación más que otros (2005: 212).

En su análisis de la ficcionalidad en la lírica, Lasse R. Gammelgaard (2022) retoma la propuesta de Susan Lanser sobre los cinco criterios mediante los cuales los lectores tienden a establecer (o evitar) una conexión entre el yo enunciator y el autor empírico. Aunque Lanser los desarrolló en el marco de la narrativa homodiegética, Gammelgaard los aplica expresamente a la poesía lírica (también con yo lírico homodiegético), donde, según él, estos rasgos aparecen con especial frecuencia e incluso coinciden con rasgos comúnmente asumidos para el género lírico. Así, la singularidad —la presencia de una sola voz, sin alternancia entre múltiples voces— se alinea con el carácter monológico que Bajtín atribuye a la lírica, y la falta de marcas contextuales claras que permitan identificar al hablante se vincula con la ausencia de contexto enunciativo señalada por Culler o Pozuelo Yvancos como rasgo característico del género. En cuanto a la fiabilidad (a mayor fiabilidad del yo lírico, mayor conexión con el autor biográfico), aunque Gammelgaard la presupone en la poesía lírica, cabría matizar su aplicabilidad, ya que depende en buena medida de la percepción del lector y del pacto de lectura que se establezca. De hecho, la

¹¹ Incluyo aquí la cita textual ampliada, en tanto que introduce dimensiones interesantes en cuanto al concepto de identidad del yo lírico en las que, lamentablemente, no voy a poder detenerme, pero que no quiero dejar pasar por alto: “The term *identity*, as I use it here, encompasses all (perceived) social similarities between a narrator and an author: of name, gender, race, age, biographical background, beliefs and values, or occupation as writer, and I suggest that textual voices closely allied in identity to that assumed voice of the author provide readers with encouragement to attach. I would go farther, and suggest that when a fictional narrator is unnamed, it may take clearly marked *differences* in identity to deter readers from imposing the identity of the author onto an anonymous textual voice, for historically speaking, and perhaps especially in the case of women writers” (Lanser, 2005: 212).

categoría de yo lírico no fiable está todavía por explorar en profundidad en el ámbito de la lírica y, sobra advertirlo, en el de la canción.

Respecto al último rasgo, el de la no narratividad o atemporalidad, discrepo con Gammelgaard. Si bien es cierto que la lírica tradicionalmente se asocia con la expresión de estados de ánimo, percepciones o reflexiones sobre el desarrollo de acciones, la poesía contemporánea, especialmente aquella de cariz autobiográfico, incorpora con frecuencia secuencias narrativas —aunque sean parciales o fragmentarias—, y lo mismo ocurre en la canción. En estos casos, la presencia de episodios, concatenación causal o incluso focalización sugiere una tensión narrativa que no puede pasarse por alto. Como indica Lanser, esto no es problemático, pues el lector puede desdoblar su lectura, reconociendo simultáneamente un yo lírico y un yo narrativo, pese a que ambos estén formalmente unificados en el texto (2005: 215). Esta lectura doble implica que el lector activa distintos mecanismos de interpretación según el tipo de enunciado, favoreciendo la conexión con el autor cuando predomina la expresión de pensamientos, sentimientos o imágenes estáticas, y separándose de este cuando el poema despliega dispositivos propios de la narración. Lanser lo expresa con precisión al sugerir que los lectores, en su lectura de poesía lírica —e intuyo que en la recepción de canciones—, privilegian los aspectos más líricos, lo que permite que ciertos elementos narrativos pasen desapercibidos o se consideren subordinados a un propósito lírico más amplio. Este mismo fenómeno es el que se propondrá más adelante para el estudio de la ficcionalidad en el texto, distinguiendo entre ficcionalidad global y ficcionalidad local.

Lanser se apoya en el concepto de “rules of notice” propuesto por Rabinowitz (Lanser, 2005: 215), según el cual los lectores jerarquizan los elementos del texto a partir de convenciones genéricas. Así, en la lírica, el yo expresivo se convierte en un foco interpretativo dominante, haciendo que los aspectos narrativos —cuando existen— sean interpretados de manera secundaria o incluso neutralizados. De este modo, la lírica no se opone radicalmente a la narrativa, sino que más bien establece una relación oscilante con ella, en la que el yo enunciator puede alternar o desdoblarse entre distintas funciones.

Este desdoblamiento entre un yo lírico y un yo narrativo representa una vía interpretativa interesante para abordar el carácter ambiguo de la ficcionalidad en la poesía, tal como ha sido señalado también por teóricos que cuestionan la utilidad de una escisión tajante entre ficción y no ficción, a los que se acudirán más adelante. La aplicación flexible de estos criterios permite, por tanto, dar cuenta tanto de la poesía más referencial y autobiográfica como de aquella en la que el enunciator funciona como una construcción abiertamente ficcional.

Para valorar la mayor o menor cercanía del yo enunciator de la canción con el autor biográfico, se propone una gradación inspirada en la propuesta de Ralph Rader (2011), seguida también por Gammelgaard (2017), pero completada para dar cuenta de fenómenos no contemplados por ninguno de ellos. Si Rader se centra en formas cercanas al monólogo dramático para distinguir entre *dramatic monologue*, *mask lyric*, *dramatic lyric* y *expressive lyric* según la mayor y menor distancia entre autor y yo lírico, propongo ampliar la distinción

y renombrar los conceptos para abarcar también la enunciación heterodiegética¹². Así, el modelo quedaría configurado a partir de cinco tipos de yo lírico, atendiendo únicamente, claro está, al plano de la letra¹³:

- a) yo lírico indeterminado: imposibilidad de determinar quién habla en el texto, por escasez de información. Puede asumirse que es un yo lírico, si se mantiene esta categoría para cualquier texto, o que es el autor, incluso en casos de enunciado ficcional, siguiendo la teoría del narrador opcional.
- b) yo lírico totalmente ficcional: el yo lírico no refleja de ningún modo al autor biográfico, debido a una detallada caracterización que no se corresponde con la del autor. Sería el caso de canciones asimilables al monólogo dramático, en los que el discurso está en boca de un personaje real —pero no coincidente con el autor— o ficcional.
- c) yo lírico ficcional, pero de trasfondo autobiográfico: no coincide el nombre propio ni detalles fundamentales de su identidad con el autor, pero es evidente una proyección de este en aquél. Por ejemplo, en canciones de trasfondo autobiográfico.
- d) yo lírico autoficcional: yo lírico autobiográfico, pero con elementos ficcionales. Hay una convergencia de identidades, pero también un espacio para la simulación. Entronca con lo que Rader entiende por “dramatic lyric”, caracterizada por la inclusión de detalles no verosímiles, como afirmaciones de que se está escribiendo, soñando o realizando cualquier otra acción incompatible con la escritura, pero también, en mi propuesta, con la autoficción —inclusión de rasgos o acciones ficcionales— y estilizaciones propias de lo literario.
- e) yo lírico autobiográfico: la identificación entre el yo lírico y el autor se percibe como total. Se trata, por tanto, de canciones autobiográficas.

Las propuestas de Hillebrandt, Rader y Lanser permiten construir un marco flexible para entender la fluidez y complejidad de las relaciones entre autor, enunciador y personaje en la lírica y en la canción contemporánea, reconociendo la coexistencia de discursos simultáneos, la frecuente ambigüedad del yo y la importancia de la recepción lectora para activar cada capa interpretativa. Aunque los mencionados autores se han centrado en textos con un único enunciador, y además homodiegético, en la canción —como en la poesía— puede darse el caso, si bien no tan frecuente, de múltiples enunciadores.

¹² Recuérdese que el reconocimiento de este alejamiento o cercanía depende del lector, por lo que siempre es contextual, y no de la intención del autor (que puede no ser cumplida en la realización) ni del texto.

¹³ La dimensión musical también puede añadir elementos referenciales que refuerzan la identificación entre autor y enunciador dentro de la obra, en línea con los recursos de la música programática. Sin embargo, al ser de uso ocasional y considerarse menos sistematizables, se dejan fuera del presente estudio.

La existencia de un único enunciador, cuya voz domina el texto de manera monológica, es la más frecuente en poesía y, por extensión, en la mayoría de las canciones. En estos casos, el enunciador —ya sea identificado con el autor o con un yo lírico— no se ve interferido por otras instancias discursivas, manteniéndose una unidad de perspectiva a lo largo del desarrollo del texto. Este tipo de enunciación suele carecer de una caracterización fuerte del enunciador (no se proporcionan datos específicos sobre su identidad, contexto o circunstancias más allá de lo que se deduce de su lenguaje o tono), o bien, por el contrario, presenta una identidad fuertemente marcada, como ocurre en el caso de la canción autobiográfica o en canciones identificables con el monólogo dramático.

La presencia de varios sujetos de la enunciación en el mismo nivel, en cambio, introduce una pluralidad de voces dentro del texto, generando una dinámica discursiva más cercana a lo narrativo o lo dramático. En estos casos, la canción presenta múltiples enunciadores, ya sea de forma explícita (alternancia de voces, diálogo, etc.) o implícita (cambios en el punto de vista, desdoblamientos del yo, etc.). Esta elección tiende a implicar una mayor caracterización de las voces enunciativas: los enunciadores suelen estar marcados por ciertos rasgos de identidad, roles definidos o posicionamientos específicos dentro de la obra. A menudo, la canción también adopta una mayor concreción temporal y espacial, lo que permite situar con mayor precisión a cada una de las voces y reforzar la ilusión de una situación comunicativa reconocible, más propia de lo narrativo que de lo lírico.

Las marcas formales que acompañan esta pluralidad enunciativa, mucho más sintética, claro está, que en formas narrativas o dramáticas, debido a la menor extensión de la canción, incluyen el uso de vocativos, pronombres personales en contraste (yo/tú, él/ella) y otros elementos deícticos que evidencian un intercambio de voces. En el plano musical y estructural, estas alternancias pueden señalarse mediante cambios de estrofa, silencios, variaciones melódicas, leitmotivos o incluso intervenciones de distintos cantantes. Para Lanser, la tendencia a lo narrativo también contribuye a una mayor apariencia de ficcionalidad.

5. INSTANCIAS ENUNCIADORAS EN LA CANCIÓN Y SU VINCULACIÓN CON LA FICCIONALIDAD DE LA ENUNCIACIÓN

Teniendo en cuenta lo explorado hasta el momento, se propone un modelo que permita comprender la complejidad enunciativa de la canción, atendiendo a todos sus niveles y poniéndola en relación con la ficcionalidad del sujeto de la enunciación. Para ello, se atenderá a las siguientes categorías: a) hablante externo, b) autor biográfico de la letra, c) autor biográfico de la música, d) yo lírico, e) personajes, y f) enunciación musical:

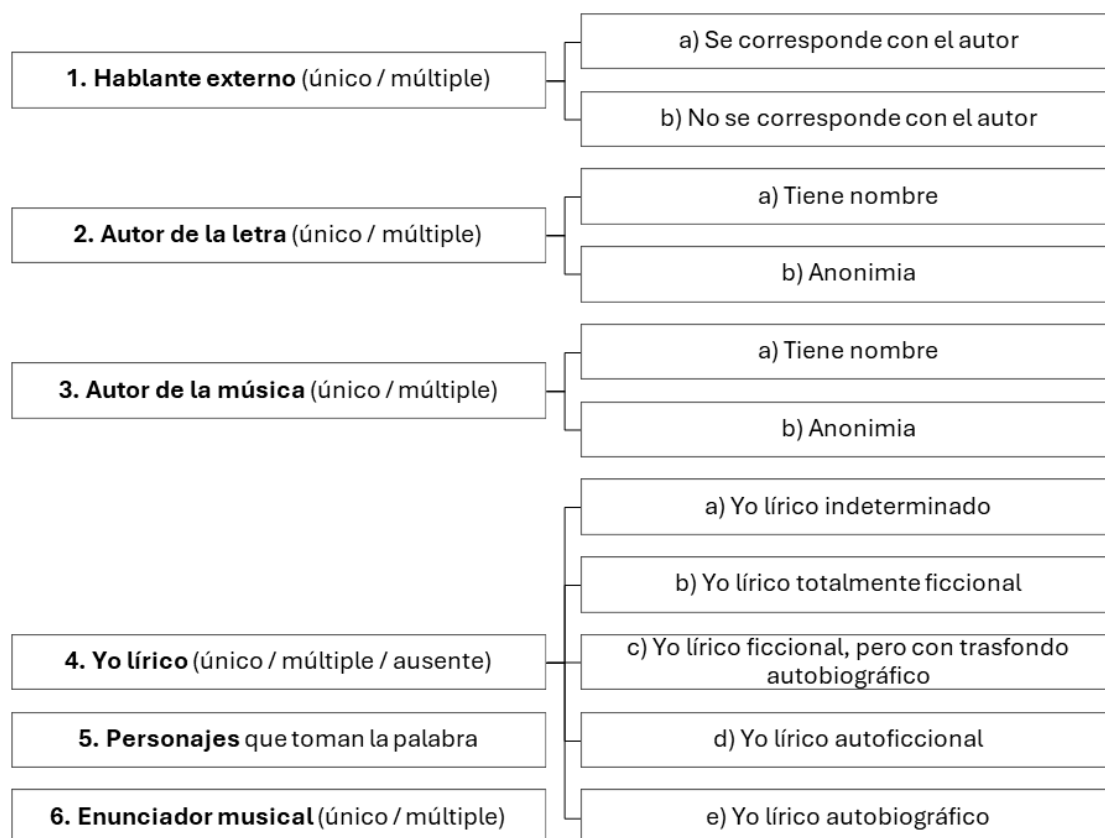


Tabla 1. Instancias enunciativas en la canción. Fuente: Elaboración propia.

5.1. Hablante externo

En el género de la poesía, esta categoría enunciativa —aquel que recita el poema— puede aparecer o estar ausente. Sin embargo, en el género de la canción es imprescindible, y se identifica con el cantante o los cantantes que realizan en cada contexto la canción. El hablante externo puede ser único o múltiple. Cuando es único y se corresponde con el autor de la letra y de la música —aunque sea parcialmente—, tiende a reforzar la tendencia a lo factual de la canción. Sin embargo, esta correspondencia muchas veces no es clara y depende del conocimiento previo del receptor o de la información proporcionada en el momento de la recepción.

Además de la posible identificación con el autor biográfico de la letra o de la música, pueden establecerse correspondencias con el yo lírico. Incluso aunque el hablante no coincida con el autor, el efecto de veracidad —aun cuando globalmente la canción en cuestión sea ficcional— depende de la cercanía en cuanto a la identidad (mayor o menor coincidencia en cuanto a sexo, edad, procedencia, etc.). El cantante puede incluso jugar a identificarse con el yo lírico de la canción en el momento de la actuación, asumiendo atributos o actitudes coincidentes, o incluyendo referencias paratextuales cuando la canción no se difunde de forma directa (por ejemplo, en la imagen de la portada de un disco). Estos elementos paratextuales también pueden conectar al hablante externo con el

autor biográfico, como ocurre a menudo en los discos de musicalizaciones o de homenajes a poetas¹⁴.

Cuando el hablante externo es múltiple —esto es, hay varios cantantes— se produce una conexión con el teatro, género que para Lanser tiene el máximo de ficcionalidad. Estos hablantes pueden alternar turnos de enunciación en la misma canción o pueden enunciar de manera simultánea, creando una apariencia de enunciación única. Además, la multiplicidad de cantantes puede corresponderse o no con una multiplicidad de yos líricos o de personajes, produciéndose varias combinaciones posibles. Entre otras, pueden aparecer varias voces que se corresponden con un solo yo lírico (dando la sensación de desdoblamiento del yo), cada voz puede corresponder con un yo lírico distinto en una relación que se mantiene durante toda la canción o los hablantes pueden intercambiar el yo lírico que encarnan introduciendo confusión en la recepción. A una mayor distorsión en la correspondencia un hablante-un yo lírico le seguirá normalmente una mayor tendencia a la ficcionalidad.

Por otro lado, si entre la multiplicidad de cantantes se encuentra el autor de la letra o de la música, se reforzará la tendencia a lo factual, mientras que si no está presente el receptor tenderá en principio a una recepción más ficcional¹⁵.

5.2. Autor de la letra

Se trata de una categoría de la enunciación imprescindible tanto en el poema como en la canción. Frente al autor de la música, el autor biográfico responsable de la letra de la canción tiene mayor peso a la hora de que el oyente perciba el yo lírico como factual o ficcional. Igual que en el resto de las categorías, puede ser un autor único o múltiple. Se responsabiliza al autor biográfico de la canción autobiográfica y, aunque los ejemplos son escasos, de la canción ensayística, entendidos ambos como géneros de no ficción. Si se recurre a la teoría del narrador opcional, también sería responsable esta categoría de la enunciación de canciones ficcionales en las que no sea reconocible la existencia de un yo lírico. En el caso de asumir el enfoque de Culler, el autor de la letra es, incluso cuando se reconoce un yo lírico, el responsable de elecciones artísticas como la rima o el ritmo.

Cuando el nombre del autor o autores de la letra es conocido por el oyente, se tiende a la veracidad en la emisión cuando este puede establecer conexiones con el yo lírico y/o con el hablante externo. En casos de anonimia (puntual o por autoría popular), se percibe una mayor tendencia a una recepción ficcionalizada.

¹⁴ Ejemplos paradigmáticos de este acercamiento entre categorías desde la dimensión paratextual son la portada del disco de una de las ediciones de *Cántico espiritual* de Amancio Prada (Jade), donde el cantante asume desde su postura y apariencia una conexión con san Juan de la Cruz, o los títulos de los discos *Lorquiana*, de Ana Belén, y *Enlorquecido*, de Miguel Poveda.

¹⁵ Hablo de tendencias porque ninguno de estos rasgos determina por sí solos, como se verá en el siguiente apartado, la ficcionalidad o no ficcionalidad de cada canción.

5.3. Autor de la música

Se trata de otra categoría imprescindible en la canción (evidentemente, no en el poema). Paradójicamente, pese a tratarse de un género musical, la incidencia del autor biográfico de la música no es tan influyente para determinar el carácter autobiográfico de la canción como el autor de la letra, algo atribuible a la menor referencialidad de la música frente a la palabra. Como en los otros casos, puede ser único o múltiple. Cuando el autor de la letra no coincide con el autor de la música, con más frecuencia este último es menos conocido por el oyente que el primero en el momento de la recepción.

5.4. Yo lírico

Al respecto del yo lírico, sería aplicable gran parte de lo desarrollado teóricamente en relación con el narrador. Dado que no es el objetivo de este trabajo explorar la gran variedad de yos líricos posibles, señalo solo aquello que resulta más pertinente en relación con la apariencia de ficcionalidad o veracidad de la enunciación. A este respecto, el yo lírico puede ser homodiegético o heterodiegético. Un yo lírico homodiegético tiende a orientar hacia una mayor conexión con el autor biográfico, incluso, como advertía Lanser, en los casos en los que los datos conocidos de ambas instancias difieran. El yo lírico heterodiegético, por el contrario, tiende a favorecer una recepción más orientada hacia lo ficcional. Lo mismo ocurre con la narración extradiegética (tendencia a lo factual) y la narración intradiegética (tendencia a lo ficcional). Siguiendo la propuesta de Lanser que se ha explicado anteriormente y se recoge en el diagrama previo, las relaciones entre yo lírico y autor biográfico de la letra pueden ser las siguientes: a) yo lírico indeterminado (no orienta ni hacia lo ficcional ni hacia lo factual), b) yo lírico totalmente ficcional (máxima tendencia a lo ficcional), c) yo lírico ficcional, pero con trasfondo autobiográfico, d) yo lírico autoficcional, y e) yo autobiográfico (mayor tendencia a lo factual). Cuando el yo lírico es múltiple, las relaciones posibles son del mismo tipo que cuando es solo uno.

Recuérdese que para Culler se tiende a hacer responsable al yo lírico del contenido, pero debería hacerse responsable al autor de las elecciones artísticas (rima, ritmo, figuras retóricas, etc.), sobre todo cuando estas son incompatibles con el yo lírico por su caracterización en el texto de la canción. Además, Culler recuerda la posibilidad de que no haya un yo lírico porque se atribuya la enunciación directamente al autor, bien porque no haya marcas de un enunciador antropomórfico, bien porque no sea necesario introducir una instancia de la enunciación duplicada.

5.5. Personajes

La aparición de personajes que toman la palabra refuerza la ficcionalidad, pues permite la aparición de fenómenos típicos de la narrativa ficcional (dialogismo,

omnisciencia, metalepsis, discurso indirecto libre, etc.). El recurso a los distintos tipos de discurso narrativo influye en el grado de ficcionalidad percibida en la canción. Por ejemplo, la focalización externa puede reforzar la no ficcionalidad, del mismo modo que puede hacerlo el monólogo interior, mientras que el recurso a la omnisciencia o el uso del discurso indirecto libre, por desafiar la verosimilitud, puede acercar la canción a lo ficcional.

La mayor o menor cercanía —o incluso coincidencia— de los personajes con el yo lírico, el autor biográfico o el hablante externo (incluso de todas las categorías entre sí) también influye en la mayor o menor sensación de ficcionalidad.

5.6. Enunciador musical

Se trata de la instancia responsable de la enunciación musical, si se asume su existencia y no se identifica por defecto con el autor biográfico musical. Es la tercera de las categorías enunciativas imprescindibles en el género. Como se ha explicado en el desarrollo del artículo, puede percibirse como una enunciación única o como una enunciación múltiple, incluso puede determinarse una u otra opción según la canción abordada. En el caso de la enunciación simple, la dimensión musical se percibe como parte de una enunciación única que engloba todos los niveles, también el literario (opción propuesta por Cone), aunque sea integrando la tensión entre palabra y música (opción de Kramer). La música asimila la letra. A nivel ficcional, esta opción puede desafiar la verosimilitud.

La enunciación múltiple, en cambio, permite separar la dimensión musical de la literaria. A su vez, puede ser única o concebirse de forma plural, como una enunciación de la voz cantada —voces— por un lado y de la parte instrumental por otro, también planteándose la posibilidad de varias voces instrumentales (enunciaciones de cada instrumento o grupo de instrumentos). A nivel ficcional, esta opción puede desafiar la verosimilitud, aunque también puede utilizarse para dar cuenta de la complejidad de la personalidad del yo lírico, por ejemplo, mostrando sus contradicciones.

5.7. Recepción de las distintas instancias enunciativas

De todas estas categorías, son imprescindibles en la canción —a diferencia de en la poesía, donde solo lo es el autor biográfico— el hablante externo (cantante), el autor y el enunciador musical. La identificación de todas las categorías entre sí conduce a la máxima apariencia de realidad, frente a la ficcionalidad que surge con la distancia entre la caracterización de cada nivel de enunciación. Para esta identificación, considero que son útiles las categorías propuestas por Lanser que se han explicado con anterioridad: singularidad, anonimia, identidad, fiabilidad y carácter no narrativo o no temporal. Las tres primeras funcionan mejor en todos los tipos de narraciones, mientras que la fiabilidad y el carácter no narrativo son más reveladoras en el caso de narraciones homodieéticas.

Este modelo de análisis, sin embargo, no puede considerarse de forma rígida, pues es operativo en un ámbito investigador o pedagógico, pero en la recepción de la canción se reciben de manera integrada varios, si no todos, los niveles enunciativos¹⁶. Además, no se trata de propiedades estables de las canciones, sino que, como se ha advertido en varias ocasiones en este trabajo, el reconocimiento de los niveles de enunciación y de su grado de ficcionalidad depende mucho de la información manejada por el receptor (por ejemplo, que tenga acceso a información paratextual que oriente la escucha, lecturas previas que hagan reconocible la letra, mayor atención a las palabras que permitan captar disonancias o cercanías con el autor biográfico, por mencionar algunos elementos relevantes).

Como se ha visto, el número de combinaciones posibles entre los distintos niveles enunciativos y grados de ficcionalidad es elevado. Algunas configuraciones favorecen una lectura más claramente ficcional; otras, por el contrario, acentúan el vínculo autobiográfico o referencial del texto. En todo caso, este marco flexible permite dar cabida tanto a una canción marcadamente ficcional como a una canción eminentemente autobiográfica, así como a un amplio espectro intermedio en el que la ficcionalidad en la enunciación se manifiesta de forma ambigua, fragmentaria o localizada.

6. INDICIOS DE FICCIONALIDAD EN LA CANCIÓN

A todo lo anterior debe añadirse, de manera sucinta, una reflexión sobre los indicios de ficcionalidad que tienen que ver no con la instancia enunciativa —que, recuérdese, no determina la ficcionalidad de un texto—, sino con el enunciado. Para ello, el modelo que propongo debe tener en cuenta la concepción retórica de la ficción defendida por autores como James Phelan, Henrik Skov Nielsen o Richard Walsh (véase Nielsen, Phelan & Walsh, 2015; Walsh, 2007; Phelan, 2016 y 2022), según la cual la ficcionalidad no se corresponde con la intención del autor ni es una propiedad esencial del texto, sino que se trata de una estrategia comunicativa cuya efectividad depende del contrato implícito entre autor y lector en una situación comunicativa concreta¹⁷. Una de las principales aportaciones de este enfoque es la distinción entre ficcionalidad global y local (Phelan, 2016), que abre la posibilidad de analizar zonas diferenciadas dentro de la letra de la canción poema sin necesidad de clasificarla de forma unívoca como ficticia o factual.

Este modelo contrasta con ciertas posturas críticas que tienden a vincular de manera demasiado directa la forma del texto con su estatus ficcional. Tal es el caso de Lanser, que sostiene que, mientras en la narrativa heterodiegética las técnicas de omnisciencia y

¹⁶ No es lugar este para abordar el otro polo comunicativo, el de la recepción. Sí quiero advertir, sin embargo, de que la perspectiva comunicativa heredada de Jakobson o Genette, en la que cada emisor se corresponde con un receptor, no parece adecuada para dar cuenta de tanta pluralidad en el polo de la emisión.

¹⁷ “Rhetoric is prevalent wherever and whenever someone wants to move someone else to do or think or change something; in other words, rhetoric is inherent in the intentional nature of communication. A rhetorical approach wants —among many other things— to ask how somebody uses particular techniques, strategies, and means to achieve particular ends in relation to particular audience(s). Approaching fictionality rhetorically entails assuming that it is a means to an end” (Nielsen, Phelan & Walsh, 2015: 63).

focalización tienden a funcionar como señales convencionales de ficcionalidad, en los textos homodieéticos no existen índices formales claros que permitan distinguir entre ficción y no ficción (Lanser, 2005: 206). No obstante, esta postura puede resultar problemática si se considera que la aparición de marcas de ficcionalidad no implica necesariamente la caracterización global del texto como ficticio. Estas marcas deben entenderse, en todo caso, como índices de ficcionalidad local, cuya presencia no determina por sí sola el estatuto global del texto. Así, una canción puede contener elementos ficcionales —personajes imaginarios, acontecimientos irreales, recursos fantásticos— sin que por ello el conjunto de la obra deba ser clasificado como ficcional en sentido estricto.

La ficcionalidad local y la no ficcionalidad local pueden manifestarse tanto en un nivel paratextual (titular una canción globalmente ficcional como “Carta” o una canción autobiográfica como “Cuento”, la inclusión de afirmaciones del tipo “Todo parecido con la realidad es pura coincidencia”), textual (véase por ejemplo la larga lista de indicios de ficcionalidad recogida por Michael Riffaterre¹⁸) y contextual (afirmaciones del compositor o cantante, atribuciones de la crítica, etc.; en ocasiones esta información es dependiente del sistema cultural, por ejemplo con intenciones publicitarias). Los elementos que guían la interpretación del oyente respecto a la ficcionalidad de la canción en ocasiones son ambiguos o contradictorios. Tal como ha señalado Olivier Caïra, puede ocurrir que un indicio de ficcionalidad tenga el efecto contrario, proponiendo una recepción opuesta a la que apunta. Por ejemplo, un énfasis excesivo en la ficcionalidad o no ficcionalidad de la canción puede, paradójicamente, conducir a una interpretación en sentido contrario¹⁹.

Además, la ficción local y la no ficción local, en un contexto opuesto de no ficcionalidad global o ficcionalidad global respectivamente, pueden usarse con la intención de reforzar el modo predominante en la canción. Como señalan Nielsen, Phelan

¹⁸ “Signs pointing to the fictionality of fiction are many and well known. The list is extensive: authors’ intrusions; narrators’ intrusions; multiple narrators; humorous narrative that acts as a representation of the author or of a narrator or that suggests an outsider’s viewpoint without fully intruding; metalanguage glossing narrative language; generic markers in the titles and subtitles, in prefaces, and in postfaces; emblematic names for characters and places; incompatibilities between narrative voice and viewpoint and characters’ voices and viewpoints; incompatibilities between viewpoint and verisimilitude, especially omniscient narrative; signs modifying the narrative’s pace and altering the sequence of events (backtracking and anticipation, significant gaps, prolepsis, and analepsis); mimetic excesses, such as unlikely recordings of unimportant speech or thought (unimportant but suggestive of actual happenings, of a live presence, creating atmosphere or characterizing persons); and, finally, diegetic overkill, such as the representation of ostensibly insignificant details, the very insignificance of which is significant in a story as a feature of realism” (Riffaterre, 1990: 29-30).

¹⁹ “On a sociological level, the more explicit a framing instruction is, the more suspicious it becomes. If a writer or a studio feels the need to point out that ‘this is a work of fiction,’ this is mainly because this work ‘may’ rather than ‘may not’ contain controversial references to documentary versions of the world” (Caïra, 2020: 164). Y también: “On a micro-sociological level, the framing instruction can be rejected: The receiver may refuse to acknowledge the fictionality of a message, for instance, because it is identified as a disguised documentary, and consequently the burden of proof should weigh on its sender. On a macro-sociological level, the instruction may be rejected by individuals but upheld by law, by case law, or simply by collective *a priori* judgments” (Caïra, 2020: 167).

& Walsh, en ocasiones la ficción se reconoce, pero no se requiere que se perciba como tal (no se llega a producir un pacto de ficción completo, podría decirse) y refuerza nuestra visión del mundo real, dada una “seemingly paradoxical double quality of some uses of fictionality, that it is not meant to be understood as true and yet is meant to shape our beliefs about the actual world” (2015: 68)²⁰.

Por ello, los indicios de ficcionalidad no deben entenderse como criterios definitivos para determinar la condición ficcional de una canción, sino más bien como pistas que el lector puede utilizar para construir una recepción ficcional o no ficcional de determinadas canciones o fragmentos de canciones. Desde esta óptica, la función de indicios de ficcionalidad como los propuestos por Riffaterre es contribuir a explicar cómo un texto, o una parte de él, puede ser interpretado como ficción en ciertos contextos de lectura, sin que ello implique que la totalidad de la canción dependa exclusivamente de estos marcadores. Su incorporación al modelo de análisis aporta un nivel adicional para comprender la construcción de la ficcionalidad en la canción, siempre que esta sea entendida primordialmente como una categoría dinámica, situada y dependiente del juego entre texto, contexto y lector, y no como una propiedad intrínseca o un atributo fijo de la canción.

7. CONCLUSIONES

El análisis de la enunciación en la canción, al conjugar elementos literarios y musicales, plantea desafíos que desbordan los marcos tradicionales de la teoría literaria y la musicología. Frente a las interpretaciones unívocas y a los intentos de establecer modelos fijos de emisor y receptor, este trabajo ha propuesto una lectura flexible, atenta a la gradualidad y complejidad de las voces que habitan la canción. La teoría del narrador opcional, la reflexión sobre la enunciación lírica, el concepto de enunciación musical y los aportes de distintas teorías de la ficción permiten revisar críticamente categorías como el yo lírico y la responsabilidad del autor de la letra y del compositor, proponiendo, en su lugar, una gama de posiciones enunciativas que pueden coexistir o incluso entrar en tensión.

El carácter intermedial de la canción —en el cruce entre palabra, música, performance y cuerpo— obliga a repensar las herramientas críticas con las que se analiza la voz textual. La enunciación no puede entenderse aquí solo como una proyección comunicativa, sino como un fenómeno performativo, cognitivo y artístico, que se construye en la recepción y que puede ser deliberadamente opaco, fragmentario o ambiguo. Este desplazamiento del énfasis desde el emisor hacia las formas del texto y los modos de escucha resulta especialmente fecundo para pensar el fenómeno de la enunciación en la canción, así como para integrar, sin jerarquías, tanto canciones que presentan una voz homogénea como aquellas que multiplican, problematizan o distorsionan sus propias instancias discursivas.

²⁰ Sería necesaria una reflexión específica sobre qué funciones, siguiendo la propuesta de estos autores, adquieren la ficcionalidad y no ficcionalidad locales en el ámbito de la canción actual.

Frente a una clasificación cerrada o normativa de los tipos de enunciación en la canción, se ha propuesto un modelo gradual y flexible, que contempla un espectro que va desde la enunciación real hasta la enunciación ficticia, abarcando formas de enunciación altamente complejas. Esta aproximación evita la rigidez de los modelos dicotómicos (univocidad frente a polifonía, autor frente a yo lírico o yo musical) y se muestra más adecuada para abordar los fenómenos híbridos y cambiantes de la canción contemporánea.

La aplicación de un modelo puramente comunicativo (emisor-mensaje-receptor) se muestra insuficiente para dar cuenta de las múltiples capas de enunciación implicadas en la canción. En especial, la no infrecuente desvinculación estructural entre letra, voz y música impide establecer correlaciones unívocas entre emisor y destinatario en cada nivel. La canción demanda, por tanto, un enfoque que contemple la disociación y superposición de planos enunciativos más allá del paradigma comunicativo tradicional, aspecto —el de la instancia de la recepción— que no se ha podido abordar en este artículo. Tampoco se ha podido profundizar en un fenómeno perceptivo bastante evidente, como es el modo en el que la vinculación típica de la canción con el discurso lírico —tendencia clara en la actitud de escucha de la mayor parte de oyentes— tiende a reforzar, en el plano de la letra, la percepción de una univocidad enunciativa, incluso en composiciones donde existen, de hecho, múltiples voces o perspectivas, dando lugar a una recepción simplificada de la voz enunciativa como singular y coherente.

La tendencia lírica del género canción parece actuar, además, como un dispositivo legitimador que naturaliza ciertas transgresiones enunciativas, como cambios abruptos de voz, incoherencias internas, contradicciones entre letra y música, incluso fenómenos de narración antinatural como la presencia de imposibles sujetos de la enunciación, ausencias significativas o fenómenos de paralepsis. Además, la dimensión musical opera, a menudo, también como otro principio más de cohesión enunciativa. Incluso en canciones con múltiples voces o con contradicciones internas entre letra y música, la música tiende a unificar la experiencia de escucha, generando la impresión de una voz única, homogénea y coherente, aunque sin eliminar la tensión entre texto y música. Esta última no solo acompaña o refuerza la letra, sino que puede absorber e integrar la pluralidad enunciativa, resignificándola.

En última instancia, el estudio de la enunciación en la canción no solo permite una comprensión más precisa de su estructura literaria y musical, sino que también cuestiona los supuestos mismos de la teoría de la enunciación. Desde esta perspectiva, la canción aparece como un laboratorio privilegiado para ensayar nuevas categorías y modelos de análisis, capaces de atender a su especificidad estética y a la vez dialogar con tradiciones narratológicas, líricas y cognitivas. Lejos de cerrar el debate, este trabajo se propone como una invitación a seguir explorando un territorio aún poco sistematizado, pero crucial para comprender la experiencia contemporánea de la literatura y la música.

8. ESTA SECCIÓN MONOGRÁFICA

En esta sección monográfica, coordinada por José Ángel Baños Saldaña y Elia Romera-Figueroa, se aborda “La canción como forma poética. Contextos enunciativos, autorías y recepción”, con seis acercamientos distintos. Si este artículo se usa como introducción es, precisamente, porque explora el concepto de enunciación en la canción desde la perspectiva de la teoría de la lírica. A lo largo del análisis se propone un modelo de enunciación poético-musical que atiende a la compleja interacción entre letra, voz y música, así como a los distintos grados de ficcionalidad que pueden manifestarse en la canción. De este modo, se sistematizan los diferentes niveles de enunciación implicados en el fenómeno —autor biográfico, hablante externo, yo lírico, personajes, enunciador musical—, proponiendo un esquema flexible que reconoce el posible solapamiento de las distintas categorías y su variabilidad contextual. Frente a los modelos unívocos de emisor y receptor, el estudio concibe la enunciación como un fenómeno performativo, intermedial y dependiente de la recepción, redefiniendo la enunciación lírica en la era de la música popular al proponer un marco analítico transdisciplinar que articula las nociones de voz, autoría y ficción desde una perspectiva integradora. Dentro de este panorama teórico, los demás artículos se acercan a estudios de caso y teorizaciones complementarias.

El artículo “Vínculos en transición. Poetas mujeres en grabaciones y directos (1966-1980)”, de Elia Romera-Figueroa, examina cómo, durante el tardofranquismo y la Transición, cantautoras, actrices y locutoras ampliaron el canon poético-musical español al dar voz a poetisas mujeres, tanto contemporáneas como de generaciones anteriores. A partir del análisis de vinilos, archivos sonoros, informes de censura y repertorios en vivo, Romera-Figueroa recupera las intervenciones de artistas como Elisa Serna, Julia León, Marina Rossell o Núria Espert, quienes musicalizaron o recitaron poemas de autoras como Rosalía de Castro, Ángela Figuera Aymerich, Gloria Fuertes, Maria-Mercè Marçal y Gabriela Mistral. A partir de este análisis, se abordan las relaciones afectivas y políticas entre creadoras que no responden a una genealogía lineal, sino a redes de escucha, *performance* y memoria compartida, mostrando cómo las mujeres artistas generaron espacios alternativos de producción y transmisión cultural, mediante el recital, la grabación o la radio como formas de mediación poético-musical y de resistencia simbólica.

Clara Marías, por su parte, examina en “Recepción clásica, intermedialidad e intertextualidad: *Los versos sáficos* de Christina Rossetti, entre Safo y Aurora Luque” el álbum *Los versos sáficos* (2023) como un caso paradigmático de diálogo entre la tradición clásica y la cultura popular. De ese modo, analiza cómo Rossetti traslada la lírica fragmentaria de Safo al ámbito contemporáneo mediante un proyecto que combina música, literatura y *performance*, con la mediación esencial de las traducciones de Aurora Luque. El estudio aborda la obra desde tres ejes: la recepción clásica como proceso de reinterpretación democrática del legado grecolatino; la intermedialidad, que restituye a Safo su dimensión performativa y musical; y la intertextualidad, manifestada en la

reescritura y fusión creativa de los fragmentos sáficos. Marías concluye que el disco de Rosenvinge no solo actualiza la voz de la poeta griega en clave feminista, sino que también reivindica el lugar de la mujer creadora en la tradición literaria y musical, articulando un puente entre el canon clásico y las formas de expresión artística del siglo XXI.

La contribución de Rosa Illán Castillo y Águeda Salmerón Hortelano, “‘I think I’ve seen this film before’. Una aproximación transreferencial al significado en las letras de Taylor Swift”, propone una lectura del repertorio de la cantante estadounidense desde la noción de transreferencialidad. Las autoras abordan las letras de Swift como textos de alta densidad semiótica, en los que convergen esquemas formales y de contenido y mecanismos intermediales e intratextuales que configuran una red compleja de significados, articulando la canción como forma literaria expandida. A través del examen de referencias que van desde Shakespeare y Fitzgerald hasta la mitología clásica, las autoras muestran cómo Swift reinterpreta narrativas heredadas y las resignifica en clave contemporánea y feminista, situando su producción en el cruce entre cultura popular y alta cultura, reivindicando su condición de autora plena y su capacidad para articular una voz compleja en el ámbito de la música popular contemporánea.

Por su parte, Guillermo Sánchez Ungidos y José Ángel Baños Saldaña ofrecen, en “¿Antón Álvarez, Pucho, Crema, C. Tangana o El Madrileño? Cómo se construye la autoría en la canción contemporánea”, una reflexión teórica sobre la canción como fenómeno cultural y estético, poniendo en el centro la cuestión de la autoría. A partir del caso de C. Tangana, los autores analizan cómo la figura del artista se configura como un proyecto autorial y autopoético en constante transformación, articulado a través de distintos alias que representan fases sucesivas de una identidad performativa. El estudio combina aportes de los estudios literarios, la teoría de la performance y la sociología de la cultura para mostrar que la canción popular contemporánea no solo expresa identidades, sino que las produce mediante procesos de mediatización, espectacularización y autopo-sicionamiento. A través del análisis de “Un veneno”, se ilustra cómo C. Tangana convierte su obra en un espacio de reflexión sobre la creación artística y la imagen pública, integrando tradición y modernidad, arte y mercado, en un proyecto que redefine la autoría en la música del siglo XXI.

Por último, el artículo “Líricas. Un género literario para un nuevo cancionero: el escritor de canciones y la teoría de la literatura”, de Álvaro Luque Amo, propone un marco teórico para comprender las letras de canciones contemporáneas como un nuevo género literario dentro del sistema literario del siglo XXI. A partir de una revisión diacrónica y sincrónica, el autor reconstruye los vínculos históricos entre poesía y canción, desde los trovadores medievales hasta la figura de Bob Dylan, y analiza la transformación del campo literario en el contexto digital actual, marcado por Internet, el rap y las nuevas formas de publicación editorial de letras. Luque Amo plantea que las letras de canciones —o *líricas*— deben considerarse manifestaciones literarias por derecho propio, ya que reproducen las tensiones clásicas entre oralidad y escritura, performatividad y textualidad, y reconfiguran la noción de autor en la era de la reproductibilidad digital.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBATE, C. (1991). *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton: Princeton University Press.
- BERNHART, W. (2015). "The 'Destructiveness of Music': Functional Intermedia Disharmony in Popular Songs". En *Essays on Literature and Music (1985-2013)*, 265-273. Leiden / Boston: Brill Rodopi.
- BONNEL, A.-M.; FAITA, F.; I. PERETZ & M. BESSON (2001). "Divided Attention between Lyrics and Tunes of Operatic Songs. Evidence for Independent Processing". *Perception & Psychophysics* 63.7, 1201-1213.
- CAÏRA, O. (2020). "Fiction, Expanded and Updated". En *Contemporary French and Francophone Narratology*, J. Pier (ed.), 155-171. Columbus: The Ohio State University.
- CONE, E. T. (1974). *The Composer's Voice*. Berkeley / Los Angeles: University of California Press.
- ____ (1992). "Poet's Love or Composer's Love?". En *Music and Text: Critical Enquiries*, S. P. SCHER (ed.), 177-192. Cambridge: Cambridge University Press.
- CULLER, J. (2021). "Some Problems Concerning Narrators of Novels and Speakers of Poems". En *Optional-Narrator Theory. Principles, Perspectives, Proposals*, S. Patron (ed.), 37-52. Lincoln: University of Nebraska Press.
- EAGLETON, T. (2016). *Cómo leer un poema*. Madrid: Akal.
- FLUDERNIK, M. (2009). *An Introduction to Narratology*. Abingdon / New York: Routledge.
- GALBRAITH, M. (2021). "Silent Self and the Deictic Imaginary. Hamburger's Radical Insight". En *Optional-Narrator Theory. Principles, Perspectives, Proposals*, S. Patron (ed.), 203-221. Lincoln: University of Nebraska Press.
- GAMMELGAARD, L. R. (2022). "Poetry". En *Fictionality and Literature. Core Concepts Revisited*, L. R. Gammelgaard, S. Iversen, L. Brix Jacobsen, J. Phelan, R. Walsh, H. Zetterberg-Nielsen & S. Zetterberg-Nielsen (eds.), 226-245. Columbus: The Ohio State University.
- HILLEBRANDT, C. (2015). "Author and Narrator in Lyric Poetry". En *Author and Narrator. Transdisciplinary Contributions to a Narratological Debate*, D. Birke & T. Köppe (eds.), 213-233. Berlin: De Gruyter.
- HÜHN, P. (2014). "The Problem of Fictionality and Factuality in Lyric Poetry". *Narrative* 22.2, 155-168.
- KRAMER, L. (2017). *Song Acts. Writings on Words and Music*. Leiden / Boston: Brill Rodopi.
- LANSER, S. (2005). "The 'I' of the Beholder". Equivocal Attachments and the Limits of Structuralist Narratology". En *A Companion to Narrative Theory*, J. Phelan & P. J. Rabinowitz (eds.), 206-219. Hoboken, NJ: Blackwell Publishing.
- NIELSEN, H. S.; PHELAN, J. & WALSH, R. (2015). "Ten Theses about Fictionality". *Narrative* 23.1, 61-73.
- PATRON, S. (2009). *Le narrateur. Introduction à la théorie narrative*. Paris: Armand Colin.

- PATRON, S., ed. (2021). *Optional-Narrator Theory. Principles, Perspectives, Proposals*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- PERETZ, I.; RADEAU, M. & ARGUIN, M. (2004). "Two-Way Interactions between Music and Language. Evidence from Priming Recognition of Tune and Lyrics in Familiar Songs". *Memory & Cognition* 32.1, 142-152.
- PHELAN, J. (2016). "Local Fictionality within Global Nonfiction: Roz Chast's *Why Can't We Talk about Something More Pleasant?*". *Enthymema* 16, 18-31.
- ____ (2022). "Literary Nonfiction". En *Fictionality and Literature. Core Concepts Revisited*, L. R. Gammelgaard, S. Iversen, L. Brix Jacobsen, J. Phelan, R. Walsh, H. Zetterberg-Nielsen & S. Zetterberg-Nielsen (eds.), 246-264. Columbus: The Ohio State University.
- RADER, R. R. (2011). "The Dramatic Monologue and Related Lyric Forms". En *Fact, Fiction, and Form. Selected Essays*, 134-154. Ohio: The Ohio State University Press.
- RIFFATERRE, M. (1990). *Fictional Truth*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- SAMMLER, D.; BARID, A.; VALABRÈGUE, R.; CLÉMENT, S.; DUPONT, S.; BELIN, P. & S. SAMSON (2010). "The Relationship of Lyrics and Tunes in the Processing of Unfamiliar Songs. A Functional Magnetic Resonance Adaptation Study". *The Journal of Neuroscience* 30.10, 3572-3578.
- SCHAEFFER, J.-M. (2006). *¿Qué es un género literario?* Madrid: Akal.
- SKALIN, L.-Å. (2021). "Aesthetic Theory Meets Optional-Narrator Theory". En *Optional-Narrator Theory. Principles, Perspectives, Proposals*, S. Patron (ed.), 222-237. Lincoln: University of Nebraska Press.
- WALSH, R. (2007). *The Rhetoric of Fictionality. Narrative Theory and the Idea of Fiction*. Ohio: The Ohio State University Press.
- WOLF, W. (2005). "The Lyric. Problems of Definition and a Proposal for Reconceptualisation". En *Theory into Poetry. New Approaches to the Lyric*, E. Müller-Zetzelmann & M. Rubik (eds.), 21-56. Amsterdam / New York: Rodopi.



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

Fecha de recepción: 05/06/2025

Fecha de aceptación: 13/10/2025

VÍNCULOS EN TRANSICIÓN.
POETAS MUJERES EN GRABACIONES Y DIRECTOS (1966-1980)¹

ATTACHMENTS IN TRANSITION.
FEMALE POETS IN RECORDINGS AND LIVE PERFORMANCES (1966-1980)

Elia ROMERA-FIGUEROA
Universidad Complutense de Madrid
elromera@ucm.es

Resumen: Este artículo demuestra que, durante el tardofranquismo y la Transición, cantautoras, actrices y locutoras dieron voz a poetas mujeres, ampliando la memoria cultural más allá del canon masculino, al incorporar textos de autoras coetáneas y anteriores. A partir de vinilos como *Poetisas* y *Poesía femenina* (1966), y mediante el análisis de archivos, repertorios no grabados e informes de censura, recupero las intervenciones de artistas como Elisa Serna, Julia León, Marina Rossell o Núria Espert, que musicalizaron y recitaron poemas de Rosalía de Castro, Ángela Figuera Aymerich, Gloria Fuertes, Maria-Mercè Marçal o Gabriela Mistral, entre otras. Estas prácticas, a menudo efímeras por darse en vivo —donde hubo mayor presencia femenina que en los elepés—, invocan una versión de lo que Sarah Ahmed llama *vínculos feministas*: relaciones no lineales, activadas en la escucha y la actuación, que configuran una novedosa memoria feminista para los estudios sobre poesía y canción y, con ello, para los currículos escolares.

Palabras clave: Cantautoras. Poetas mujeres. Transición. Feminismo. *Performance*.

Abstract: This article demonstrates that, during the Franco regime and the Spanish Transition, female singer-songwriters, actresses, and broadcasters challenged the dominant male poetic canon by giving voice to female poets. They expanded cultural memory by setting to music texts from contemporary and earlier female authors. Drawing on vinyl records such as *Poetisas* and *Poesía femenina* (1966), and through the analysis of archives, live repertoires, and censorship reports, I engage with the contributions of performers such as Elisa Serna, Julia León, Marina Rossell, and Núria Espert. Their LPs featured poetry by Rosalía de Castro, Ángela Figuera Aymerich, Gloria Fuertes, Maria-Mercè Marçal, Gabriela Mistral, among others —although women’s voices were more present in live performances, which often went unrecorded. These ephemeral practices trace a version of what Sarah Ahmed calls *feminist attachments*: affective, non-linear

¹ Resultado de +PoeMAS, “Mucho más que poemas. Poesía para más gente y poéticas de la canción (M+PoeMAS)” (PID2024-158927NB-I00) y “Música popular y cultura urbana en el franquismo (1936–1975): Sonidos cotidianos, dinámicas locales, procesos transnacionales” (PID2021-128307OB-I00), proyectos financiados por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

relations activated through listening and performance, forming a feminist memory that belongs to studies of music and poetry and, thereby, to school curricula.

Keywords: Female singer-songwriters. Female poets. Spanish Transition. Feminism. Performance.

1. INTRODUCCIÓN

El 28 de abril de 1977, cerca de cuatro mil personas abarrotaban el Palacio de los Deportes de Barcelona para asistir a un festival que conjugaba poesía y canción². Sobre el escenario, cincuenta y seis artistas de distintas generaciones: desde voces consagradas como Marina Rossell o Rafael Alberti hasta mujeres cuya presencia ha sido escasamente atendida por los estudios sobre las relaciones entre música y poesía. Entre ellas se encontraban la cantautora valenciana Araceli Banyuls o intérpretes más vinculadas al ámbito teatral, como Núria Espert, Carmen Sansa, Rosa María Sardà o Mèrce Managuerra. Las musicalizaciones realizadas por mujeres artistas, al igual que la poesía escrita por mujeres y musicalizada, han recibido hasta ahora una atención insuficiente en los estudios literarios y culturales. Este artículo lo demuestra mediante un exhaustivo estado de la cuestión y amplía las fuentes al incorporar materiales que registran actuaciones en directo, procedentes de archivos y fondos de investigación. Esta metodología profundiza en las prácticas y obras que activaron desde mediados de los años sesenta algunas artistas, muchas de ellas cantautoras, en la musicalización de poesía escrita por otras autoras.

Como ocurre con toda omisión en la historia oficial, la escasez de estudios sobre las musicalizaciones de mujeres o de poesía escrita por mujeres no es casual. En realidad, es coherente con la política de memoria institucional articulada durante la Transición, en la que diversos agentes —entre ellos, partidos políticos como el PSOE— promovieron un canon poético-musical centrado en un puñado de escritores. Trazar este recorrido es imprescindible para, en segundo lugar, probar que muchas mujeres no solo interpretaron el canon literario dominante de los espacios progresistas del momento, sino que, además, tejieron vínculos propios al dar voz a escritoras coetáneas y de generaciones anteriores, persiguiendo así uno de los objetivos que se marcó el movimiento feminista del momento: localizar a otras creadoras para identificar e identificarse con referentes propios.

Los homenajes a Miguel Hernández, Federico García Lorca, Salvador Espriu o Celso Emilio Ferreiro, por mencionar algunos, fueron frecuentes desde los años setenta en adelante. Tanto en los últimos años del franquismo como en los primeros de la Transición, el grupo Los Juglares ofrecía recitales íntegros dedicados a poetas señalados por la

² Archivo de la Delegación del Gobierno de Cataluña. Subdelegación del Gobierno de Barcelona (ASDG) – Orden Público. Caja 441. “Intérpretes que tomaron parte en el festival de 1977”.

dictadura, como el que tuvo lugar el 1 de enero de 1974 en la Casa de Cultura de Castellón, centrado en la obra de Lorca³; o el que dedicaron a Hernández en Zamora en mayo de 1977⁴. Por citar otro ejemplo entre dichas fechas, en mayo de 1976 se celebraron en Zaragoza varios recitales en honor a Hernández con la participación de José Antonio Labordeta, La Bullonera y Adolfo Celdrán⁵. En paralelo, en el caso de poetas contemporáneos, su fallecimiento solía acompañarse de actos de homenaje con música, como el recital dedicado a Salvador Espriu en el Palau de la Música en 1985, con interpretaciones a cargo de Marina Rossell, Núria Espert y Raimon⁶.

Estos gestos de memoria cultural se vincularon, en muchos casos, a iniciativas político-partidistas. El 3 de noviembre de 1979, el PSOE promovió un homenaje al poeta gallego Celso Emilio Ferreiro en Madrid, con actuaciones de Amancio Prada, Joan Manuel Serrat, Pi de la Serra, Pablo Guerrero, Benedicto y el grupo gallego Fuxan os Ventos⁷. En estos recitales-homenaje confluían distintas formas de mediación poética: la recitación en vivo, la música interpretada en directo y, en ocasiones, la música grabada. Este recurso era especialmente habitual cuando se trataba de escritores cuya recepción estaba fuertemente asociada a la voz de un cantautor específico. Tal es el caso del poeta León Felipe, vinculado a Paco Ibáñez, como se observa en la convocatoria del homenaje celebrado el 27 de abril de 1976 en el Teatro Monumental de Madrid, en el que participaron Aguaviva, Adolfo Celdrán, Santiago Forn, Paco Ibáñez y Luis Pastor. En el cartel se advertía: “Si Paco Ibáñez no pudiese actuar se daría su recital en discos”⁸. Esta nota no solo evidencia la naturalización de la música grabada en estos actos, sino que subraya el lugar central que ocupaba Ibáñez en la interpretación del poeta zamorano: su presencia, ya fuese física o mediada por un tocadiscos, debía garantizarse.

Al año siguiente, el 14 de marzo de 1977, se convocó una nueva edición del homenaje a León Felipe, pero esta vez el acto fue prohibido alegando que “no se especifica el carácter del mencionado acto, así como por posible alteración del orden público”⁹. La cancelación, a solo dos días del evento y con los carteles ya impresos anunciando a Soledad Bravo como novedad, no solo recuerda la persistencia de la censura en los primeros años de la Transición, sino que también subraya cómo estos recitales en vivo eran espacios donde se disputaba activamente la memoria oficial colectiva, determinando qué autores eran anualmente celebrados en público.

Aunque incompleta, esta enumeración de eventos sirve para destacar a algunos de los poetas que se cantaban. También deja ver, con claridad, el patrón de exclusiones que dejaron de lado a muchas autoras y artistas. Por ello, cabe señalar que, junto con las

³ Biblioteca Nacional de España (BNE), Alcalá de Henares (AHC)709023. Ángeles Ruibal canta a Lorca. Los Juglares en Castellón. 1974.

⁴ BNE-AHC548830. Ángeles Ruibal canta a Miguel Hernández. Los Juglares en Zamora. 1977.

⁵ Centro Lucini de la canción de autor en Granada (CLG). Sin catalogar.

⁶ BNE-AHC166396.

⁷ Archivo de la Fundación Pablo Iglesias (AFPI) – Carteles (CAR) - 04- Partido Socialista Obrero Español (PSOE): AFPI-CAR-PSOE-R0782.

⁸ CLG. Póster del 27 de abril, 1976. Teatro Monumental.

⁹ CLG. Póster del 14 de marzo, 1977. Teatro Monumental.

actuaciones musicales, muchos actos contaban con espacios para la recitación poética. Así, en la ya mencionada primera edición de homenaje a León Felipe, leyeron sus textos una mayoría de escritores varones, pero también autoras como Ángela Figuera Aymerich, Francisca Aguirre, Aurora de Albornoz, Amparo Gastón, Ana María Moix y Concha de Marco. Subrayar su presencia permite vislumbrar un tejido más amplio de relaciones entre poesía, oralidad, música y mujeres creadoras, así como preguntarse: ¿fueron sus textos musicalizados y grabados? ¿Quién los cantó en directo? ¿Qué poemas se corearon en público, y cómo activaron memorias, afectos o disidencias en un contexto aún represivo? ¿Qué formas de reconocimiento, filiación o diálogo se establecieron entre autoras y creadoras en estos procesos?

Este ensayo busca iniciar una reflexión sobre cómo se ha construido la relación entre música y poesía en España, y cómo esa construcción no ha contemplado las voces femeninas dentro del canon literario y musical. Esta exclusión no es menor: afecta a la forma en que imaginamos, enseñamos y estudiamos el periodo, sus protagonistas y sus sensibilidades. Para ello se examina cómo algunas cantautoras, junto con otras artistas afines, ensancharon los márgenes de los referentes movilizados por la poesía cantada durante las décadas de los sesenta, setenta y ochenta. Además, esta investigación propone ampliar el foco habitual —centrado en las grabaciones discográficas— incluyendo la dimensión performativa y en vivo de las musicalizaciones de poesía, a través de las actuaciones de Elisa Serna, Julia León y otras artistas y profesionales que se salen del molde de cantautor/a, pero cuyo trabajo como locutoras y actrices nutrió a los movimientos artísticos del tardofranquismo y la Transición.

2. MUJERES, MÚSICA Y POESÍA

Como es bien sabido, en los años cincuenta, destacados cantautores franceses como Georges Brassens, Jacques Brel, Léo Ferré, Anne Sylvestre y Monique Andrée Serf (más conocida por su nombre artístico, Barbara) musicalizaron textos poéticos canónicos, acompañándolos frecuentemente con una guitarra. Estos artistas tuvieron una gran influencia en la creación musical ibérica, especialmente a través de la obra de Paco Ibáñez y la figura de Brassens (véase Luna Alonso, 2000; Marc, 2013). Dicho fenómeno se consolidó en España a lo largo de los sesenta y setenta, a través de artistas que residían entonces en París, como el siempre mencionado Ibáñez y otras voces como Teresa Rebull, exiliada en Francia, o Elisa Serna, que pasó allí temporadas intermitentes.

2.1. El canon musical: ¿cantautoras y poesía?

En los últimos años, la relación entre poesía y música en España ha despertado un renovado interés crítico, como lo demuestra el notable aumento de publicaciones dedicadas a esta cuestión (véase Romano, Lucifora y Riva, 2017; Martínez Cantón y Laín Corona, 2021; Badía Fumaz y Marías Martínez, 2021; Laín Corona y Martínez Cantón,

2022; Marías Martínez y Badía Fumaz, 2024; Del Rio Riande y Ayala, 2025). Si bien algunos de estos trabajos se apartan de los objetivos del presente estudio por motivos cronológicos, o por centrarse en otros géneros musicales (Orringer, 2021; Gómez-Castellano y Vialette, 2021), la mayoría abordan la poesía musicalizada con especial atención a cantantes activos desde los años sesenta hasta la actualidad.

Dentro de esta línea de investigación, adquieren aquí especial relevancia los estudios que examinan cómo determinados poetas, como Miguel Hernández o Antonio Machado, han sido resignificados como símbolos de memoria cultural antifranquista a través de la canción. La investigadora Rocío Ortuño Casanova (2021) analiza versiones flamencas contemporáneas de poemas de Hernández y sostiene que estas adaptaciones desactivan su potencial político original, dando lugar a una forma de apropiación cultural higienizadora con fines comerciales. En sintonía, la especialista en canción de autor Sabrina Riva examina cómo los cantautores de distintas generaciones han puesto música a textos de Hernández y Lorca, ya sea reinsertándolos en sus contextos históricos o bien descontextualizándolos (2021: 176). Asimismo, la filóloga Araceli Iravedra analiza cómo los cantautores construyeron sus propias genealogías literarias, poniendo de relieve el caso de Antonio Machado, figura desplazada por nuevas corrientes poéticas pero elevada a la categoría de referente con la irrupción de la canción de autor (2021: 60-61).

El énfasis en explorar la relación entre poesía y música ha sido decisivo para avanzar en la configuración de unos estudios culturales ibéricos —todavía en proceso de afianzamiento—, así como para establecer resonancias con otras tradiciones de estudios culturales no anglosajonas, como la impulsada por Marcela Romano desde Argentina. Sin embargo, este mismo marco ha tendido a reproducir un desequilibrio que merece ser interrogado. Aunque se menciona ocasionalmente la obra de algunas intérpretes, el grueso de los análisis y las tesis centrales tienden a construirse en torno a artistas varones. Por ejemplo, en el volumen *Un antiguo don de fluir: la canción entre la música y la literatura*, se mencionan figuras como Elisa Serna o Ana Belén (Romano, Lucifora y Riva, 2017: 161, 172), pero las conclusiones se articulan principalmente a partir de ejemplos masculinos como los de Víctor Manuel, Lluís Llach, Luis Eduardo Aute, Amancio Prada, Paco Ibáñez (33, 109, 115, 171, 168, 176) y, sobre todo, Joan Manuel Serrat y Joaquín Sabina, a quienes se dedican capítulos completos (García Candeira, 2021; García Rodríguez, 2021, y Romano, 2021a). Esta tendencia, como ya se señaló, responde en gran parte a una operación previa a la crítica cultural, arraigada en las políticas institucionales de memoria de la Transición, cuando estos eran los nombres que protagonizaban los actos y homenajes.

Frente a esta asimetría persistente, se abren líneas de investigación que, desde una perspectiva de género, comienzan a replantear el canon establecido, y con él la narrativa del periodo (Peña Jiménez y Rodríguez Martín, 2021; Rábade Villar, 2021; Romera-Figueroa, 2021). Una vez que las autoras son contempladas, queda preguntarse si las cantautoras siguieron caminos similares a sus pares varones o si, como avancé en anteriores publicaciones, desarrollaron algunas fórmulas propias (Romera-Figueroa,

2025a; 2025b). Por ejemplo, en canciones infantiles de los años setenta basadas en poemas de autoras como Rosalía de Castro o María Elena Walsh, algunas cantautoras resignificaron el rol tradicional asignado a las mujeres —cantar y cuidar a la infancia— para visibilizar a escritoras lesbianas, denunciar la censura o reivindicar lenguas perseguidas durante la dictadura. Esta estrategia, que propuse analizar como una “treta” en términos de Josefina Ludmer (1984: 53), les permitió sintonizar su voz con la de dos de las poetas más musicalizadas del siglo XX (véase Romera-Figueroa, 2025b: 63). Que una mujer musicalice poesía de otra mujer no es solo una elección artística: también conlleva una carga política, comparable a la de cantar entonces en gallego, catalán o euskera, al intervenir activamente en la construcción de un canon literario alternativo, no solo al régimen, sino a los espacios de izquierdas del periodo.

2.2. El canon poético: ¿fueron musicalizadas las poetas?

Los estudios sobre la poesía musicalizada por cantautores han puesto un fuerte énfasis en reconstruir sus genealogías literarias. Este interés responde, en parte, a la presencia de un público instruido en estos escenarios —una suerte de *receptor implícito* o *implied audience*— que se mostraba especialmente atento a los juegos intertextuales propuestos por los cantantes (Papanikolaou, 2007: 25). Hasta ahora, la crítica ha señalado que los cantautores conectaban con dos tradiciones principalmente. En primer lugar, se los ha presentado como herederos del juglar medieval (Torrego Egido, 1999: 82-83), una filiación que lleva a Romano a hablar de una “nueva juglaría” (1996: 105). Esta relación con el *mester de juglaría* pudo verse reforzada por la publicación de la sexta edición del volumen de Ramón Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas* (1957), que introdujo cambios sustanciales con respecto a la edición original de 1924. Menéndez Pidal sostiene que la literatura se consolida a través de un proceso continuo de (re)elaboración al que llama “refundición” (1957: 165, 234, 368), anticipando nociones que décadas más tarde desarrollarán teóricos de la intertextualidad como Paul Zumthor, Michael Riffaterre o Laurent Jenny, fundamentales para los estudios de poesía y canción actuales (véase Badía Fumaz y Marías Martínez, 2021; Badía Fumaz, 2022).

Los propios cantautores han cultivado esta identificación anacrónica con trovadores y juglares como forma de subrayar la vocación popular de su expresión poético-musical y su voluntad de intervención crítica en el plano sociocultural (véase Romano, 2010a). En segundo lugar, se ha subrayado la condición de los cantautores como continuadores de la tradición poética que decidieron musicalizar. En palabras de Héctor Fouce y Juan Pecourt:

Los cantautores se presentan así como herederos de los que lucharon por la libertad, pero también como representantes, al mismo tiempo, del conocimiento y del sentimiento del pueblo reprimido y de los artistas y pensadores que expresaron su disenso frente al régimen y pagaron por ello (2008: s. p.).

Sobre estas conexiones entre la poesía social y la canción se han sucedido ya numerosos estudios (Morales, 2009 y 2012; Muñoz de Arenillas Valdés, 2013), entre los que destacan los trabajos de Ángel Prieto de Paula y la ya mencionada Marcela Romano. Ambos proponen una historia de la lírica social que contemple la continuidad —temática y lingüística— entre la poesía de compromiso de la Guerra Civil y la canción de autor (Romano, 1997: 118; Prieto de Paula, 2010; 2021). Prieto de Paula puntualiza que los cantautores resolvieron un problema de la poesía social a mediados de los sesenta: la contradicción entre su pretensión de mayorías y su escasa recepción (2010: 401). Más recientemente, el investigador ha retomado esta hipótesis para concluir que los cantautores permitieron la supervivencia de la poesía de compromiso, desnaturalizándola del género en que había nacido (2021: 36). Romano, por su parte, ha dedicado más de una docena de artículos, escritos a lo largo de tres décadas, al análisis de la canción de autor, planteando la relación entre música y literatura como una tensión entre sumisión y rechazo (1997: 105).

En cuanto a la genealogía entre poetas y cantautores, Romano ha propuesto diversas listas de autores musicalizados (1991: 138; 1992: 875; 1994: 61; 2002: 14; 2006: 89; 2010a: 414; 2010b). En las más recientes, incluye una categoría llamada “poetas despiertos a los ‘vientos del pueblo’” (2006: 89; 2010a: 414) donde figuran autores que han recibido atención crítica, como Hernández, León Felipe, Machado (Romano, 1997), Lorca o Blas de Otero (García Mateos, 2010; Romano, 2010a). En el segundo grupo de sus listados, Romano incluye a poetas “constitutivos de una tradición distanciada, ya sea en el tiempo, ya por su circulación en cotos más restringidos” (2010a: 414), o lo que ella presentará también como “una tradición de mayor alcance y matices” (Romano, 2006: 89). Entre los nombres de esta segunda lista figuran San Juan de la Cruz, Luis de Góngora, Rosalía de Castro o Gustavo Adolfo Bécquer, entre otros autores de distintas épocas.

Romano no es la única autora que ha elaborado listados de poetas musicalizados, pero los suyos se distinguen por incorporar lecturas críticas de algunos textos, a diferencia de otras fuentes —más extensas, pero también más superficiales— que se limitan a enumerar nombres (González-Lucini, s.f.). La repetición de ciertos autores, tanto en sus artículos como en estudios afines (Soldevila i Balart, 1993; González-Lucini, 2006; Pujadó, 2007), ha contribuido, de forma intencionada o no, a consolidar un canon de poetas musicalizados. En él, se proyectan desde el presente vectores de disconformidad social y popularismo expresivo, aunque con distintos grados de anacronismo. Algunas de estas listas, además, han distinguido entre poesía en castellano y en otras lenguas ibéricas, como hizo Llorenç Soldevila i Balart al reunir textos poéticos en catalán cantados por intérpretes catalanoparlantes (véase Pujadó, 2007).

Si bien, como ocurre con toda categorización, hay otras formas posibles de agrupar a los autores de las listas enumeradas —por nacionalidad, movimiento literario o época—, lo que caracteriza a todos estos listados es que están compuestos casi exclusivamente por autores varones. La única excepción es Rosalía de Castro, cuya poesía musicalizada ha empezado a recibir atención crítica (Rábade Villar, 2021). Esta infrarrepresentación de

las autoras responde, en parte, al hecho de que, en efecto, los poetas más frecuentemente musicalizados fueron en su mayoría hombres. No obstante, como mostrarán las siguientes secciones de este artículo, no fueron los únicos. Algunas intérpretes movilizaron un corpus que también incluyó a escritoras, conscientes de la importancia de trazar otros vínculos. Así lo manifestó en 1980 la cantautora feminista catalana Marina Rossell:

...que ya está bien de musicalizar a los poetas sagrados de la cultura catalana... Y ¡jojo tú!, que esto no es un reproche, que yo también lo he hecho... Pero mira, resulta que levantas la vista y ahí están todas esas mujeres... Mujeres con poemas fantásticos y nunca habían sido musicalizados... (Cano y Boldú, 1980: 57-58).

Rossell llevó a la práctica su discurso al publicar ese mismo año *Bruixes i Maduixes* (1980), en el que colaboró con numerosas escritoras del momento como Teresa d'Arenys, Montserrat Roig, Mari Chordà, Maria-Mercè Marçal, Maria Aurèlia Capmany y Marta Pessarrodona. Este disco representa la confirmación y culminación de una tendencia que, como se mostrará más adelante, ya había dado muestras de un deseo de conexión con una tradición de escritura femenina.

Siguiendo la estela de este álbum, las siguientes secciones abordarán cómo, desde los años sesenta, hubo otras jóvenes que musicalizaron a poetas y escritoras, también mujeres. Sin embargo, ello no las opone a los cantautores varones, algunos de los cuales incluyeron letras de escritoras, por más que esta no fuera una costumbre mayoritaria. Un ejemplo temprano es la canción "Villancico" de Paco Ibáñez, basada en un poema de Gloria Fuertes, que formó parte del emblemático recital de 1969 recogido en el álbum *Paco Ibáñez en el Olympia*. Tres años más tarde, el grupo Aguaviva fue un paso más allá al incluir la voz original de la propia autora madrileña en "Canción del que no quería mentir" (1972). Otro ejemplo sería la canción "Recerca", un poema de la poeta valenciana Maria Beneyto, que musicalizó el grupo La Rondalla de la Costa al que pertenecía el cantautor Marià Albero. Pero, sin duda, el cantautor que más respeto ha demostrado por la obra de otras escritoras ha sido el gallego Amancio Prada, quien además de dar voz a Santa Teresa de Jesús o a Rosalía de Castro en un gran número de ocasiones, ha colaborado y musicalizado textos de sus contemporáneas como cuando, en 1985, graba "Ya verás, muñeca" de la pacense Isabel Escudero o "Escondite inglés" de la salmantina Carmen Martín Gaité.

3. LOCUTORAS, ACTRICES, CANTAUTORAS, POETAS Y POETISAS

La búsqueda de nuevas genealogías o vínculos literarios donde haya mujeres creadoras es una metodología que históricamente ha sido practicada desde el feminismo, lo que me llevó a afirmar que "musicalizar poesía escrita por otras mujeres, dando lugar a esa intermedialidad e intertextualidad, fue un acto de supervivencia feminista, de memoria y de relectura crítica" (Romera-Figueroa, 2025b: 77). Las hispanistas Roberta Johnson y Maite Zubiaurre señalan que, en los primeros años del franquismo, las obras

clave del pensamiento feminista se eliminaron de la memoria pública (2012: 16). Durante la dictadura, las primeras formas organizadas de feminismo surgieron en entornos burgueses y universitarios. En 1953 se fundó la Sociedad Española de Mujeres Universitarias, que promovía, entre otras cosas, la creación de “bibliotecas circulares de carácter científico o profesional” (Moreno Seco, 2005: 32). No será hasta 1962 cuando el feminismo académico articule un espacio más inclusivo en el Seminario de Estudios Sociológicos de la Mujer (Johnson y Zubiarre, 2012: 306). Las investigadoras Carmen Martínez Ten y Purificación Gutiérrez López han señalado la falta de referentes:

Habíamos perdido la referencia de las mujeres de generaciones anteriores a la guerra civil, lo que podríamos llamar las abuelas vanguardistas, aunque teníamos a las pioneras, más mayores que nosotras, que habían conseguido hacer cosas en los 60, y las referencias internacionales de los países con democracias avanzadas. España estaba intentando mirar por encima de los Pirineos, que era el territorio de donde venían los turistas y las películas y libros prohibidos (González Ruiz, Martínez Ten y Gutiérrez López, 2009: 9).

También apuntan que, en los años setenta, algunos de estos textos no autorizados podían encontrarse en la trastienda de las librerías (González Ruiz, Martínez Ten y Gutiérrez López, 2009: 8).

De este contexto nace la urgencia, visible también en la música, de rescatar vínculos feministas, ya desde el tardofranquismo. Por ejemplo, la escritora catalana María Aurèlia Capmany recalca la importancia que tuvo para ella en los años sesenta localizar el libro de Margarita Nelken (1894-1968) *La condición social de la mujer en España* (1919), como dejó reflejado en el prólogo que escribió para la reedición de 1975: “pude darme cuenta de que la diputado socialista hablaba un lenguaje absolutamente nuevo en su época” (Capmany, 1975: 16). Ese mismo entusiasmo lo vivieron muchas mujeres a principios de 1976, cuando Mary Nash publicó *Mujeres Libres: España 1936-1939*, que para muchas libertarias fue una verdadera revelación puesto que nada sabían de la existencia de dicha organización y de su actividad en la Guerra Civil (Vicente, 2017: 17).

Este interés por reconstruir una historia con referentes mujeres, al que también aludía Rossell, se visibiliza en el tardofranquismo y se consolida en 1975, cuando se publicaron tres obras clave: la *Antología del feminismo*, *El sufragio femenino en la Segunda República Española*, y el libro, aún de referencia, *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*, cuyo éxito llevó a su reedición en 1986, consolidando el notable interés que despertó. Veinte años antes, en 1966, se habían editado en España dos LP que marcaron un cambio de paradigma respecto a la grabación de poesía a través de medios sonoros, abriendo paso a escritoras mujeres que, a partir de este momento, pueden no solo leerse sino también escucharse a través de un altavoz.

3.1. *Poetas y Poetisas sonando en 1966*

Ramón Miró llama “discos-antología” (2010: 97) a aquellos LPs colectivos en los que varios intérpretes musicalizan un conjunto de poemas. En 1966, aparecen dos de estos discos-antologías que permiten trazar afinidades poéticas entre mujeres de distintas épocas. Si bien estas podrían leerse desde el marco de las “genealogías” (Romera-Figueroa, 2025b: 61), propongo aquí desplazar esa noción hacia una versión de lo que Sara Ahmed llama “vínculos feministas” (2017 [2004]: 255). A diferencia de la genealogía, que implica una continuidad lineal o hereditaria, los vínculos feministas aquí formulados se construyen en el gesto de acercarse a otras, en el acto de escuchar sus palabras, sus luchas, su dolor o su deseo de transformación. Se trata de conexiones afectivas y políticas que no se dan por sentadas, sino que se producen en el movimiento: en la escucha, en la acción, en la complicidad. Así, estos primeros discos no solo recuperan voces del pasado o coetáneas, sino que también activan relaciones entre mujeres que no comparten necesariamente un tiempo ni un espacio, pero que se reconocen en una experiencia común. Lo que se crea no es una tradición fija, sino una comunidad en formación que se mueve y es movida por los vínculos que trazan.

En 1966 aún no podemos hablar de una musicalización al uso, pues entonces fueron locutoras y actrices las que grabaron y recitaron la obra de poetisas mujeres, en ocasiones con cierto acompañamiento musical entre poemas. Por un lado, Discos Aguilar publicó el vinilo *Poetisas en lengua castellana* con la música interpretada al arpa por la compositora María Rosa Calvo y las voces de las actrices Ana María Noé, María Luisa Ponte y Berta Riaza, esta última escogida con posterioridad, para dar lectura al discurso de recepción del Premio Cervantes concedido a María Zambrano en 1989. Las tres actrices recitaron a poetisas españolas y latinoamericanas desde el siglo XV hasta la actualidad. La novedad de contar con escritoras circulando en un LP justifica la necesidad de compartir la lista completa de las elegidas y referenciar sus años de vida para dar cuenta de la diferencia temporal entre las mismas: Florencia Pilar (1470-1530), Santa Teresa de Jesús (1515-1582), Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695), Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), Carolina Coronado (1820-1911), Rosalía de Castro (1837-1885), Alfonsina Storni (1892-1938), Juana de Ibarbourou (1892-1913), Gabriela Mistral (1889-1957), Ángela Figuera Aymerich (1902-1984), Ernestina de Champurcín (1905-1999) y Carmen Conde (1907-1996).

Con un repertorio de poetisas similar en lo temporal y geográfico, el otro vinilo grabado en 1966 se tituló *Poesía femenina*, que cuentan con el pianista Agustín Serrano y diferentes ilustraciones musicales de Chopin, Schumann y Grieg¹⁰. En este álbum escuchamos las voces de la locutora Mari Ángeles Herraz y las actrices Gemma Cuervo y Núria Espert. La lista de *Poesía femenina* incluye, igual que *Poetisas*, a Sor Juana Inés de la Cruz, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado, Rosalía de Castro,

¹⁰ El depósito legal se hace en 1966, aunque el álbum debió salir en 1967, pues en el LP conviven ambas fechas.

Gabriela Mistral, Juana de Ibarbouro, Alfonsina Storni y Carmen Conde, a las que se suman Margarita Hickey (1753-1793), Concha Espina (1869-1955), Concha Zardoya (1914-2004) y María de los Reyes Fuentes (1927-2010). Entre las poetisas seleccionadas, se ha de notar la presencia de conservadoras como Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado y la falangista Concha Espina, lo cual puede obedecer a un cierto desinterés por la ideología de las enumeradas por parte de las impulsoras de estas recopilaciones, o una estratagema consciente, o “treta” (Romera-Figueroa 2025: 63), pensada para presentarse a las autoridades censorias de manera menos sospechosa.

Poetisas y Poesía femenina se publicaron, además, acompañados de información sobre las autoras en las *gatefold*, que también incluían un libreto con los poemas del disco. Todos estos elementos —la presencia de autoras de distintos siglos, la repetición de algunas junto con la incorporación de nuevas, y la inclusión de textos escritos en los discos— permiten interpretar estos tempranos vinilos como propuestas de las mujeres de este momento para localizar y dar a conocer a sus predecesoras a través de su recitación y su difusión mediante las tecnologías sonoras del momento, como el tocadiscos o la radio.

Además, los títulos de estos dos álbumes (*Poetisas y Poesía femenina*) reflejan la ansiedad de estas décadas por nombrar a las poetisas mujeres, lo que interpreto como un síntoma de la formación de un nuevo campo cultural, en línea con las tesis de Pierre Bourdieu, quien definió el campo de producción cultural como un espacio de lucha donde lo que está en juego es quién tiene el poder de definir qué se entiende por *escritor* y, en consecuencia, quiénes pueden ser reconocidos como tales y participar en ese espacio (1993: 42). En este sentido, estos dos discos abren camino a futuras musicalizaciones de poetisas mujeres y favorecen la difusión de su obra lírica por medios que quedaban fuera del alcance de las antologías impresas tradicionales, como *Poesía española femenina, 1939-1950* de Carmen Conde (1967).

La presencia de Núria Espert en *Poesía femenina* es asimismo clave, ya que, además de como actriz de teatro y cine en prestigiosas producciones, Espert también se mostró cercana a poetisas como Rafael Alberti con quién grabó recitales desde 1979 (Monleón, 1979: 60-64), y a la canción de autor/a. La polivalente artista publicó otros discos que intercalaban poesía recitada con temas musicalizados junto voces tan centrales para la Nova Cançó como Raimon, en el vinilo de 1967 *Poetes Catalans Contemporanis*, en el que antes de “Al vent” se escucha a Espert interpretar “Nit de primavera” de la poeta Clementina Arderiu. En suma, el trabajo de Espert puede servir de puente entre estos dos discos fundacionales y los que les sucedieron.

3.2. Recorrido incompleto por los vínculos feministas

El ciclo que comienza con estos dos álbumes se consolidará una década después, coincidiendo con la segunda ola del feminismo ibérico, y seguirá activo en adelante, como se advierte en un encuentro organizado el 14 de abril de 1996 en la sala Galileo Galilei

de Madrid, cuyas entradas se vendían en la Librería de Mujeres de la calle San Cristóbal 17, para homenajear a las mujeres republicanas, en el que participaron cantautoras tan dispares como Elisa Serna y Ana Belén¹¹.

Sin pretender ofrecer una lista exhaustiva, entre las poetas que fueron musicalizadas por cantautoras es preciso destacar a algunas que, con seguridad, formarían parte del canon, como algunos de los nombres más importantes de la literatura latinoamericana: Alfonsina Storni (1892-1939), cantada por la cantante Marjo en 1976; y Gabriela Mistral (1889-1957), a quien puso voz Rosa León en el tema “La manca”, en 1988. También hay ejemplos de poetas y escritoras españolas en lengua castellana de mayor o menor fama, como: Fanny Rubio (1949-), con temas como “Si te quiero es porque somos”, de Ana Belén en 1977, y “Amor brujo”, de Rosa León en 1988; Gloria Fuertes (1917-1998), a quien, entre otros, grabaron Claudina y Alberto Gambino en el tema “Tener de todo un poco” en 1983; o Lola Salvador Maldonado (1938-), cuya poesía musicalizó Rosa León en los temas “Arroyo libre” e “Invento amor”, de 1986.

Las cantautoras que cantaban en las lenguas hoy cooficiales impulsaron también la autoría de otras mujeres. En el panorama en lengua catalana, tanto peninsular como isleño, hay numerosos casos a destacar: Maria Antònia Oliver (1946-2022), con la canción “Veniu amb mi” de Núria Feliu en 1978; Teresa d’Arenys (1952-2024), musicalizada por Marina Rossell en 1980 con el tema “Lluna de llana”; Olga Xirinacs (1936-), con las canciones “Poema del bon matí”, “Dona de fusta”, “Bruna, bruneta”, “Mediterrània”, cantadas por Mari-Dolç en 1980; o Maria Antònia Salvà (1869-1958), musicalizada por Maria del Mar Bonet cuando canta “Cel d’horabaixa” y “La petxina” en 1981.

También las cantautoras gallegas siguieron esta tendencia, como cuando Maruxa Villanueva publicó *Versos Escondidos* en 1974 sobre poemas de Rosalía de Castro, a quién también cantó María Manuela, luego conocida como Manoela (véase Castro Pérez, 2023; Romera-Figueroa, 2025b: 69-73). Además, Manuela dio voz a Ana Caxiao Maceiras (1942-) con poemas como “Ana Mariña”, “A caricola” y “O antroido”. No obstante, estos vínculos entre cantautoras y poetas no siempre consistían en asociarse con figuras públicas, sino también en reforzar amistades o relaciones personales de otra índole, como cuando la cantautora vasca Lupe cantó las letras escritas por su madre, la escritora Begoña Bilbao Alboniga (1932-2005).

Cada uno de los casos aquí planteados merecería su propio análisis detallado, pues se trata de ejemplos muy dispares, en tanto que hay artistas con un notorio reconocimiento mediático y otras casi amateur, entre otras muchas diferencias. Además, es preciso insistir en que los casos antes enumerados no son los únicos, pues la presencia de poetas en la discografía del tardofranquismo abarca otras obras y particularidades: por ejemplo, Mari Chordà (1942-) figura como coautora con Rossell en “Petenera de la mar”, por lo que debió colaborar en la musicalización de dicho texto popular en 1980. Entre las poetas más

¹¹ AFPI- CAR-Entidades (ENT)-0266.

musicalizadas está Maria Mercè Marçal (1952-1998), con temas como “Aquest mirall”, cantada por Marina Rossell en 1980 en el ya mencionado álbum *Bruixes i maduixes*; un año después, en 1981, Teresa Rebull pondría música a “Vint bales” y lo incluiría en su álbum *També per tu*; y, en 1987, Gisela Bellsolà (1947-), otra cantautora ligada a Catalunya Nord, incluyó las canciones “Velles corrandes per a la Pepa” y “Anna marinera” en su disco *País Catedral*.

El interés por recoger aquí algunos de los poemas de mujeres que circularon en canciones reside, por un lado, en visibilizar una parte del canon que, al mismo tiempo que se recuperaba, también se iba formando en la música grabada. Por otro lado, esta breve recopilación busca intervenir en los currículos escolares en sus distintas etapas con el fin de resaltar una perspectiva de género al abordar la poesía y la canción. Si esos currículos literarios contemplaran también la música en vivo, su alcance se ampliaría notablemente, porque, como este trabajo pone de relieve, en las actuaciones hubo muchas otras musicalizaciones de poetisas mujeres que no llegaron a ser grabadas, lo que dificulta el acceso a ellas y hace que su estudio pase necesariamente por metodologías interdisciplinarias.

4. CANTAUTORAS Y MUSICALIZACIONES EN DIRECTO

Una visión completa del fenómeno de la poesía musicalizada debe incorporar, siempre que existan registros en archivos y fondos, lo ocurrido en la música en directo. En el caso del tardofranquismo, los informes de los delegados de los Gobernadores Civiles constituyen la mejor vía para reconstruir cómo interactuaban los cantautores y cantautoras con la poesía en sus recitales. De los artistas más populares en aquel momento han quedado numerosos datos que revelan prácticas significativas de la época. Por ejemplo, en un concierto de Serrat en 1969, un delegado anotó: “En la segunda parte interpretó canciones con textos de Machado, en castellano, recordando a la gente que debía desencajonar los libros de poesía del escritor”¹². Además de recoger comentarios como este, los informes también muestran que los intérpretes solían presentar o contextualizar los poemas. Así se observa, entre otros casos, en un concierto de Luis Pastor el 1 de marzo de 1975 en el centro cultural San Isidro, en Valladolid, donde interpretó musicalizaciones de diversos poetas como Alberti, Hernández, León Felipe, Pablo Neruda o el poeta francés Louis Aragon. El delegado que asistió al concierto señaló que, antes de cada canción, Pastor hacía un comentario “muy comedido” sobre el autor y el tema, indicando que su intención era que la canción fuera “una forma de comunicación, y no un simple pasatiempo”¹³.

No obstante, el dato más relevante que aportan estos informes sobre la poesía musicalizada aparece en las listas de canciones que los artistas debían entregar para

¹² ASDG – Gobernadores Civiles. Caja 118. “Recital de Joan Manuel Serrat en el teatro Tivoli”.

¹³ Archivo Histórico Provincial de Valladolid (AHPV). Delegación Provincial del Frente de Juventudes. Caja 300. “Recital de Luis Pastor”. 1 de marzo, 1975.

obtener autorización para sus conciertos. Estos documentos permiten afirmar que hubo más canciones basadas en textos de escritoras de las que han quedado registradas en discos, un dato clave para ampliar el enfoque de lo estudiado hasta la fecha. En los Archivos Históricos Provinciales se conservan huellas de esta práctica, ya que los listados eran requeridos para su revisión y aprobación. En esta sección se analizarán dos casos conservados en el Archivo Histórico Provincial de Valladolid (AHPV), en el que no se conservan las letras aceptadas, pero sí la relación de títulos interpretados, entre los que figuran: una canción que fue autorizada (sobre un poema de Ángela Figuera Aymerich) y otra que fue censurada (basada en un poema de Rosalía de Castro).

4.1. Elisa Serna: musicalizaciones de Ángela Figuera Aymerich, Gloria Fuertes, Mari Chordà, Clara Janés y Méri Franco-Lao

Los documentos conservados en el AHPV indican que Elisa Serna ofreció, el 18 de noviembre de 1974, un recital en Valladolid, incluyendo la lista completa de canciones que entregó para interpretar. Algunas recibieron autorización como “La conducta conveniente” o “Celda 105”, y otras muchas no, como “Las cárceles” —basada en un poema de Miguel Hernández—, cuyo título la autora intentó cambiar por “Cierra las puertas” para sortear, sin éxito, la censura. Del mismo modo, se denegó el permiso para interpretar “La mayoría silenciosa”, “Canto popular”, “El chivato”, “Compañero”, “Rómpete, guitarra” y “Los reyes de la baraja”, esta última basada en un poema de Lorca. Del listado, llaman la atención aquellas que no forman parte de su discografía oficial, como es el caso de “La conducta conveniente”. El tema se basa en el poema “Libertad” de Figuera Aymerich, incluido en *Belleza cruel* y publicado en México en 1958.

En este caso, en la lista de canciones autorizadas solo figuran el título y el nombre de la poeta bilbaína, pero no la letra de la canción que Serna versionó. Aun así, es preciso señalar que el régimen autorizó un texto que conocía, un dato obtenido al cotejar qué información manejaba la dictadura sobre Figuera Aymerich. El Gabinete de Enlace, la oficina que realizó tareas de coordinación, vigilancia y control sobre colectivos e individuos, actuando como soporte para organismos policiales, cuenta con una carpeta para la poeta. Entre sellos indicando que se trataba de materia “muy reservada”, se recogían datos detallados sobre ella y su marido, Julio Figuera Andú, sobre el cual se insiste en su actividad “subversiva” durante la Guerra Civil. Estos informes confirman que la elección de Serna no es casual, pues “Libertad” es el único poema que aparece completo en la carpeta del Gabinete de Enlace¹⁴.

En su ficha, Figuera Aymerich era descrita como “poetisa” y “autora” de libros de “matiz socialista”, con poemas supuestamente leídos en Radio Española Independiente. El informe recogía su participación en actos culturales y políticos, los manifiestos que firmaba en apoyo a estudiantes y mineros, y mencionaba obras condenadas por la

¹⁴ Archivo General de la Administración (AGA) – Gabinete de Enlace del MIT (03) 107-001 – 42-08808.

dictadura, como *España canta a Cuba*, editada en Francia por Ruedo Ibérico en 1962¹⁵. Sin embargo, como anticipaba, la carpeta de Figuera Aymerich solo contiene la letra completa de un poema, y ese es precisamente “Libertad”, cuya versión del texto — recogida en marzo de 1964 por el Gabinete de Enlace — no coincide exactamente con el poema que ya llevaba un lustro circulando en México. A modo de ejemplo, la primera estrofa en el libro comienza diciendo: “A tiros nos dijeron: cruz y raya. / En cruz estamos. Raya. Tachadura. / Borrón y cárcel nueva. Punto en boca” (Figuera Aymerich, 2002 [1958]: 28). En cambio, los versos recogidos por el Gabinete de Enlace dicen: “Libertad. Todos nos dijeron: Cruz y raya. / En cruz, estamos. Raya, tachadura, borrón y cárcel nueva. / Punto en boca”¹⁶. No hay explicaciones en los documentos que aclaren la disparidad entre las dos versiones, ni sabemos cómo fue la de Serna, pero sí se pone de relevancia el afán de la madrileña por provocar, cantando en directo el único texto que el régimen contemplaba significativo incluir en la carpeta de la poeta vasca.

En el archivo personal de Elisa Serna, custodiado por la cantante hasta su fallecimiento, se encuentran más ejemplos de poemas que musicalizó e interpretó en directo pero no registró. Las letras de estos poemas, retocados por la cantante, se localizan en una carpeta que Serna tituló *Infusión de confidencias*, y apuntan a las canciones de un posible álbum que nunca grabó¹⁷. Entre los temas están “Canción del ruido”, de Mari Chordà; “Veo todo”, de Gloria Fuertes; “Preso en las sombras”, de Clara Janés, o “La mujer que no tiene hombre”, de Méri Franco-Lao, además de otros temas escritos por ella. Asimismo, artículos de prensa como “Elisa Serna presenta sus canciones feministas”, de 1980, nombran canciones de Serna que nunca llegaron a grabarse. En concreto, se mencionan poemas de Aymerich y Gloria Fuertes, a quien, a su vez, también seguía de cerca el Gabinete de Enlace¹⁸.

La carpeta *Infusión de confidencias* muestra que estas canciones se interpretaron en un recital en Vallecas en 1980. Estos ejemplos confirman que el tema “Libertad”, de Aymerich, no es un caso aislado, sino que Serna incluía en sus conciertos un repertorio diverso de poetisas mujeres. Actuaciones como la de Vallecas no resultan fácilmente rastreables, lo que las asemeja a lo que Diana Taylor denomina *repertoire*: prácticas corporales y performativas —como la música en vivo— que transmiten memoria y conocimiento, pero que no dejan huella material duradera (Taylor, 2003: 19-20).

Estos datos invitan a desviar el énfasis de los productos comerciales finales (discos grabados o libros publicados) y a hacer espacio, en las historias del feminismo, de la canción de autor/a, los estudios de poesía y música, o los currículums educativos, a producciones artísticas en vivo —como *performances* o conciertos— que constituyen un

¹⁵ AGA – Gabinete de Enlace del MIT (03) 107-001 – 42-08808. “Actividades de la librería ‘Abril’” (02 Feb.1966): [En el expediente se escribe en ocasiones de forma correcta —Figuera— y otras no —Figuerras].

¹⁶ AGA – Gabinete de Enlace del MIT (03) 107-001 – 42-08808. 2 de marzo, 1964.

¹⁷ Tras el fallecimiento de Serna, su hermano Félix Gil Sánchez se hizo cargo de parte de su archivo personal, el cual consulté por última vez en 2022.

¹⁸ AGA – Gabinete de Enlace del MIT (03) 107-001 – 42-08876-00013.

material efímero pero que visibiliza un firme interés por musicalizar poesía escrita por mujeres.

4.2. Julia León y “La gaita gallega” de Rosalía de Castro

El otro ejemplo encontrado en el AHPV de una musicalización que no sería grabada en la época es la canción de Julia León “La gaita gallega”, sobre un poema de Rosalía de Castro publicado en *Cantares gallegos*. La cantante pidió autorización para interpretarla el 16 de mayo de 1974, pero esta no le fue concedida¹⁹. El motivo no se especifica, pero es probable que fuera porque “La gaita gallega” contiene los célebres versos en los que Rosalía marca distancias con el Estado español: “Probe Galicia, non debes / chamarte nunca española, / que España de ti se olvida / cando eres, ¡ai!, tan fermosa” (Castro, 1963 [1863]: 116). Con todo, la carpeta sobre Julia León no incluía la letra de la canción y eso, sumado a la falta de grabación en aquellos años, impide saber si León cantaba estas estrofas, y si lo hacía en gallego o no²⁰. En 2019, Julia León finalmente grabó este tema en el disco *Que soy del aire*, y ahí sí se incluyen dichos versos, cantados en gallego.

Es posible que, en 1974, León conociera este poema a través del músico gallego Jei Noguerol, con quien estaría de gira por pueblos y ciudades gallegas el año siguiente. Más tarde, en 1992, Noguerol publicó una traducción al castellano de *Follas Novas*, de lo que se deduce su familiaridad e interés por la obra de Rosalía. La escritora Ánxeles Penas redactó el reportaje de la gira de los dos cantantes en 1975 por Galicia. En él no se incluyen las canciones interpretadas, pero sí se señala que los cantantes se conocían desde hacía tiempo, cuando coincidieron en el Centro Gallego de Barcelona para crear la banda sonora de una película italiana sobre emigración (Penas, 1975: 30).

A pesar de no poder analizar en detalle la letra de estas canciones, es esencial reconocer su existencia y tener en cuenta que sí circularon en conciertos, recitales, fiestas de pueblo y festivales; esto nos permite confirmar que el repertorio de poesía musicalizada fue más amplio de lo que se aprecia en los vinilos. De hecho, en este mismo concierto León tampoco fue autorizada a cantar “Ho Chi Minh”, “El obseso sexual” y “No sé por qué piensas tú”, basada en un poema de Nicolás Guillén, tres canciones que grabarían otros compañeros y compañeras de profesión pero que no forman parte de la discografía de Julia León. Del mismo modo, entre las canciones autorizadas figura “La más bella niña”, un poema de Luis de Góngora que popularizó Paco Ibáñez, el “Vals de las ramas” de Lorca, “Canción del pescador” de Carlos Álvarez Cruz y “Ay qué triste que vengo” de Juan de la Encina, siendo todas ellas canciones que Julia León nunca incluyó en sus vinilos y que demuestran el variado repertorio de la música en directo.

¹⁹ AHPV – DPIT. Caja 23. Actuaciones en Colegios, asociaciones y barrios de Valladolid. 1974.

²⁰ AHPV – DPIT. Caja 23. Actuaciones en Colegios, asociaciones y barrios de Valladolid. “Títulos de las canciones no autorizadas”.

5. CONCLUSIONES

A través de trabajo de archivo, que cabría complementar en futuras investigaciones con mayor documentación de hemeroteca, este artículo ha demostrado que la musicalización de poetas mujeres fue más frecuente de lo que permite ver la música grabada, ya que en los conciertos en vivo circularon versiones de poemas de Ángela Figuera Aymerich, Rosalía de Castro, Gloria Fuertes, Mari Chordà o Clara Janés, entre otras. Este dato obliga a considerar el papel de la música en directo a la hora de extraer conclusiones sobre la relación entre canción de autor/a y poesía. En este sentido, Rosalía de Castro no puede seguir figurando como la única poeta mujer musicalizada, como parecía sugerir buena parte de la bibliografía existente. El trabajo de archivo revela que fue precisamente en la *performance* —en el *repertoire*, en términos de Taylor— donde estas canciones encontraron mayor espacio de circulación y escucha.

Desde los discos *Poetisas* y *Poesía femenina*, publicados en 1966, hasta el cierre simbólico que supone el álbum *Bruixes i Maduixes* de Rossell en 1980, se puede rastrear un proceso sostenido de exploración por parte de diversas intérpretes que buscaron incorporar voces femeninas al repertorio de homenajes y recitales de la época. Conocer los nombres de las autoras que fueron apareciendo en este periodo —Alfonsina Storni, Begoña Bilbao Alboniga, Fanny Rubio, Gabriela Mistral, Lola Salvador Maldonado, Maria Antònia Oliver, Maria Antònia Salvà, Maria Mercè Marçal, Olga Xirinacs, Teresa d'Arenys etc.— así como las voces que les daban vida —Claudina y Alberto Gambino, Elisa Serna, Julia León, Maria del Mar Bonet, María Manuela, Marina Rossell, Núria Feliu, Rosa León, Teresa Rebull, etc.— permite pensar en muchas cantautoras del momento como creadoras feministas. Sus canciones y poesía recitada cumplieron una de las tareas centrales del feminismo: crear vínculos con artistas contemporáneas, recuperar la obra de mujeres del pasado y, en algunos casos, traducirla y reinterpretarla en clave propia.

Las recientes revisiones histórico-culturales de la Transición han subrayado el engarce intergeneracional con que cada nueva promoción de artistas se conecta con colectivos o figuras individuales del pasado, percibidos como precursores de formas equivalentes de resistencia y crítica. Como explica el especialista en estudios culturales ibéricos Germán Labrador Méndez: “[e]n el universo de la literatura, las genealogías fabulosas reemplazan los lazos familiares y las lealtades al grupo social propio. Se elige una familia alternativa con ascendentes de papel cuando los de carnet se han vuelto insuficientes” (2017: 192). En el caso de las actrices, locutoras y cantautoras aquí estudiadas, este artículo ha mostrado su interés por desbordar las genealogías heredadas —incluso el canon formulado desde las izquierdas— para incluir otras autoras, otras voces, experiencias y memorias entre sus *vínculos*. Y ese gesto, además de político y poético, fue también profundamente generacional y feminista.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DISCOGRÁFICAS

- AHMED, S. (2017 [2004]). *Living a Feminist Life*. Durham / London: Duke University.
- BADÍA FUMAZ, R. (2022). “La poesía en la canción popular actual: hacia un modelo sistemático para su representación”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 10.2, 339-358. <https://doi.org/10.37536/preh.2022.10.2.1672> [14/05/2025].
- BADÍA FUMAZ, R. Y MARÍAS MARTÍNEZ, C., eds. (2021). [Número monográfico] “En voz alta. Poesía y música en la tradición hispánica”. *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas* 900.
- BOURDIEU, P. (1993). “The Field of Cultural Production”. En *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, R. Johnson (ed.), 29-73. New York: Columbia University Press.
- CANO, P. y BOLDÚ, P. (1980). “Marina Rossell”. *Sal común* 30-31, 57-58.
- CASTRO, R. DE (1963 [1863]). *Cantares gallegos*. Salamanca: Anaya.
- CASTRO PÉREZ, R. (2023). “A canción galega en boca de mulleres galegas desde os seus inicios no franquismo ata a Transición democrática”. En *A música represaliada: unha foliada de memoria*, A. Vicente Rivas (coord.), 268-280, Pontevedra: Editorial Servizo de Patrimonio Documental e Bibliográfico / Diputación Provincial de Pontevedra.
- DEL RIO RIANDE, G. y AYALA F. J., eds. (2025). “Las dos orillas. Poesía y canción en el ámbito hispánico”. *Letral. Estudios Transatlánticos de Literatura* 36, 1-6. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/34149> [20/07/2025].
- “Elisa Serna presenta sus canciones feministas” (1980). *El País*, 30 de octubre, s. p. https://elpais.com/diario/1980/10/30/cultura/341708401_850215.html [14/05/2025].
- FIGUERA AYMERICH, Á. (2002 [1958]). *Belleza cruel*. Madrid: Torremozas.
- FOUCE, H. y PECOURT, J. (2008). “Emociones en lugar de soluciones: música popular, intelectuales y cambio político en la España de la Transición”. *TRANS. Revista Transcultural de Música* 12, s. p. Disponible en línea: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/105/emociones-en-lugar-de-soluciones-musica-popular-intelectuales-y-cambio-politico-en-la-espana-de-la-transicion> [14/05/2025].
- GARCÍA CANDEIRA, M. (2021). “From the 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 música y literatura*, M. Romano, M. C. Lucifora y S. Riva (eds.), 103-124. Mar de Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata.
- GARCÍA MATEOS, R. (2010). “Letra y música: Blas de Otero y la canción de autor”. En *Compromisos y palabras bajo el franquismo: “recordando a Blas de Otero (1979-2009)”*. *Actas del Congreso Internacional celebrado en Granada del 27 al 29 de*

- enero de 2010, A. Iravedra y L. Sánchez Torre (eds.), 369-390. Valencina de la Concepción (Sevilla): Renacimiento.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, J. (2021). “De Cohen la pasión de los profetas: Joaquín Sabina encuentra a Leonard Cohen”. En *Un antiguo don de fluir: la canción, entre música y literatura*, M. Romano, M. C. Lucifora y S. Riva (eds.), 39-54. Mar de Plata: Universidad Nacional de Mar de Plata.
- GÓMEZ-CASTELLANO, I. y VIALETTE, A., eds. (2021). *Dissonances of Modernity: Music, Text, and Performance in Modern Spain*. Durham: University of North Carolina.
- GONZÁLEZ-LUCINI, F. (2006). *...Y la palabra se hizo música. La canción de autor en España*. Madrid: Fundación Autor.
- ____ (s. f.). “Discografías completas”. En *Proyecto PoeMAS: Poesía para más gente*. <https://poemas.uned.es/discografias-completas/> [14/05/2025].
- GONZÁLEZ RUIZ, P.; MARTÍNEZ TEN, C. y GUTIÉRREZ LÓPEZ, P., eds. (2009). *El movimiento feminista en España en los años 70*. Madrid: Cátedra.
- HERRAZ, M. Á.; CUERVO, G. y ESPERT, N. (1966). *Poesía femenina (Antología de la poesía española)* [Álbum]. Fidias.
- IRAVEDRA, A. (2021). “Antonio Machado, poeta del pueblo: de la poesía social a la canción de autor”. En *Un antiguo don de fluir: la canción, entre música y literatura*, M. Romano, M. C. Lucifora y S. Riva (eds.), 55-78. Mar de Plata: Universidad Nacional de Mar de Plata.
- JOHNSON, R. y ZUBIAURRE, M., eds. (2012). *Antología del pensamiento feminista español (1726-2011)*. Madrid: Cátedra.
- LABRADOR MÉNDEZ, G. (2017). *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. Madrid: Akal.
- LAÍN CORONA, G. y MARTÍNEZ CANTÓN, C. I., eds. (2022). [Sección monográfica] “‘Estas que me dictó rimas sonoras’: Poesía y música popular en español en el cambio de siglo”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 10.2, 329-505. Disponible en línea: <https://doi.org/10.37536/preh.2022.10.2> [14/05/2025].
- LUDMER, J. (1984). “Tretas del débil”. En *La sartén por el mango. Encuentros de escritoras latinoamericanas*, P. E. González y E. Ortega (eds.), 47-54. Puerto Rico: Huracán.
- LUNA ALONSO, A. (2000). “La influencia de la canción de autor francesa en la creación musical española. Paco Ibáñez traductor-versionador e intérprete de Georges Brassens”. *Relaciones culturales entre España, Francia y otros países de lengua francesa: VII Coloquio APFFUE*, vol. 1, 205-212. Disponible en línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1212477> [14/05/2025].
- MARC, I. (2013). “Brassens en España: un ejemplo de transferencia cultural”. *TRANS. Revista de Traductología* 17, 139-149. Disponible en línea: <https://doi.org/10.24310/TRANS.2013.v0i17.3232> [14/05/2025].
- MARÍAS MARTÍNEZ, C. y BADÍA FUMAZ, R., eds. (2024). [Sección monográfica] “Letras que cantan. Presencias literarias en la música”. *Signa. Revista de la Asociación*

- Española de Semiótica* 33, 157-309. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/signa.vol33.2024> [14/05/2025].
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1957). *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.
- MIRÓ, R. (2010). “La Nova Cançó i la literatura”. En “*Ens calen cançons d’ara*”: *retrospectiva sobre la Nova Cançó a 50 anys vista*, J. de Castro (ed.), 81-101. Lleida: Universitat de Lleida.
- MONLEÓN, J. (1979). *Rafael Alberti y Nuria Espert. Poesía y voz en la escena española*. Caracas: Editorial Ateneo de Caracas.
- MORALES, R. (2009). “Poesía, insurgencia y canción en España (1960-1980)”. *Artífara. Revista de Lenguas y Literaturas Ibéricas y Latinoamericanas* 9, 73-83. Disponible en línea: <https://doi.org/10.13135/1594-378X/2425> [14/05/2025].
- _____. (2012). “Poesía, insurgencia y canción en España (1960-1980)”. En *Deletreros de armonía. Ensayos de poesía española contemporánea*, A. Ruffinatto, G. Carrascón, I. Scamuzzi y S. Simonatti (coords.), 255-272. Madrid: Calambur.
- MORENO SECO, M., ed. (2005). *Manifiestos feministas. Antología de textos del movimiento feminista español (1965-1985)*. Alicante: Universidad de Alicante / Centro de Estudios sobre la Mujer.
- MUÑOZ DE ARENILLAS VALDÉS, A. (2013). “Los cantautores difunden la poesía. Poesía y compromiso: la nueva canción en los años sesenta y setenta en España”. En *Ay, ¡qué triste es toda la humanidad! Literatura, cultura y sociedad española contemporánea*, M. T. Navarrete Navarrete y M. Soler Gallo (eds.), 173-182. Roma: Aracne Editrice.
- NELKEN, M. (1975 [1919]). *La condición social de la mujer en España*. Madrid: CVS.
- NOÉ, A. M.; RIAZA, B. y PONTE, M. L. (1966). *Poetisas en lengua castellana* [Álbum]. Discos Aguilar.
- NOGUEROL, F. y SAN JOSÉ LERA, J., eds. (2021). *Entre versos y notas: canción de autor en español*. Kassel: Reichenberger.
- ORRINGER, N. R. (2021). *Uniting Music and Poetry in Twentieth-Century Spain*. Lanham: Lexington Books.
- ORTUÑO CASANOVA, R. (2021). “Desideologizaciones y apropiaciones de poesías de Miguel Hernández en la canción flamenca”. *Bulletin of Contemporary Hispanic Studies* 3.1, 83-102.
- PAPANIKOLAOU, D. (2007). *Singing Poets. Literature and Popular Music in France and Greece*. London: Legenda.
- PENAS, Á. (1975). “Julia León y Jei Noguerol por los caminos de Galicia”. *Triunfo* 675, 30.
- PEÑA JIMÉNEZ, L. y RODRÍGUEZ MARTÍN, C. (2021). “Yo paso haciendo silencio: notas sobre Cecilia”. En *Entre versos y notas: canción de autor en español*, F. Noguerol y J. San José Lera (eds.), 161-178. Kassel: Reichenberger.

- PRIETO DE PAULA, Á. L. (2010). “La canción de autor y las exequias de la poesía social”. En *Poesía y canción popular. De la lírica tradicional a las nuevas formas poéticas*, A. Iravedra y A. Sánchez Torre (eds.), 391-404. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- _____. (2021). “Literatura y compromiso. La poesía social y su desembocadura en la canción de autor”. En *Un antiguo don de fluir: la canción, entre música y literatura*, M. Romano, M. C. Lucifora y S. Riva (eds.), 19-38. Mar de Plata: Universidad Nacional de Mar de Plata.
- PUJADÓ, M. (2007). *Música de poetas. Projecte de LletrA. La literatura catalana a internet*. Universitat Oberta de Catalunya. Disponible en línea: <https://www.musicadepoetes.cat/presentacio> [14/05/2025].
- RÁBADE VILLAR, M. D. C. (2021). “Usos públicos de Rosalía de Castro. Las adaptaciones musicales de los poemas rosalianos en la escena musical gallega (1970-2013)”. En *Un antiguo don de fluir: la canción, entre música y literatura*, M. Romano, M. C. Lucifora y S. Riva (eds.), 181-194. Mar de Plata: Universidad Nacional de Mar de Plata.
- RIVA, S. (2021). “Leer y cantar: cómo hago de un poema una canción (adaptaciones de Federico García Lorca y Miguel Hernández)”. En *Un antiguo don de fluir: la canción, entre música y literatura*, M. Romano, M. C. Lucifora y S. Riva (eds.), 155-180. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar de Plata.
- ROMANO, M.; LUCIFORA, M. C. Y RIVA, S., eds. (2017). *Un antiguo don de fluir: la canción, entre música y literatura*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar de Plata.
- ROMANO, M. (1991). “En torno a la canción ‘diversa’”. *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 1, 135-143. Disponible en línea: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/199> [14/05/2025].
- _____. (1992). “Canción popular hispana. La otra voz de la poesía”. En *Actas del III Congreso Argentino de Hispanistas “España en América y América en España”*. L. Martínez Cuitiño y E. Lois (coords.), vol. 2, 875-880. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- _____. (1994). “A voz en cuello: la canción ‘de autor’ en el cruce de escritura y oralidad”. En *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*, L. Scarano, M. Romano y M. Ferrari (eds.), 55-68. Buenos Aires: Biblos.
- _____. (1996). “Canción española del 60: denominaciones, prácticas, imaginarios”. *Revista de Estudios Hispánicos* 1.23, 103-111. Disponible en línea: <https://revistas.upr.edu/index.php/reh/article/view/19993> [14/05/2025].
- _____. (1997). “Machado por Serrat y Cortez: del poema al canto. (Una versión de la versión)”. *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica* 22, 105-118. Disponible en línea: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/machado-por-serrat-y-cortez-del-poema-al-canto-una-version-de-la-version-1160748> [14/05/2025].

- ____ (2002). “La canción de autor después de Franco. Reflexiones críticas sobre un objeto crítico”. *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas* 671-672, 13-16.
- ____ (2006). “Leer el canon II. Poesía y canción de autor en España”. *Artistas. Revista de Estudios e Investigadores de la Facultad de Humanidades* 3.4, 85-98.
- ____ (2010a). “En canto y alma: poetas y cantautores tras la inmensa mayoría”. En *Un antiguo don de fluir: la canción, entre música y literatura*, M. Romano, M. C. Lucifora y S. Riva (eds.), 405-430. Mar de Plata: Universidad Nacional de Mar de Plata.
- ____ (2010b). “La excesiva intimidad: dobles, entre la literatura y la canción de autor española”. *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 21, 73-90. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/789> [14/05/2025].
- ____ (2021). “Presencias y figuras: acerca de dos ‘complementarios’”. En *Un antiguo don de fluir: la canción, entre música y literatura*, M. Romano, M. C. Lucifora y S. Riva (eds.), 195-216. Mar de Plata: Universidad Nacional de Mar de Plata.
- ROMERA-FIGUEROA, E. (2021). “Feminismos en la Nueva Canción Ibérica”. En *Una nueva historia de los feminismos ibéricos*, S. Bermúdez y R. Johnson (eds.), 453-467. València: Tirant lo Blanch.
- ____ (2025a). “Escucha invertida: las canciones-tapadera de Mari Trini, Guillermina Motta y Elisa Serna”. *Estudios LGTBIQ+, Comunicación y Cultura* 5.1, 23-34. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5209/eslg.98490> [16/08/2025].
- ____ (2025b). “Las tretas de las cantautoras: la canción infantil y la musicalización de poesía escrita por mujeres”. *Letral. Estudios Transatlánticos de Literatura* 36, 56-83. Disponible en línea: <https://doi.org/10.30827/rl.v0i36.32448> [20/07/2025].
- SOLDEVILA I BALART, L. (1993). *La Nova Cançó (1958-1987). Balanç d'una acció cultural*. Argenton: L'Aixernador.
- TAYLOR, D. (2003). *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham y Londres: Duke University Press.
- TORREGO EGIDO, L. (1999). *Canción de autor y educación popular (1960-1980)*. Madrid: De la Torre.
- VICENTE, L. (2017). *Mujeres libertarias de Zaragoza: el feminismo anarquista en la Transición*. Palma de Mallorca: Calumnia.



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

Fecha de recepción: 30/05/2025

Fecha de aceptación: 08/09/2025

RECEPCIÓN CLÁSICA, INTERMEDIALIDAD E INTERTEXTUALIDAD.
LOS VERSOS SÁFICOS DE CHRISTINA ROSENVINGE,
ENTRE SAFO Y AURORA LUQUE¹

CLASSICAL RECEPTION, INTERMEDIALITY AND INTERTEXTUALITY.
CHRISTINA ROSENVINGE'S *LOS VERSOS SÁFICOS*,
BETWEEN SAFO AND AURORA LUQUE

Clara MARÍAS
Universidad de Sevilla
cmarias@us.es

Resumen: Partiendo de un estudio anterior sobre *Los versos sáficos* de Christina Rosenvinge (2023) como proyecto autorial y antología de Safo, este artículo profundiza en la naturaleza de dicha obra de creación desde el punto de vista de la recepción clásica, la intermedialidad y la intertextualidad. Primero se aborda hasta qué punto supone un traslado de la lírica fragmentaria de Safo desde la esfera de la tradición culta hasta la cultura popular, y sobre el peso de la nueva forma de entender la herencia grecolatina desde la perspectiva de la recepción. Después se analiza la importancia de la intermedialidad y la *performance* tanto en el caso original de Safo como en el del proyecto de Rosenvinge inspirado en ella. Finalmente, se cotejan las letras creadas por la cantautora hispano-danesa a través de la adaptación o inspiración en los fragmentos sáficos, con la mediación de la traducción de Aurora Luque.

Palabras clave: Christina Rosenvinge. Aurora Luque. Safo. Poesía. Música.

Abstract: Drawing on a previous study (2023) of Christina Rosenvinge's *Los versos sáficos* as an authorial project and an anthology of Sappho, this article further explores the work's nature from the perspective of classical reception, intermediality, and intertextuality. The first section discusses how this work shifts Sappho's fragmentary lyric poetry from high culture into popular culture and explores the significance of this new approach to Greco-Roman heritage. Following this, the article analyzes the role of intermediality and performance in both Sappho's original context and in Rosenvinge's modern interpretation. The final section compares the lyrics created by the Hispano-Danish singer-songwriter —lyrics adapted from or inspired by the Sapphic fragments, with the essential aid of Aurora Luque's translation.

Keywords: Christina Rosenvinge. Aurora Luque. Sapphus. Poetry. Music.

¹ Este artículo es un resultado de +PoeMAS, "MÁS POEsía para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea", proyecto de investigación (PID2021-125022NB-I00), coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona, entre septiembre de 2022 y agosto de 2025.

Este artículo supone la continuación de una serie de trabajos² dedicados a las canciones literarias de la *singer-songwriter* hispano-danesa Christina Rosenvinge (1965). En concreto, se aborda un aspecto esencial de su último LP, *Los versos sáficos* (2023), que constituye una de las últimas muestras de la recepción de Safo en el siglo XXI. Si en un estudio previo³ se analizaba este LP en el marco del proyecto autorial de Rosenvinge y se entendía en tanto que antología de la lírica griega del siglo VII a. C. para el público actual, en esta ocasión nos centraremos en la creación de las letras de las canciones. Por un lado, porque es necesario abordar cómo suponen, al mismo tiempo, alta y baja cultura, tradición clásica y cultura popular. Son resultados de la recepción clásica (de cómo reinterpreta y resignifica Rosenvinge a Safo en la actualidad, y de cómo se llenan los vacíos de su poética fragmentaria); de la intertextualidad (ya que la cantautora inserta versos de las traducciones al castellano de Aurora Luque o se inspira en ellos); y de la intermedialidad, ya que transforma versos de poemas —o de canciones de las que no conservamos la melodía— en canciones cantadas de distintos géneros musicales. Por otro lado, porque, por su condición híbrida entre musicalizaciones, adaptaciones e inspiraciones, son un campo de estudio fundamental para una de las cuestiones que más ha interesado a los proyectos PoeMAS y +PoeMAS, tratar de comprender desde las herramientas de la teoría literaria los procesos de musicalización (Riva, 2021; Badía Fumaz, 2021, 2022; Laín Corona, 2022; Laín Corona y Martínez Cantón, 2022; Martínez Cantón, 2022; Badía Fumaz y Marías, 2024) y analizar las letras de canciones desde ese prisma.

1. *LOS VERSOS SÁFICOS*. CULTURA POPULAR, RECEPCIÓN CLÁSICA E INTERMEDIALIDAD

El LP creado por Rosenvinge logra llevar los versos fragmentariamente conservados de Safo⁴ desde los frágiles papiros hasta la fuerza y resonancia del pop-rock. Representa, por tanto, el punto de encuentro entre la tradición clásica (entendida como alta cultura) y la cultura popular. Según la entrada del *Diccionario Hispánico de la Tradición y Recepción Clásica sobre la Cultura de masas contemporánea*⁵:

² Además de Marías (2021), las dos ponencias inéditas de 2019: “Del romance de Gerineldo a Almendrita: reescritura de Christina Rosenvinge para la cantaora Rocío Márquez” (*I Seminario del proyecto de investigación PoeMAS*, Universidad Nacional de Educación a Distancia) y “‘Condenada por los dioses sin su propia voz’. Ecos de Eco en la poesía y la canción de autor del siglo XXI” (*XXII Congreso de la Asociación Alemana de Hispanistas*, Freie Universität Berlin).

³ Se trata del artículo “La musicalización como apropiación: Los versos sáficos de Christina Rosenvinge (2023), proyecto autorial y antología de Safo” que se publica en *Itinerarios* en diciembre de 2025.

⁴ Remito a la introducción de Neri (2001), a su edición y al *companion* editado por Finglass & Kelly (eds., 2021) para la aproximación más reciente a la obra de Safo. En lo que se refiere a este artículo son de especial utilidad los capítulos “Sappho’s Lives”, “Sappho’s Sexuality”, “Sappho and Archaic Greek Song Culture”, “Performing Sappho” y “Sappho in the Twentieth Century and Beyond: Anglophone Reception”.

⁵ Disponible en: <https://dhwc-web-eb681c.gitlab.io/cultura.html> [19/09/2025].

A primera vista, podría parecer que no hay nada más diametralmente opuesto a la Tradición Clásica que la cultura de masas contemporánea, polos contrarios de la dicotomía cultural entre lo “alto” y lo “bajo” [...] La relación entre ambas, efectivamente, ha resultado cuando menos conflictiva y no ha sido hasta época reciente cuando ha dejado de ser considerada un contrasentido. Esta oposición responde en buena medida a lo que Umberto Eco concibió en términos del enfrentamiento entre “apocalípticos” e “integrados” (Unceta Gómez, 2021: s.p.).

A priori, por tanto, podríamos pensar que la creación de Rosenvinge no puede relacionarse con la tradición clásica (García Jurado, 2016), si asociamos esta con la erudición y el conocimiento profundo de los textos griegos. Sin embargo, tal y como recoge el mismo diccionario, esta idea ha sido superada, según Siobhán McElduff (2006: 180):

few individuals have ever had complete access to classical texts even in translation and fewer still have read those texts with a complete (or even partial) education in classical culture and history; most readers instead operated, and still operate, from a fragmentary and fractured understanding of such texts (cit. en Unceta Gómez, 2021: s. p.).

Es decir, ni las canciones de Rosenvinge, por mucho que tuviera mucho éxito comercial y fichara por multinacionales a finales de los 80 y en los 90, pueden considerarse un producto de la cultura de masas, dado que su trayectoria autorial desde la trilogía neoyorquina de los 2000 es la de una *singer-songwriter* de culto, en sellos independientes o autogestionados; que destaca por el valor literario de sus letras y la unidad conceptual de sus álbumes; ni la recepción más habitual de Safo en la actualidad es en la versión griega. Aun así, creo que podemos considerar que, al partir como fuente principal de una traducción filológicamente depurada, como la de Aurora Luque, sí que las canciones de Rosenvinge logran hacer llegar una versión fiable en castellano de los poemas de Safo a un público más amplio que el de la editorial Acantilado. Esta versión de Luque incorpora, además, los últimos hallazgos y descubrimientos de 2004 y 2014, que completaron algunos poemas o resignificaron otros. En este sentido, la creación de *Los versos sáficos* logra popularizar una obra difícil por su carácter fragmentario y por la compleja historia de su transmisión, así como por la confusión entre lo que realmente se sabe de Safo y la mitificación de su figura. No cabe duda de que muchos oyentes del LP se interesarán por la lírica de Safo por vez primera y podrán acudir a la traducción de Luque a partir de Rosenvinge.

Por lo tanto, precisamente por la relación entre alta cultura (tradición grecolatina) y cultura popular, *Los versos sáficos* tienen que incardinarse en la recepción clásica (Espino Martín y Mariscal de Gante Centeno, 2021: s. p.), la disciplina que parte de corriente de la estética de la recepción para proponer una nueva forma, más democrática, de acercarse a la herencia grecolatina:

La clave, en última instancia, radica en el traslado del énfasis desde el emisor hasta el receptor, en una forma de análisis que atiende a factores como la percepción y el consumo de la cultura grecorromana por parte de un público no necesariamente versado en ella, la adaptación de las distintas relecturas a las necesidades del momento que las genera, o la influencia que ejercen en nuestra percepción de los clásicos algunas manifestaciones culturales contemporáneas (Unceta Gómez, 2021: s. p.).

El principal problema que plantea la recepción de Safo en la cultura actual es el hecho de que se han interpretado sus creaciones como autobiográficas y dado por descontado que el sujeto lírico de sus poemas y canciones se corresponde con su sujeto autorial, lo que ha llevado muchas veces a una lectura anacrónica y romántica. Como explica González Berdús (2023: 45):

Safo de Lesbos es la primera voz femenina en Occidente que plasma en sus poemas sentimientos eróticos por otras mujeres. Los principales desafíos que surgen al acercarnos a su figura son, por un lado, hasta qué punto podemos entender su obra como una expresión autobiográfica o al menos personal y, en consecuencia, si su experiencia de género puede rastrearse de alguna manera en ella y, por otro, cómo reconciliar la visión moderna de Safo como icono *queer* con las pocas certezas que tenemos sobre el contexto social en el que vivió.

Esta investigadora indica cómo, en algunos poemas de Safo, como el “Himno a Afrodita” o los fragmentos 16C y 31C⁶, se explicita que el tema es el amor entre mujeres, mientras que, en otros, el foco es el de la soledad y el amor no correspondido, sin que quede claro el género de la persona amada. Si en el siglo XIX se tendió a eliminar cualquier interpretación lésbica, forzando que poemas como el fragmento 31 fueran canciones de boda, en vez de una mirada femenina homoerótica contemplando a su amada con un hombre; o justificando que se dirigía a “alumnas” y no a amantes; en las últimas décadas parece que la tendencia es la contraria, reinterpretar todos los versos de Safo como lésbicos y autobiográficos. En este sentido, cabría preguntarse si el amor lésbico ha sido una de las claves de la recepción de Safo por Christina Rossetti. Recordemos que la importancia del amor homosexual femenino en Safo se debe a que no es solo la primera en poetizarlo en Grecia, sino la última:

Tras Safo, en Grecia el amor entre mujeres deja de ser cantado: ¿y cómo podría ser de otra manera, considerando que las mujeres, al soldarse los vínculos ciudadanos, habían sido relegadas al papel de reproductoras, excluidas de toda forma de educación, y, consecuentemente, de la palabra? (Cantarella, 1991: 18).

⁶ Para evitar confusiones, y dado que la fuente principal de Rossetti es la traducción de Luque (Safo, 2020), aludiremos a la numeración de fragmentos tal cual ella los reproduce a partir de la edición canónica de Campbell (Safo, 1982).

Aunque en su selección y creación de una antología personal, como ya estudiamos en otro trabajo, la cantautora ha incluido algunos de los poemas claramente homoeróticos antes citados, como aquel dirigido a Afrodita o el fragmento 31C, titulado por Luque “La pasión”; ha dejado fuera otros, como el fragmento 16C (“Lo que una ama” en Luque), el 94C (“Dones de la memoria”), este último muy interesante, porque Safo es la destinataria explícita, no la emisora implícita de los sentimientos amorosos. Pero, en conjunto, ha creado nueve canciones unidas por tener una enunciadora lírica femenina y una destinataria amorosa, y por ser muchas veces más explícitas que el texto de partida. Por ejemplo, el LP se abre con “Ligera como el aire”⁷ (Anexo III A), que no tiene un subtexto sáfico específico, y en la que el yo poético exhorta “tú que me dejas siempre exhausta”; y se cierra con “Contra la épica”, también texto de nueva creación de Rosenvinge (Anexo III C), en que la sexualidad se muestra de forma igualmente más abierta que en la propia Safo: “Eras maestra, hoy serás alumna / de mi deseo”. Si se compara con otras recepciones decimonónicas y contemporáneas, la opción de Rosenvinge llama especialmente la atención.

La complejidad de la recepción de Safo⁸ no se encuentra solamente en el siglo XXI. Como se indica en uno de los últimos panoramas sobre su recepción, a lo largo de la Edad Moderna, Andreadis señala que la autora

was portrayed as a mythologized figure who acts as the suicidal abandoned woman in the Ovidian tale of Sappho and Phaon; she was used as the first example of female poetic excellence, most often with a disclaimer of any sexuality [...]; and she was presented as an early exemplar of “unnatural” or monstrous sexuality (Andreadis, cit. en Goff y Harloe, 2021: 390).

Si la comparamos con otros eslabones en la recepción hispana, como la que se dio en el siglo XIX, uno de los periodos más fructíferos a este respecto, tenemos los estudios sobre las traducciones sáficas en el Romanticismo (González González, 2003) y sobre otras influencias (Barrero, 2004 y 2007; Soler Arteaga, 2009). El primer trabajo (González González, 2003: 275-276) subraya cómo las tensiones en la recepción durante el Ochocientos, muy similares a las de la Edad Moderna, proceden también de la biografía, de la tradición que ha preferido optar por la versión negativa construida por los cómicos griegos y por la *Heroida* atribuida a Ovidio y convertir a Safo en una suicida enloquecida por el amor heterosexual hacia Faón —como castigo a sus anteriores *desvíos*—; frente a la tradición positiva que la convierte en una mujer sabia y una maestra casta, en la línea de la visión de Carolina Coronado. La polémica biográfica afecta a la edición y traducción de sus poemas, ya que estos se censuran —o se reinterpreta el género del hablante lírico o del destinatario— según la imagen que se quiera trasladar. Así, la mayoría de las versiones estudiadas por González González, tanto las más románticas, como las supuestamente académicas y positivistas —Menéndez Pelayo—, como las que

⁷ Todas las citas de las canciones provienen del libreto (Rosenvinge, 2023a).

⁸ Véase Greene (1996) para las reinterpretaciones contemporáneas.

aparecieron en medios de gran difusión como el *El Museo de las familias*, optan por el género masculino para determinar el objeto de los sentimientos de cada poema. Gertrudis Gómez de Avellaneda y Carolina Coronado, esta última en un poema en que compara el amor inflamado de Safo con el de Santa Teresa de Jesús, también tergiversan el original al partir de la mediación de Boileau.

Es evidente que, aunque en regímenes como el fascismo italiano o el franquismo en España todavía fue una figura de recepción polémica y problemática, en las recepciones de Safo en la poesía contemporánea, ya sea en Aurora Luque (Juan Moreno, 2015; Cebollero, 2020), en Cristina Peri Rossi (Torres, 2023), en Anne Carson (Luque, 2023) o en otras poetas actuales (Romero Mariscal, 2013), el elemento moral que lastraba las versiones e influencias en el siglo XIX ha desaparecido, y ya no consideran necesario ocultar o reinterpretar la homosexualidad, ni parten de textos deformados y censurados. Así, recalca Piantanida (2021: 359):

After Sappho the fragment, the embodiment of liberated eroticism, the illicit lesbian, the caste schoolmistress, and the lonely poet, by the end of the twentieth century Sappho finally gained the right to stand among many other female models as a woman poet who wrote homoerotic lyric.

Sin embargo, la paradoja que me interesa resaltar es que la recepción contemporánea sigue siendo heredera de la mirada romántica, aunque en sentido contrario. Se sigue leyendo a Safo con el prisma de la retórica de la sinceridad y la asimilación entre lírica y verdad, confundiendo su sujeto autorial con el enunciador lírico, aunque ahora sea para leer todo fragmento sáfico como reivindicación del amor lésbico, incluso forzando la interpretación. Y en la recepción de Safo como símbolo de la soledad extrema o de la tragedia existencial —por ejemplo, en Pasolini o Pavese (Piantanida, 2021: 358-359) sigue teniendo muchísimo peso el mito construido en torno a su supuesto suicidio—. Asimismo, en su recepción feminista como icono lésbico, el peso de la biografía y del mito es indudable. Como recogen Goff y Harloe (2021: 391):

The Sappho that readers confront at the start of the twenty-first century, celebrated for her distinctively female voice, lesbian sexuality, and poetic excellence, owes a great deal to the women's movement of the 1960s and 70s.

Se leen sus fragmentos a la luz de su vida o de la mitificación de la misma; y se olvida que Safo, como compositora y música, compuso sin duda canciones que no representaban sus emociones, sino que reflejaban las de otros; por ejemplo, las de los novios en una boda.

Así llegamos a la otra cuestión teórica que, junto a la recepción clásica, me parece necesario estudiar antes de analizar de las letras compuestas por Rosenvinge: la intermedialidad y transmedialidad. En función del esquema de la intermedialidad propuesto por Eric de Vos a partir de Clüver (González Aktories *et al.*, 2021: 11), que diferencia entre *relación transmedial*, *obra multimedia*, *obra con medios mezclados* y

obra intermedial, vemos que el proyecto sáfico de Rosenvinge puede clasificarse de modo diverso en función de si atendemos a su dimensión teatral, a su performance en los conciertos, al LP o al libreto de este. El espectáculo teatral sería una obra multimedia, mientras que el álbum sería una obra intermedial.

Si dejamos a un lado la obra teatral y atendemos solo a la naturaleza de las canciones creadas por Rosenvinge, la primera cuestión que cabe plantearse es la naturaleza artística de la obra original de Safo, para entender el proceso de transformación artística al que se somete desde dicho original hasta la recepción de la cantautora. Aunque la naturaleza de las creaciones de la lírica griega era, sin duda, la de canciones interpretadas con voz e instrumento solista como la lira, y hay intentos de recrear cómo serían sus desconocidas melodías; por ejemplo, la del Fragmento 1 (Phillips & D'Angour, 2018: 38-39), lo cierto es que, en la historia de su recepción, han sido percibidas como poemas, no como canciones, por la pérdida de la dicha dimensión musical. Así, en *Music, Text, and Culture in Ancient Greece* se insiste en esta idea:

By the time a critic such as Longinus could present a descriptive interpretation of a specific song by Sappho, the musical dimension is submerged, and his treatment of a substantial portion of the poem deals exclusively with the way style and imagery achieves sublimity (Phillips & D'Angour, 2018: 77-79).

Si, ya desde el tratado del siglo I a. C. atribuido a Longino, los fragmentos de Safo se interpretaban en tanto que textos líricos y no como canciones, es decir, en su dimensión leída y escrita, no cantada y escuchada, ello nos lleva a plantearnos hasta qué punto hay un proceso transmedial en *Los versos sáficos*. Si consideramos que los versos de Safo pertenecían a canciones, entonces las canciones compuestas por Rosenvinge a partir de los mismos serían de la misma disciplina artística, solo habría un cambio de género musical (de la música arcaica griega al pop-rock contemporáneo), de instrumentación, de interpretación vocal y de *performance*. Si, por el contrario, desde el punto de vista de la recepción, entendemos que, dado que nos han sido transmitidos como fragmentos textuales, despojados de su dimensión cantada e instrumental en el proceso de difusión —ya que no se han conservado en la tradición oral, como el Romancero—, las creaciones de Safo son poemas líricos, entenderíamos que sí hay un proceso transmedial, desde la literatura en que han sido recibidos y canonizados, hasta la música en que los convierte Rosenvinge; desde la dimensión escrita y leída y la alta cultura antes mencionada, a la dimensión oral y performativa y la cultura popular, desde la recepción individual y silenciosa a la sonora (y colectiva, en el caso de los conciertos).

Si atendemos a la clasificación de la intermedialidad de Gil González y Pardo (2018), que distinguen entre multimedialidad, remedialidad y transmedialidad, vemos que para poder determinar si en el LP de Rosenvinge hay copresencia de dos medios, combinación de ambos o transvase de uno a otro, es necesario decidir primero en qué medio situamos los fragmentos sáficos, si en el de la música, como canciones, o en el de la literatura, como poemas líricos. Los especialistas en Safo insisten en denominar sus poemas como

canciones, y subrayan cómo, dentro de la interpretación de su contexto de creación y transmisión, la dimensión oral y performativa es indudable. Así, Yatromanolakis (2009a: s. p.) recuerda que ha sido entendida su figura como “the head of an initiatory group or a trainer of maidens in choral performance; a poet who performed her songs for a circle of female friends”; es decir, como maestra de coro y como artista-cantante que interpretaría sus canciones en círculos femeninos. El mismo estudioso indica que estas ideas son muchas veces fruto de los mitos en torno a Safo, pero que, solo fijándonos en los textos, pese a la indeterminación que conlleva su carácter fragmentario, hay indicios de performatividad, tanto en aquellos considerados *cantos de boda*, como en las referencias deícticas de los sujetos amorosos (por ejemplo, indicar a alguien que tome un instrumento y cante, o hablar del placer de escuchar un canto, o alusiones al propio acto de cantar los versos que se enuncian). Los cantos de boda compuestos por Safo, según el estudio de Yatromanolakis (2009b) sobre los cantos populares en la antigua Grecia, presentarían interdiscursividades con estos. Del mismo modo, respecto al contexto de performatividad, el mismo especialista alerta sobre lo controvertido de asociarlos a reuniones, coros y festivales femeninos: “Sappho’s songs must have been composed for different performance contexts; no single context or reconstructed social role can accommodate all of her ‘non-wedding’ poems” (Yatromanolakis, 2009a: s. p.). Para este estudioso, como para Phillips & D’Angour (2018: 165-166), si queremos comprender la recepción más temprana de las canciones de Safo hay que acudir a las representaciones en ánforas del siglo VI a. C. En una de ellas, aparece la artista con un barbitón, instrumento semejante a la lira asociado a los simposios (que abarcan desde fiestas para beber hasta banquetes formales), lo que coincide con los testimonios muy posteriores de Plutarco y Aulo Gelio sobre reuniones en que se interpretaban canciones sáficas. En otra, se la refleja con un barbitón en una mano y un plectro o púa en la otra, en actitud de estar a punto de comenzar el espectáculo, y en compañía de una joven, lo que Yatromanolakis (2009a: s. p.) asocia con un contexto erótico entre maestra y adolescente. En una tercera, aparece Safo en actitud de leer un poema de un rollo, acompañada de dos muchachas. Ello nos muestra que las canciones de Safo pervivieron a veces de forma cantada y en un contexto festivo, y otras de forma recitada y en un contexto solo femenino, pero siempre asociadas a la performatividad. Para Carey (2009) en los encuentros del círculo de Safo, el vino también sería un elemento importante, aunque poéticamente se simbolice como *néctar*; por ejemplo, en el fragmento 96C: “Afrodita / el néctar escanciaba / de una vasija de oro” (Safo, 2020: 83). Como señala Yatromanolakis (2009a: s. p.), “Sappho’s songs rapidly embark on their varied journeys and reach different milieus, achieving in this way a dynamic and fluid reception indicative of their resilience and adaptability to diverse cultural contexts”.

En su adaptación a los contextos culturales actuales, me interesa recalcar que se mantiene el carácter performativo y metaliterario de la obra de Safo, tanto en *Los versos sáficos* de Rosenvinge como en el proyecto de la música argentina Daniela Horovitz en 2019. En esta última, como ha estudiado Prado (2024: 67), la performatividad es un

elemento esencial, así como la adaptación al contexto latinoamericano por los géneros musicales elegidos. Prado subraya que el hecho de que solo se conserven dos fragmentos de notación musical de lírica griega arcaica implica que apenas sabemos nada de cómo sonaban estas obras de la Antigüedad, y solo podemos intuir de su ritmo a partir de la métrica. Es decir, tanto Horovitz como Rosenvinge, a la hora de enfrentarse a la lírica sáfica, tienen dos vacíos: el de los *huecos* textuales por la transmisión incompleta y fragmentaria, y el de la parte musical. Lo que sí pueden es reconstruir el contexto de la *performance*, sabiendo que el fragmento 1C era un himno dirigido a Afrodita, y otros cantos de boda estaban destinados a los novios, lo que explica su carácter de *encantamiento* y *convencimiento* y persuasión, rastreable en las palabras y que se reforzaría con la música (Prado, 2024: 69). Otro elemento importante que anota Prado respecto a Horovitz y que podemos aplicar a Rosenvinge es el de la *re-performance*:

Los mismos poemas de Safo (y de la lírica en general) no fueron compuestos para ser ejecutados una sola vez en un solo lugar (performance original), sino que fueron performados nuevamente en distintas ocasiones (*kairoi*) y frente a diferentes audiencias (secundarias) adquiriendo así una nueva significación (*re-performance*) (Prado, 2024: 69-70).

En el proyecto sáfico de Rosenvinge la dimensión performativa es evidente. Primero, porque surgió de un encargo de un festival teatral para ser un espectáculo⁹ en el Festival de Teatro Clásico de Mérida, contexto para el que Rosenvinge compuso la mayoría de las canciones, además de re-interpretar a Safo y formar una banda de musas rockeras para acompañarla sobre el escenario. Este primer proyecto era claramente intermedial, dado que aunaba la dimensión que el teatro posee por sí mismo como encuentro entre las artes (Kattenbelt, 2006) con el hecho de que hubiera una banda de rock sobre el escenario interpretando las canciones en directo. Pero, además, porque tras la publicación del LP posterior al estreno teatral, y tras la gira de dicho espectáculo por los teatros más importantes del país, Rosenvinge ha llevado su disco en una gira musical, no teatral, por España e Hispanoamérica, tanto en el contexto de conciertos de rock con banda, como en el de conferencias-recitales, a veces incluso acompañada de la traductora de Safo, Aurora Luque. Es por ello por lo que consideramos que el término de *re-performance* es muy fructífero para entender el proceso de difusión y recepción de *Los versos sáficos*. A su vez, no hay que olvidar que el disco se publicó con un libreto muy cuidado que recogía todos los textos de las canciones, por lo que fomentaba también una lectura silente y cuidadosa, más allá de la recepción menos reflexiva y más emocional del espectáculo teatral y los conciertos. Si comparamos la obra de Rosenvinge con la de Lawrence Durrell de 1950, *Sappho. A play in verse*, vemos que ambas coinciden en la perspectiva feminista (construir un personaje poderoso y dominante) y en la actualización del personaje de Safo y adaptación a un contexto coetáneo al de los receptores (en el caso de Durrell, una

⁹ Fragmento de la obra teatral disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=eYyeX8GOrUc> [19/09/2025] y entrevistas con Rosenvinge y con la dramaturga María Folguera y la escenógrafa Marta Pazos disponibles en <https://www.youtube.com/watch?v=VzEi-P064sk> [19/09/2025].

política; en el de Rosenvinge, una rockera líder de una banda). Pero, mientras la obra de Durrell solo admite dos recepciones, la teatral espectacular y la lectura silente del texto dramático; la de Rosenvinge se multiplica y reactualiza por su dimensión transmedial e intermedial, entre la poesía, la música y el teatro, tratando de cubrir los vacíos de la Historia y de reconstruir la dimensión perdida de su obra. Como subrayan Marta Pazos, la escenógrafa de la obra teatral, y quien la concibió, la propia Rosenvinge:

M. P.: la puesta en escena del espectáculo se basa en descubrir lo que ha quedado oculto y trabajar sobre una figura velada que se rebela en el presente... trabajar a través de los materiales, desde el mármol al papiro... Me interesa mucho físicamente lo que ha pasado con la poesía de Safo, que se ha destruido en los papiros y se conservan solo algunos fragmentos.

C.R.: Ahora mismo es una poeta que leemos, pero en su momento no se la leía, se la escuchaba. Es poesía lírica, realmente son lo que hoy conocemos como canciones [...]. Ella además en su haber tiene la invención de un instrumento parecido a la lira, del plectro, para tocar la lira y que suene más alto... lo cual quiere decir que sus canciones se recreaban para grandes audiencias con un coro femenino [...] Mi propuesta ha sido devolver su poesía a su formato original, que era la música popular¹⁰.

2. “QUE SE RECUERDE MI CANCIÓN”.

LOS VERSOS SÁFICOS Y LA INTERTEXTUALIDAD

Una vez abordado el proyecto de Rosenvinge desde la recepción clásica, la *performance* y la intermedialidad, parámetros sin los que no es posible entender su alcance y su significado, veremos en esta segunda parte el peso de la intertextualidad en él, mediante el análisis de sus letras. Es importante subrayar que, ya en el trabajo previo dedicado a este álbum, concluimos que no se trataba de un LP de musicalizaciones de poemas en la tradición de Paco Ibáñez, Amancio Prada o Rosa León, con un máximo respeto al texto de partida y mínimas modificaciones para permitir su interpretación vocal y musical.

Los versos sáficos surgen de la adaptación e inspiración en los versos de Safo, como su título ilustra magistralmente. Y ello se debe a que, por su carácter fragmentario y lleno de *huecos* y *ausencias*, la obra de Safo se abre a ser reinterpretada y recreada de forma creativa. Así lo destaca, en su estudio sobre la recepción europea, Piantanida (2021: 359-360):

Never has the Sapphic tradition been more aware of itself, its normalizing tendencies, and its problematic textual history than at the beginning of the twenty-first century. Sappho today speaks of disembodiment and absence. The same absence allows her to travel in time and space through the many voices that have tried to fill her blanks, granting her and themselves an existence. Sappho forces us to choose; any attempt to give her shape stands as a cultural and a political statement, which ultimately speaks of one's own identity in the world.

¹⁰ Declaraciones de Marta Pazos y Christina Rosenvinge, en los primeros dos minutos del reportaje de 2022 previo al estreno en Madrid. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=VzEi-P064sk> [19/09/2025].

Es decir, si Safo se hubiera transmitido sin esos *vacíos*, seguramente a través de su viaje por el espacio y el tiempo desde la Mitilene del siglo VII a. C. no habrían existido tantas voces que se hubieran atrevido a completarlos y resignificarlos. Es gracias al carácter del *fragmento*, de obra en marcha, siempre susceptible de cambiar su estado y su interpretación si se descubren nuevos hallazgos, que resulta tan permeable a que otros artistas la recreen. Una de sus traductoras al inglés, Diane Rayor, tras describir el impacto de los nuevos papiros descubiertos en 2014, justo cuando acababan de enviar a la editorial el manuscrito de su versión, lo que les obligó a repensar y reformular cada fragmento, recogía así la reflexión de Schlesier sobre el papel del traductor y del lector al completar el significado de cada verso:

“The textual suggestions are not least shaped by the interpretative conception of the poem, in other words, by the idea each individual scholar advocates concerning what Sappho presumably wanted to express”. Translation is an especially intimate and visible active reading in which the reader of the Greek poem becomes the writer of the English poem (Rayor, 2016: 396).

Esta lectura activa y creativa que Rayor presupone al traductor de Safo es la misma que artistas como Anne Carson y Christina Rosenvinge han tenido que realizar, para después inspirarse en su propia interpretación de los versos de la lírica griega para sus propias obras. Carson opta por no cubrir las lagunas de los fragmentos, sino recalcarlos utilizando los corchetes y puntos suspensivos, como mecanismo de significación emocional. Goff y Harloe entienden este proceso como propio de la posmodernidad:

The version of fr. 31 by the Canadian poet and scholar Anne Carson has a Sappho who herself inaugurates a tradition of loss, appearing before the TV cameras to intone not the much-loved lines on passion, but only the frustrating last moment of the fragment [...] each stanza ends with a line in which the words from the Sappho poem are listed and dismissed (2021: 401-402).

En el caso de la traducción, Rayor (2016: 397) no podía actuar así, sino que se veía obligada a actuar ante los vacíos y huecos de los fragmentos, de hecho, subraya que su labor a este respecto era triple, ya que tenía que lograr ante el lector revivir la canción perdida, el poema ausente y la condición material del papiro quebradizo:

To invoke the absent song, I work with sound and pay attention to signs that could indicate a variety of performance possibilities (such as feminine plurals for choral song or pronoun use). To ensure that the translation reads as poetry, I echo whatever techniques from Sappho that I can make work in English, such as repetition, alliteration, or stanzas. When possible, I help the reader bridge breaks in fragments by selecting words on each side of the gap that work together [...] To evoke the physical fragment on papyrus, I employ various strategies, such as brackets, ellipses, and page layout.

¿Cuál de estas opciones es la elegida por Rosenvinge: la de recalcar el carácter fragmentario de la lírica de Safo y abrazarlo como mecanismo expresivo, tal y como hizo Anne Carson; o la de tratar de evocar y completar lo ausente, como la traductora al inglés Rayor y como Aurora Luque en su versión al castellano? Además de entrevistas y de pasajes narrativos en las introducciones a cada canción en los conciertos, la fuente principal para conocer la intención de Rosenvinge es el texto en prosa que incluye en el libreto y que podemos entender como un prefacio ficcional de carácter lúdico, según la clasificación de Genette (2001: 235), aunque no tiene función de umbral, porque no aparece al comienzo de este. En el texto de Rosenvinge (Anexo I) encontramos la misma voz autorial autoirónica habitual en esta artista, así como lo que la máxima especialista en su obra ha llamado *narrativa ética* (Ahonen, 2024). Se puede dividir en dos secciones.

La primera resume de forma cómica, coloquial y feminista el mito de Eos (Aurora) y Titono, al que hace referencia el “Poema de Titono”, uno de los fragmentos completados en el descubrimiento de 2004, y traducidos por Luque (Safo, 2020: 131). ¿Qué nos muestra sobre la intención de Rosenvinge? Su reivindicación de la libertad sexual femenina que, para ella, encarnaban diosas como Afrodita y Eos: “Hubo un momento, en la época arcaica, en que las diosas eran desvergonzadas, abiertamente sexuales y no tenían que subordinarse a nadie. De esa envidiable tradición vienen Afrodita y Eos, que comparten la actitud depredadora atribuida a los varones por defecto”. Ello influye en su lectura y recreación de los versos de Safo, en cómo va a construir una voz que expresa de forma directa su deseo sexual tanto en las canciones adaptadas como en las libremente inspiradas.

La segunda sección nos presenta un texto narrado desde la voz autorial en que se compara con Safo y con su filosofía. Podemos considerarlo un texto autoficcional porque, aunque no haya automenciones, hay muchas referencias biográficas fácilmente comprobables por el lector, como los *ancestros nórdicos*, el carácter abstemio, anti-drogas y austero de la cantautora, su reivindicación del ciclismo o su condición de creadora. En él, Rosenvinge se autorrepresenta como una anti-Safo, y contrasta de forma irónica sus costumbres y personalidad con la de la lírica griega: autocontrol y no entrega al placer y el hedonismo, represión emocional, sentido del deber, racionalidad, anti-romanticismo... En la parte más autopoética, Rosenvinge proyecta su trayectoria autorial entrelazada con la vital:

Yo que solo le canto al dolor, a la muerte y a la pena. Y cuando le canto al amor, es para negarlo, para enterrarlo, para reírme de él, para prenderle fuego y que desaparezca. Yo, que puedo sujetar el deseo y darle órdenes. No te muevas. Quiero. Plazt. Dame la patita. Solo la patita. Luego te vas. Yo, que no me muero por nadie y no soporto que nadie se muera por mí (Rosenvinge, 2023a. Anexo I).

Vemos que la voz autorial se adscribe a una poética del dolor, y rechaza la poética de la otra sentimentalidad y de la experiencia, la predominante en las décadas de los 90, 2000 y 2010 (Baños Saldaña, 2023: 369-436) en que ha desarrollado Rosenvinge su escritura

de canciones, lo que se corresponde con el análisis de sus letras, en las que el componente amoroso es sorprendentemente escaso en comparación con otros cantautores, lo que ha protegido a la creadora de interpretaciones autobiográficas en la recepción de la mayoría de sus discos. Sin embargo, al final de este prefacio, la voz autorial parece practicar la *figura correctionis* y enmendar todo lo expresado hasta el momento, rechazando la reflexión, reivindicando las emociones y el disfrute. Claramente, en este cambio vital es la lírica de Safo la que ha tenido un papel de *maestra*, ya que la voz parece arrepentirse de haberse entregado al amor heterosexual con fines reproductores y haber rechazado el homosexual, solo por placer:

Si lo que hay que hacer es sentir y abandonarse. Hacer el ridículo y perseguir cualquier atisbo de belleza. [...] Ahora quiero escapar de esta celda de castigo. Cabalgar en una yegua alada en busca de todas las diosas. Pegarle mordiscos a las rosas y escupir pétalos al cielo. Dejar de apretar el culo. Ponerme una corona de lirios y beber champán a morro. Salir de la estepa de lo racional y escalar el monte del Olimpo (Rosenvinge, 2023a. Anexo I).

La artista se reinventa como forajida, apostrofando a los receptores (“ponedle precio a mi cabeza. No me vais a pillar”), y reivindica lo aprendido de la lectura de Safo: la reivindicación de la belleza, la libertad y la irracionalidad, a través de las metáforas de “cabalgar en una yegua alada”, “pegarle mordiscos a las rosas” y de las intertextualidades con la lírica griega (las coronas de flores y la ebriedad). Hay, por tanto, una identificación con Safo, pero no solo en referencia al carácter de artista que aspira al reconocimiento. Rosenvinge reivindica no tanto a la Safo creadora, sino a la Safo biográfica, aunque sea mítica y no sepamos realmente cómo fue su vida. A la luz de esta identificación, se entiende mejor cómo puede interpretarse que la cantautora construya sus canciones sáficas, en muchas ocasiones, como monólogos dramáticos, en los que el sujeto enunciador es la griega y ella le presta su voz, tal y como se encuentra en otro ejemplo de intertextualidad con Safo, un fragmento de Ezra Pound (Barrios Castro, 2009). En otras ocasiones, la huella de Safo no está en la construcción del enunciador lírico, sino en el uso del apóstrofe (Greene, 1996), en la creación de alusiones a la o las destinatarias. Finalmente, otras canciones presentan imágenes sáficas, como las guirnaldas de flores o el cervatillo, elementos más ligeros que la construcción pragmática pero igualmente reconocibles, como los que se encuentran en Concha Méndez (Moreno Páez, 2004). Lo que está claro es que en todas ellas hay una actitud ética: Rosenvinge se construye a sí misma a través de su reivindicación de Safo. Como en el pasaje de Piantanida antes citado, nos muestra que, al dar forma a los fragmentos de Safo cada artista realiza una declaración cultural y política que evidencia su propia identidad.

Antes de analizar las letras de las canciones de *Los versos sáficos*, y después de habernos detenido en los paratextos que ilustran la intencionalidad de Rosenvinge, creo necesario plantearse el género literario al que pertenecen. Al partir de poemas líricos, lo esperable sería que encontráramos canciones líricas, pero ya hemos resaltado que el carácter fragmentario permite al artista rellenar o recrear los versos de partida y

convertirlos en otro género. Así pues, ¿son canciones líricas, narrativas o dramáticas? Si nos fijamos en los Anexos II y III, que recogen las letras de las canciones, vemos que en todas ellas hay un enunciador lírico fuera de un tiempo y espacio concretos, que se dirige a un destinatario concreto en forma de apóstrofe (ya sea a la amada en II A, B y D y en III A, B y C; a la novia en II C; a Afrodita en II E); y que recrea sus emociones, llegando a diseccionarlas de forma analítica. No hay juegos de voces ni aparecen otros personajes, ni hay un desarrollo de una historia a lo largo de un tiempo determinado. Por tanto, podemos considerarlas canciones líricas; aunque, leídas en su conjunto, pueden narrar una macrohistoria, la vida de una amante con sus distintos episodios de insatisfacción y placer.

La importancia que Rosenvinge concede a la intertextualidad se percibe en el hecho de que indique en los márgenes del libreto o en imágenes de los manuscritos de las letras el fragmento del que parte, lo que permite distinguir entre las canciones *adaptadas*, que tienen estas huellas de su fuente; y las libremente inspiradas. Si atendemos al cuadro de prácticas hipertextuales de Genette (1989: 41), vemos que la cantautora, frente al tono lúdico del prefacio, no ha optado en las canciones por este régimen o el satírico, sino por el serio. En aquellas en las que adapta fragmentos sáficos, la relación con la lírica griega sería de transformación, se trata de transposiciones. En aquellas libremente inspiradas, encontramos una relación de imitación. Si atendemos al esquema que propone Martínez Fernández (2001: 81), la operación creativa de Rosenvinge a partir de Safo sería de intertextualidad verbal externa endoliteraria, dentro de la cual encontramos dos procedimientos diferentes: el de la cita en las canciones que recogen directamente los versos griegos en su traducción literaria; y del de la alusión en aquellas que retoman temas y motivos sin una relación directa con un fragmento concreto.

Dado que la propia cantautora ha precisado de forma explícita sus fuentes: la más importante, la traducción ampliada de Aurora Luque (*Safo. Poemas y testimonios*, El Acantilado, 2020, en griego y español); la versión libre en inglés de Anne Carson y la traducción de esta en castellano por la misma Aurora Luque (*Si no, el invierno. Fragmentos de Safo*, Vaso Roto, 2019, en griego, inglés y español); y la traducción divulgativa de Pau Sabaté (*Safo, No creo poder tocar el cielo con las manos*, Random House Mondadori - Poesía portátil, 2017, en español), creo que no resulta de interés tratar de determinar cuál es la fuente exacta de cada verso, sino plantear cómo funciona cada canción y cómo la traducción más importante para Rosenvinge, la de Aurora Luque, funciona como mediadora entre Safo y la cantautora.

2.1. “Tejiendo amores”. Las canciones adaptadas de Safo a través de Aurora Luque

El “Poema de la pasión” (Anexo II A) es un ejemplo de adaptación estructural: reescribe el fragmento 31C en la traducción de Luque dotándolo de rima asonante aguda en los pares y de estribillo, para favorecer su canto. Esta canción se desarrolla pragmáticamente como un triángulo amoroso: el sujeto lírico, femenino, se dirige a una

amada que parece no corresponderla, a la que observa junto a un hombre (“aquel que está a tu lado”). La amada es cantante, al menos seduce al yo con su “narcótica voz”. Esta posición de sufrimiento amoroso se expresa en términos de la “muerte de amor”, ya que el yo analiza los efectos psicológicos y físicos de sus sentimientos: “mi lengua pierde el habla”, “sin fuerzas de razón”, “mi piel esconde un río que abrasa mi interior”, “me zumban los oídos”, “se nubla mi visión”, “estoy cubierta por gotas de sudor”. De este modo, como desarrollará Petrarca en el *Canzoniere* tantos siglos después, el poema consiste en una introspección subjetiva, en una disección del sujeto enamorado. El estribillo refuerza esta interpretación: “siento que muero de amor”.

“Canción de boda” (Anexo II C) es un ejemplo de otra forma de adaptación. Rosenvinge opta por fusionar distintos fragmentos, que al recombinarse en una *dispositio* elegida por ella, cambian su significado. En este caso, se trata de fragmentos de distintos cantos nupciales (“fragmento” 96, 27, 43, 33 y 112) para crear uno nuevo, actualizado con la mención a la costumbre contemporánea de la “lluvia de arroz”. Es decir, no hay un intento de recrear el enfoque antropológico original (Suárez, 2008) sino una modernización. Se trata de una de las canciones con melodía más alegre y festiva del álbum. En ella un yo poético femenino se dirige a una “niña”, la novia y le anuncia la llegada de su “novio”, galopando un corcel, expresando explícitamente lo atractivo del cuerpo del hombre (su torso es un junco dorado) y anunciando la consumación del matrimonio (“y tú te enredarás en él”). La siguiente estrofa, cantada por María Arnal, se traslada al escenario de celebración de la propia boda y proyecta un ambiente festivo: los instrumentos —flautas y cítaras—, los niños que bailan, y la novia con su corona de violetas, que cantará la propia canción que se está emitiendo. La tercera estrofa, a dos voces, recreando los coros sáficos, retrocede al momento de espera de la novia, advirtiéndole de que no se duerma, de que el novio va a llegar, y animándola a cantar y beber, con el mensaje hedonista “que la fiesta acaba de empezar”. El estribillo enmarca estas escenas festivas con los símbolos del matrimonio: “y del cielo caerán pétalos de rosa [...] pétalos y arroz”. La siguiente estrofa es la primera que no se dirige exhortativamente a la novia, sino que describe cómo “musas con cabellos de miel / llevan el ritmo” acompañando a la novia en su cortejo nupcial. La canción se cierra con una nueva exhortación a la novia, con los mismos versos de la estrofa tercera.

“Hoy duermo sola” (Anexo II B) es otra muestra de adaptación por fusión, que en este caso incluye algunos de los nuevos descubrimientos (según consta en Rosenvinge, 2023a: Papiro colonia inv 21351 + 121C + 168BC). Esta canción sitúa al sujeto poético solitario en una casa, reconociendo la llegada de su *senectute*: su cabello ha encanecido y sus rodillas, con las que antes trotaba cual cervatillo (como la amada de “Ligera como el aire”) ahora le duelen y no le permiten bailar como en su juventud. Tras dicha asunción, se dirige a su joven amada para animarla a que busque una amante más joven que ella. Hay una imploración a las musas, como en el “Himno a Afrodita” a la diosa, para que, ya que renuncia a este amor, al menos cuando muera gane la inmortalidad con su “canción”. El estribillo sitúa a esta mujer madura sola, en una medianoche de luna menguante como

sus amores, en la que duerme sola por su generosa elección. En la tercera estrofa, el yo lírico, desde un recitado irónico, rompe la autocompasión del estribillo (en que se repetía con creciente intensidad “hoy duermo sola”) para inducirse a sí misma a no llorar, a reconocer su mortalidad, y a compararse irónicamente con el mito de Titono. Esta leyenda aparecía versionada en tono coloquial y humorístico por Rosenvinge en el libreto (Anexo I), lo que indica su importancia en la concepción del conjunto. Lo que resalta en esta canción es la ironía: Eos o Aurora no es suficientemente avisada como para entender que, si pide a los dioses la inmortalidad de su amante mortal, sin especificar que permanezca joven, este irá envejeciendo y arrugándose, hasta convertirse en grillo. En este sentido, sirve al sujeto poético para aceptar estoicamente su envejecimiento y su muerte, por subrayarse que sería aún peor si dicha vejez fuera eterna. Esta sección juguetona acaba con la imitación de la onomatopeya del grillo, “cricrí”, y vuelve a enlazar con el estribillo autocompasivo, con repeticiones enlazadas de la situación espacio-temporal (“es medianoche”) y emocional (“hoy duermo sola”). Se cierra con la repetición de “sola”, lo que subraya que, pese al humor de la canción, el mensaje fundamental es el de la soledad de la mujer madura, al desprenderse generosamente de su amante joven para que pueda disfrutar de su hedonismo sin ella. Es, pues, una historia lésbica con final infeliz, como “Ligera como el aire”, pero con el motivo de dicho desenlace, la diferencia de edad, explícito.

“La manzana” (Anexo II D) es el tercer ejemplo de adaptación por fusión (fragmentos 105c + 118c + 130). Es la primera canción que comienza de forma descriptiva y no apelativa: dibuja a una manzana sola en lo alto de una rama, que nadie pudo alcanzar. La siguiente estrofa evidencia que la manzana era solo una metáfora del amor no correspondido que el sujeto lírico siente ante una “niña infiel”. De nuevo, aparece una amante más joven que el yo, y ocupada en otros amores, como en “Poema de la pasión”. El sufrimiento expresado por el yo, paralelo al de la canción antes citada, al de “Ligera como el aire” y “Hoy duermo sola”, se intenta compensar con el refugio en la música. Igual que en esta última canción, ante la incapacidad de lograr culminar su deseo amoroso, el enunciador lírico, de nuevo una cantante, ansiaba la inmortalidad a través de su obra; es decir, refugiarse en su condición de creadora para consolarse de su frustración emocional, en esta canción se dirige a su guitarra, para que le permita “salir del mundo”. Esta guitarra, a la que apostrofa personificándola, actúa como la diosa Afrodita o como las musas en otras canciones, le encomienda subir al cielo y bajar al infierno para descubrir la pregunta esencial de la insatisfacción del ser humano: “cómo reposa el alma / si el cuerpo nunca se calma”. En un anhelo de fusión, la canción finaliza con el deseo del sujeto femenino de que la guitarra le hable y se convierta en su voz, es decir, que sea al mismo tiempo su espejo y su reflejo.

“Himno a Afrodita” es otra forma de adaptación, en este caso modernizada, del fragmento 1, el más extenso hasta los descubrimientos de 2004 y 2001. Rosenvinge trata de mantener la estrofa sáfica, pero la adapta al lenguaje contemporáneo. El resultado es muy diferente al de Agustín García Calvo y Chicho Sánchez Ferlosio y al de Daniela

Horovitz, que buscan mucho más la comicidad. Es la canción más electrónica del álbum, junto a la última. Comienza con una exhortación del sujeto lírico, que por única vez se explicita como Safo, en tanto que sierva de la diosa del amor, pidiéndole no causarle más ansia, y que la visite como en anteriores súplicas y vuelva a ayudarla a lograr correspondencia a su deseo. Le ofrece su manto, ofrendas... El estribillo describe a la diosa con su carro tirado por pájaros bajando a la tierra desde los cielos. La siguiente estrofa se sitúa en el futuro, recordando la visita de la diosa y el diálogo entre ambas, en que le pregunta “¿a quién tendré que empujar a tu lecho?”. El estribillo repite la intensa melodía, pero se modifica la letra: en un cambio de enunciador poco común, es la voz de la diosa respondiendo que logrará que Safo sea correspondida, incluso con la falta de voluntad de la amada. El diálogo continúa con nuevas súplicas del yo, y la repetición “sé mi aliada”.

“Fragmentos” ejemplifica la adaptación más experimental por parte de Rosenvinge; ya que, en lugar de completar los fragmentos mediante la fusión, la reordenación o la resignificación, reivindica la incomprensibilidad de estos. Así, combina palabras sueltas con el fragmento 162, y añade el estribillo “con qué ojos”. En este sentido, es la canción que más refleja la influencia de Anne Carson, dado que reforzar el carácter fragmentario en vez de restaurarlo y completar su significado, como intenta Aurora Luque en su traducción y en sus títulos.

2.2. “Conviértete en mi voz”. Canciones inspiradas en Safo

Después de analizar las canciones que adaptan fragmentos o poemas de Safo de forma más o menos explícita, terminaremos con las canciones creadas posteriormente, después del espectáculo teatral, como fruto de la lectura y estudio de Safo, a través de las traducciones ya citadas y de la recreación de Anne Carson. Son, por tanto, canciones que surgen de la poética de Rosenvinge, pero que se adaptan pragmática y temáticamente a las anteriores para dotar de sentido al LP.

“Ligera como el aire” surgió, según la cantautora, de haber “imaginado un diálogo entre maestra y alumna”, como el que aparece en algunos fragmentos sáficos. La canción está construida como una invocación de un sujeto poético a un tú, al que apela en cada estrofa. El yo poético es una mujer madura que expresa su visión idealizada de la amada, a la que retrata en términos de su juventud, belleza física, su atractivo sexual y su personalidad juguetona: “radiante y delicada / como las flores que se abren / en la madrugada”, “travieso cervatillo”, “cintura de violetas”. Además, el objeto de deseo es, como el yo, cantante: “tú que cantas como el mirlo / derramando mirra y oro sobre mi ventana”, lo que refuerza la dimensión metamusical del LP, y se corresponde con las alusiones a la *performance* que ya aparecían en la propia Safo. A lo largo de la canción, el sujeto lírico rememora las relaciones sexuales compartidas de forma explícita (“me dejas exhausta”, “me robas el aliento”, “envuelta entre las sábanas”) desde un punto de quiebro, en el que anuncia la separación de ambas, en una reiteración que se convierte en

el estribillo: “pronto tendremos que partir”, “tendrás que enseñarme cómo vivir sin ti”. Los motivos de dicha ruptura no se aclaran, hay una elipsis que convierte la historia de amor y deseo en enigmática.

“Ay, Pajarita” se construye con un mismo sujeto poético femenino singular, que se autoanaliza y se describe sin fuerzas y “medio muerta”, como en “Poema de la pasión”. La causa de este estado se descubre cuando apela en el estribillo a “Pajarita”, que se desvela como otra amante joven (según deducimos por el diminutivo, aunque no sea tan explícito como en las canciones donde se la califica como “niña”), igual que en las demás canciones, y nuevamente infiel (como en “La manzana” y “Poema de la Pasión”), ya que se escapa y va a la caza de “otra chica guapa”. Este abandono es tratado con ligereza en términos melódicos, ya que hay silbidos festivos y un tono alegre y juguetón. Se dirige a los rumores (“dicen”) que aluden a que el abandono es su propia culpa: por no cuidarla, darle poco de comer y hacer mucho ruido, lo que lleva a la pajarita a buscarse a otra “prima dona”. En tono festivo, el yo se dirige a la “pajarita vengadora” para que le diga “cuánto tiempo tengo que penar”, y pedirle que regrese pronto, pese a los rumores de que cruzó el océano y se la vio en Bogotá “bailando boleros y regalando plumas”. Como en otras canciones del álbum, la desgracia amorosa se relaciona con la pérdida de la inspiración como música. Es decir, siempre parece existir en el sujeto lírico esa doble identidad del sujeto lírico como amante y como artista; al igual que en Safo. Por ello, le suplica a la amante disfrazada de “pajarita”: “tráeme alguna melodía / que mate la melancolía”, “sácame de esta negrura / inspírame con tu hermosura”. Al final de la canción hay un desdoblamiento irónico: el sujeto se distancia de sí mismo y describe en tercera persona cómo “sufre la poeta”, “la pobre criatura”, al no tener a su musa, “le entra la rabieta”, y “todo lo que escribe es basura”. Hay, pues, una reflexión metapoética en paralelo a la amorosa.

Finalmente, “Contra la épica”, con su melodía electropop y bailable, recuerda al sonido del LP *Lo nuestro* y a la versión de “Ese chico”, la canción que compuso Rosenvinge para las fiestas del Orgullo Gay. Puede considerarse, al igual que esta, una pieza política, de consigna, de mensaje. El sujeto lírico es el más dominante de todo el álbum, ostenta una posición de dominio sobre la amada, a la que insta en imperativo a desnudarse, salir del agua, o secarse. Hay una inversión de papeles, ya que parece que quien habla no es la amante madura, como en las demás canciones, sino la joven: “eras maestra / hoy serás alumna de mi deseo”. En contraposición a este ambiente acuático, de espuma y sol, de parras y uvas, en el que el yo pide besos a la amante, aparece un ambiente ligado a la música y a los coros de musas: “las niñas llenan la platea”, por lo que se acentúa la alusión a la *performance* presente en otras canciones. El estribillo supone el retorno de la reflexión metaliteraria: “contra la épica, la estrofa sáfica”, lo que significa una propuesta de poesía lírica frente a la narrativa, íntima frente a la colectiva, amorosa frente a la bélica. Igual que la lírica de Safo y Anacreonte se entendió como reivindicación de un género opuesto al de Homero, Rosenvinge se hace eco de dicha rebeldía, interpretándola como la canción popular.

3. CONCLUSIONES

A lo largo de este artículo, hemos visto cómo las canciones creadas por Rosenvinge a partir de la lírica de Safo suponen un ejemplo perfecto de la recepción clásica en la cultura contemporánea. La cantautora hispano-danesa es fiel al carácter performativo e intermedial de la obra de la autora griega arcaica, que reinterpreta como canciones populares y que intenta restaurar y resignificar para su público, desde el rock y desde el feminismo, entendido este como reivindicación de las mujeres artistas y su papel en el canon y en el campo musical (como ella combate en numerosas entrevistas, muchas veces son olvidadas en festivales o minusvaloradas como *cantantes* olvidando su papel de compositoras); y como reafirmación del derecho a la expresión del deseo sexual femenino.

Además de considerarse una obra multimedial (obra de teatro, LP, libreto, gira de conciertos), *Los versos sáficos* muestran una profunda intertextualidad respecto de la obra de Safo, pero no de forma directa sino a través de la mediación de la traducción de la poeta y filóloga clásica Aurora Luque. Frente a otras opciones creativas, como la de Anne Carson, que reivindica el fragmento, la elipsis, el silencio, el misterio de la lírica de Safo, Rosenvinge sigue esta senda solo en una canción, titulada precisamente “Fragmentos”. En las demás, muestra su deseo de recomponer los fragmentos sáficos, a veces combinándolos como piezas de rompecabezas y creando nuevos significados a través de la fusión; en otras ocasiones optando por la modernización y adaptación al contexto cultural contemporáneo; en otras a la estructura propia de la canción pop-rock, regularizando estrofas, creando estribillos. Por último, tres de las canciones muestran otra clase de intertextualidad, ya que no se inspiran directamente en fragmentos de Safo, pero sí en sus temas y en sus contextos pragmáticos, de modo que abordan el deseo homoerótico femenino y la reivindicación de la artista y creadora.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AHONEN, M. (2024). *The Storyteller of the possible. Music and Narrative Ethics of Singer-Songwriter Christina Rosenvinge*. PhD Dissertation supervised by Marjo Kaartinen & Eva Moreda Rodriguez: University of Turku / University of Glasgow.
- BADÍA FUMAZ, R. (2021). “Intertextualidad e intermedialidad poético-musical. Formas de pervivencia de san Juan de la Cruz en la canción popular actual”. *Bulletin of Contemporary Hispanic Studies* 3.1, 67-82.
- ____ (2022). “La poesía en la canción popular actual: hacia un modelo sistemático para su representación”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 10.2, 339-358. Disponible en línea: <https://doi.org/10.37536/preh.2022.10.2.1672> [22/09/2025].
- BADÍA FUMAZ, R. Y MARÍAS, C. (2024). “El laberinto intermedial. Posibilidades de análisis de las relaciones entre literatura y música”. *Signa. Revista de la*

- Asociación Española de Semiótica* 3, 159-175. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/signa.vol33.2024.38820> [20/09/2025].
- BAÑOS SALDAÑA, J. A. (2023). *Más perenne que el bronce. El discurso autopoético en la lírica española contemporánea*. Santander: Genuève Ediciones.
- BARRERO PÉREZ, O. (2004). “Imágenes de Safo en la literatura española (II). El Romanticismo”. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* 12, 61-75. Disponible en línea: <https://revistas.uca.es/index.php/cir/article/view/280> [22/09/2025].
- _____. (2007). “Imágenes de Safo en la literatura española (III). La segunda mitad del siglo XIX”. *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura Españolas* 25, 5-14. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/DICE0707110005A> [22/08/2025].
- BARRIOS CASTRO, M. J. (2009). “Un fragmento ficticio de Safo en Ezra Pound. ¿Pseudocita o monólogo dramático?”. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos* 19, 233-244. Disponible en línea: <https://revistas.ucm.es/index.php/CFCG/article/view/CFCG0909110233A> [22/09/2025].
- CANTARELLA, E. (1991). *Según Natura. La bisexualidad en el mundo antiguo*. Madrid: Akal.
- CAREY, C. (2009). “Genre, occasion and performance”. En *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, D. Yatromanolakis, (ed.), 21-38. Cambridge: Cambridge University Press.
- CARSON, A. (2019). *Si no, el invierno. Fragmentos de Safo*, A. Luque (trad.). Madrid: Vaso Roto.
- CEBOLLERO, B. (2020). “La influencia de la filosofía de Epicuro y la visión poética de Safo y Catulo en la poesía de Aurora Luque”. *Anuario del Centro de la UNED de Calatayud* 26, 235-247. <http://www.calatayud.uned.es/web/actividades/revista-anales/26/3-2-Cebollero.pdf> [22/09/2025].
- ESPINO MARTÍN, J. Y MARISCAL DE GANTE CENTENO, C. (2021). “Estética de la recepción y recepción(es) clásica(s)”. En *Diccionario hispánico de la tradición y recepción clásica: conceptos, personas y métodos*, F. García Jurado (dir.), 219-234. Madrid: Guillermo Escolar.
- FINGLASS, P. & A. KELLY, eds. (2021). *The Cambridge Companion to Sappho*. Cambridge / New York: Cambridge University Press.
- GARCÍA JURADO, F. (2016). *Teoría de la tradición clásica. Conceptos, historia y métodos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- GARCÍA JURADO, F., dir. (2021). *Diccionario hispánico de la tradición y recepción clásica: conceptos, personas y métodos*. Madrid: Guillermo Escolar. Se cita por la edición digital sin página: <https://www.ucm.es/dhtc/dhtc-web> [22/09/2025].
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- _____. (2001). *Umbrales*. México D.F.: Siglo XXI.

- GOFF, B. & HARLOE, K. (2021). "Sappho in the Twentieth Century and Beyond. Anglophone Receptions". En *The Cambridge Companion to Sappho*, P. Finglass & A. Kelly (eds.), 390-407. Cambridge / New York: Cambridge University Press.
- GIL GONZÁLEZ, A. Y PARDO, P. J., eds. (2018). *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad*. Binges: Éditions Orbis Tertius.
- GONZÁLEZ AKTORIES, S.; CRUZ ARZABAL R. Y GARCÍA WALLS, M. (2021). "Intermedialidad". En *Vocabulario crítico para los estudios intermediales. Hacia el estudio de las literaturas extendidas*, S. González Aktories, R. Cruz Arzabal y M. García Walls, 1-22. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- GONZÁLEZ BERDÚS, V. (2023). "Antigüedad grecolatina". En *Historia de la homosexualidad femenina en Occidente*, F. Vázquez García (ed.), s. p. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, M. (2003). "Versiones decimonónicas en castellano de la 'Oda a Afrodita' (Frg. 1 Voigt) y de la 'Oda a una mujer amada' (Frg. 31 Voigt) de Safo". *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos* 13, 273-312. <https://revistas.ucm.es/index.php/CFCG/article/view/CFCG0303110273A> [22/09/2025].
- GREENE, E., ed. (1996). *Reading Sappho. Contemporary Approaches*. Berkeley: University of California Press.
- JUAN MORENO, L. (2015). "La poesía no ha caído en desgracia". *Fuentes clásicas y contemporáneas en la obra poética de Aurora Luque*. Tesis doctoral dirigida por F. J. Díaz de Castro: Universitat de les Illes Balears. Disponible en línea: <http://hdl.handle.net/10803/288205> [22/09/2025].
- KATTENBELT, C. (2006). "Theatre as the Art of the Performer and the Stage of Intermediality". En *Intermediality in Theatre and Performance*, F. Chappel & C. Kattenbelt (eds.), 29-40. Amsterdam: Rodopi.
- LAÍN CORONA, G. (2022). "Versiones de canciones de poemas de la Edad de Plata: musicalización, recepción y consumo en la posmodernidad". *Pasavento: Revista de Estudios Hispánicos* 10.2, 433-460. Disponible en línea: <https://doi.org/10.37536/preh.2022.10.2.1546> [22/09/2025].
- LAÍN CORONA, G. Y MARTÍNEZ CANTÓN, C. (2022). "Introducción: 'Éstas que me dictó rimas sonoras'. Aproximación a las relaciones entre música y poesía". *Pasavento: Revista de Estudios Hispánicos* 10.2, 331-337. Disponible en línea: <https://doi.org/10.37536/preh.2022.10.2.2007> [22/09/2025].
- LUQUE, A. (2023). "Safo y su receptora más audaz: Anne Carson". *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas* 922, 19-23.
- MARÍAS, C. (2021). "Canciones epistolares al padre: El 'Romance de la plata' de Christina Rosenvinge". *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas* 900, 24-26.
- MARTÍNEZ CANTÓN, C. I. (2022). "El verso sobre la partitura. Enfoques teóricos sobre la musicalización de poesía". *Pasavento: Revista de Estudios Hispánicos* 10.2, 409-432. Disponible en línea: <https://doi.org/10.37536/preh.2022.10.2.1526> [22/08/2025].

- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. E. (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.
- MORENO PÁEZ, M. P. (2004). “Simone de Beauvoir reflexiona ante un verso de Concha Méndez, Último canto de Safo”. *Letras Femeninas* 30.1, 182-184.
- NERI, C. (2021). “Introduzione”. *Testimonianze e frammenti. Introduzione, testo critico, traduzione e commento*, C. Neri, 1-95. Berlin / Boston: De Gruyter.
- PHILLIPS, T. & D’ANGOUR, A., eds. (2018). *Music, Text, and Culture in Ancient Greece*. Oxford: Oxford University Press.
- PIANTANIDA, C. (2021). “Early Modern and Modern German, Italian, and Spanish Sapphos”. En *The Cambridge Companion to Sappho*, P. Finglass & A. Kelly (eds.), 343-360. Cambridge / New York: Cambridge University Press.
- PRADA, G. A. (2024). “De la lírica griega arcaica a La Pampa Húmeda. Una recepción performática de los poemas de Safo a través de la interpretación vernácula de Daniela Horovitz”. *Telondefondo* 39, 66-77.
- RAYOR, D. (2016). “Reimagining the Fragments of Sappho through Translation”. En *The Newest Sappho: P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105, Frs. 1-4. Vol 2. Studies in Archaic and Classical Greek Song*, A. Bierl & A. Lardinois (eds.), 396-412. Leiden: Brill.
- RIVA, S. (2021). “Leer y cantar. Cómo hago de un poema una canción (Adaptaciones de Miguel Hernández y Federico García Lorca)”. En *Un antiguo don de fluir: La canción, entre música y literatura*, M. Romano, M. C. Lucifora y S. Riva (eds.), 155-180. Mar del Plata: Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata.
- ROMERO MARISCAL, L. (2013). “Safo para un nuevo siglo: dos recreaciones de la poesía sáfica en la poesía española contemporánea”. En *Καλὸς καὶ ἀγαθὸς ἀνὴρ διδασκάλου παράδειγμα: homenaje al profesor Juan Antonio López Férez*, L. M. Pino y G. Santana (eds.), 735-740. Madrid: Ediciones Clásicas.
- ROSENVINGE, C. (2023a) *Los versos sáficos* [libreto]. Barcelona: Primavera Labels.
- ____ (2023b) *Los versos sáficos* [LP]. Barcelona: Primavera Labels.
- SAFO (1982). *Greek Lyric I. Sappho and Alcaeus*, D. Campbell (trad.). Cambridge: Harvard University Press.
- ____ (2007). *The Poetry of Sappho. An Expanded Edition, Featuring Newly Discovered Poems*, J. Powell (trad.). Oxford: Oxford University Press.
- ____ (2014). *Sappho. A New Translation of the Complete Works*, D. Rayor & A. Lardinois (trad.). New York: Cambridge University Press.
- ____ (2017). *No creo poder tocar el cielo con las manos*, P. Sabaté (trad.). Barcelona: Random House Mondadori.
- ____ (2020). *Safo. Poemas y testimonios*, A. Luque (trad.). Barcelona: Acantilado.
- SOLER ARTEAGA, M.^a J. (2009). “Safo en las poetisas románticas españolas”. *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, 94-110. Disponible en línea: <http://dx.doi.org/10.12795/RICL.2009.i08.08> [20/09/2025].
- SUÁREZ DE LA TORRE, E. (2008). “‘Ya vienen los novios’. Una lectura socioantropológica del fragmento 44 V. de Safo”. *Faventia* 30.1-2, 143-160.

- TORRES, S. (2023). “El eros sáfico en la escritura de Cristina Peri Rossi. Estrategias del deseo y posiciones del sujeto poético en la fantasía”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 11.1, 89-108. Disponible en línea: <https://doi.org/10.37536/preh.2023.11.1.2027> [22/09/2025].
- UNCETA GÓMEZ, L. (2021). “Cultura de masas contemporánea”. En *Diccionario Hispánico de la Tradición y Recepción Clásica* (DHTC), F. García Jurado (dir.). Madrid: Guillermo Escolar. Se cita por la edición digital sin página, disponible en: <https://dhtc-web-eb681c.gitlab.io/> [22/09/2025].
- YATROMANOLAKIS, D. (2009a). “Alcaeus and Sappho”. En *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, D. Yatromanolakis, (ed.), 204-229. Cambridge: Cambridge University Press.
- ____ (2009b). “Ancient Greek popular song”. En *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, D. Yatromanolakis, (ed.), 263-276. Cambridge: Cambridge University Press.

ANEXO I. Textos del libro *Los versos sáficos*

LA HISTORIA DE EOS Y TITONO Y LA IDENTIFICACIÓN DE ROSENVINGE CON SAFO

[El mito de Eos y Titono]

Eos, a.k.a. Aurora, madre de los astros y los vientos, hija de titanes, la de alas de cisne y manto azafrán. Eos, la que abre las puertas del cielo con sus dedos rosados y anuncia la salida de su hermano Helios, que subido a un carro de fuego se lanza a recorrer el arco celeste iluminando el planeta Tierra.

Eos, la siempre fugaz Aurora, la que renueva la esperanza cada día. La que alegremente saluda a Selene, su hermana lunática, cuando se retira a descansar.

Eos, la divina, pues resulta que tenía la mala costumbre de secuestrar a sus amantes. Pura impaciencia, supongo, porque con ese tipazo bien podría haberlos conquistado. Pero Eos era caprichosa y disparatada, y su ardor se volvía indomable y exigente cuando se topaba con un muchacho tentador. Su ardor era indomable y, además, efímero. Esa era su fama hasta que se le puso delante el bellísimo Titono. Entonces, ese rechoncho cabroncete llamado Cupido le disparó un flechazo tan certero que decidió ahí mismo poner punto y final a su vida loca.

“Este es el definitivo. Sí, señor. Para mí lo quiero de marido. Me lo llevo para el Olimpo. Sí, señor”.

En las vasijas griegas se representa a Titono todo sexy, medio desnudo, huyendo despavorido de la diosa. Hubo un momento, en la época arcaica, en que las diosas eran desvergonzadas, abiertamente sexuales y no tenían que subordinarse a nadie. De esa envidiable tradición vienen Afrodita y Eos, que comparten la actitud depredadora

atribuida a los varones por defecto. Se dice que hasta compitieron por algún cachopán. Como es evidente, Afrodita ganó de largo, no solo en ese affaire, sino en posterior fama y adoración. A día de hoy, de Eos no se acuerda ni el tato, mientras que Afrodita, aka Venus, sigue reinando en la imaginación popular y muchos de los templos dedicados a su culto siguen en pie y pueden visitarse.

Volviendo a la historia. Eos raptó a Titono y se presentó en los salones de Zeus, que mira por dónde, qué extraña casualidad, había raptado a su hermano Ganimedes, también hermosísimo, para que le pusiera las copas en las fiestas. Imagino lo que pensaron los dos hermanos al verse en semejante situación. “¿Cómo le vamos a explicar esto a mamá?”

Zeus simpatizó inmediatamente con la petición que la diosa enamorada pronunció ante él. “Poderoso Zeus, que reina sobre mortales e inmortales, te ruego que le concedas la vida eterna a mi amado Titono, pues deseo tenerle de marido forever and ever”. Y se calló, el muy ladino, cuando, ay, se le olvidó especificar un detalle importante: a qué edad debía detenerse el reloj biológico de su prometido. Con lo cual, Titono, tras una juventud esplendorosa, empezó a arrugarse, y llegado a la ancianidad, a reducirse de forma nunca vista en un ser humano, ante los ojos espantados de su esposa. Cuando llegó el día en que dejó de estar presentable para la agitada vida social del Olimpo, Eos lo metió en una cajita, ya convertido en una cochambre similar a un bichito negro. Dicen que cada noche la diosa se sentaba a mirarlo, y que derramaba tiernas lágrimas que se convertían al instante en rocío, al escuchar el diminuto lamento con el que Titono le pedía al dios supremo que esta vez le concediera la muerte. “Mori... mori... cri... cri...”.

[Safo y Christina Rosenvinge]

Habrá que morirse a una edad razonable, como decía Safo.

Hemos nacido para el sol y el disfrute, decía Safo.

Pero yo, que he crecido en la escuela de Esparta, no consigo aprender de ella. Estoy entrenada para el combate y no para el placer. Sigo racionando el vino y no digamos el sexo casual.

Yo, que aprendí a reprimir cualquier atisbo de emoción de mis ancestros nórdicos. Que nunca pierdo la compostura. Que no me permito ninguna forma de ociosidad hedonista.

Yo, que voy a vivir cien años sin oxidarme porque cada día hago treinta sentadillas antes de desayunar gachas sin azúcar.

Que subo la cuesta de la calle Segovia en la marcha 1 de la bici echando espuma por la boca, cuando todas las señoras de mi edad cogen el autobús.

Yo, que en los ratos muertos entreno el cerebro haciendo sudokus.

Yo, que aguanto los dolores de cabeza sin pastillas, la ansiedad sin pastillas, las depresiones sin pastillas, los festivales de verano sin pastillas.

Yo, que moriré dejando un análisis de sangre ejemplar, modélico, solo colesterol del bueno.

Yo, que tengo el sentido del deber de un samurái. Que entreno con la espada cada día.
 Me hago el hara-kiri, pongo las vísceras sobre la mesa y las obligo a rimar.
 Yo que solo le canto al dolor, a la muerte y a la pena.
 Y cuando le canto al amor, es para negarlo, para enterrarlo, para reírme de él, para prenderle fuego y que desaparezca.
 Yo, que puedo sujetar el deseo y darle órdenes. No te muevas. Quiero. Plazt. Dame la patita. Solo la patita. Luego te vas.
 Yo, que no me muero por nadie y no soporto que nadie se muera por mí.
 Yo, que detesto el sol y la playa y prefiero el invierno, porque con el calor no puedo pensar.
 Y para qué quiero pensar.
 Pensar en qué. Si lo que hay que hacer es sentir y abandonarse. Hacer el ridículo y perseguir cualquier atisbo de belleza.
 Yo, que he tenido delante a las mujeres más hermosas pidiendo que las besara y les he cerrado la puerta en las narices.
 Yo, que no sé hacer un cunnilingus. Yo que he practicado el sexo con el fin de procrear. Ahora quiero escapar de esta celda de castigo.
 Cabalgar en una yegua alada en busca de todas las diosas. Pegarle mordiscos a las rosas y escupir pétalos al cielo. Dejar de apretar el culo. Ponerme una corona de lirios y beber champán a morro. Salir de la estepa de lo racional y escalar el monte del Olimpo.
 Ponedle precio a mi cabeza. No me vais a pillar.

ANEXO II. Canciones adaptadas de Safo

A) ADAPTACIÓN ESTRUCTURAL

Fragmento 31C, de Safo [La pasión] “Poema de la pasión”, de Christina Rosenvinge¹¹
(Traducción de Aurora Luque,
Safo, 2020)

1. Un igual a los dioses me parece el hombre aquel que frente a ti se sienta, de cerca y cuando dulcemente hablas te escucha, y cuando ríes	1. Aquel que está a tu lado me parece igual que un dios, pues solo él oye tu risa y tu narcótica voz.

¹¹ Puntuación y mayúsculas propias en todas las letras de canciones, a partir del texto de C. Rosenvinge (2023a).

2. seductora. Esto —no hay duda— hace
mi corazón volcar dentro del pecho.
Miro hacia ti un instante y de mi voz
ni un hilo ya me acude,

2. Es verte y se me escapa de un salto el corazón.
Mi lengua pierde el habla.
Y sin fuerzas ni razón

Siento que muero

Siento que muero

de amor

3. la lengua queda inerte y un sutil
fuego bajo la piel fluye ligero.
Y con mis ojos nada alcanzo a ver
y zumban mis oídos;

3. Mi piel esconde un río
que abraza mi interior.
Me zumban los oídos,
se nubla mi visión.

4. me desborda el sudor,
toda me invade
un temblor, y más pálida me vuelvo
que la hierba. No falta —me parece—
mucho para estar muerta.

4. Tiemblo, estoy cubierta por gotas de sudor,
más húmeda y más fresca
que la hierba en su esplendor.

Pero todo se ha de sobrellevar,
pues incluso
quien no posee nada...

Y siento que muero

siento que muero

de amor

B) ADAPTACIÓN POR FUSIÓN

**Papiro colonia inv 21351 (“El poema de Titono”) + 121c + 168bc de Safo
(Traducción de Aurora Luque, Safo, 2020)**

El poema de Titono

Vosotras, con los dones hermosos de las Musas de
cintura violeta,
chicas, venid, y con la lira melodiosa que ama el canto.
Mi piel, que fuera una vez tersa, ya la vejez la invade.
De negros ya pasaron a blancos mis cabellos.
En grave se ha mudado ya mi ánimo. Mis rodillas
apenas si me llevan,
estas que fueron ágiles para danzar antaño, como de cervatillos.

Qué a menudo lamento todo esto. Mas ¿qué podría hacer?
 Imposible estar libre de vejez si eres un ser humano.
 Pues cuentan de Titono que, hace ya mucho, Aurora, la
 de brazos rosados,
 animada por Eros, al confín de la tierra se encaminó
 llevándolo consigo
 cuando era bello y joven. Pero también a él lo acabó
 devorando
 con la ayuda del tiempo, la gris vejez por mucho
 que tuviera como esposa a una diosa inmortal.

Fragmento 121c

Aunque seas mi amigo,
 compañera de lecho búscate una más joven.
 Pues no soportaría
 vivir contigo siendo yo más vieja.

Fragmento 168bc

Se han ocultado ya
 las Pléyades, la luna: mediada está la noche,
 La hora propicia escapa,
 yo duermo sola.

Fragmento 58c

... que a tu boca otorgue éxito
 ... dones hermosos niñas.
 ... lira amiga del canto y melodiosa
 ... ya la vejez la piel toda
 ... de negros han pasado a ser blancos mis cabellos
 ... las rodillas no me llevan
 ... como las de los cervatos
 ... mas ¿qué puedo hacer yo?
 ... no es posible que llegue a suceder
 ... la Aurora de rosados brazos
 ... aun llevando a los confines
 ... [a Titono] sin embargo arrebató
 ... a la esposa inmortal.
 Pero yo amo la vida refinada. Esto también a mí
 —la luminosidad y la belleza—
 El deseo de sol lo asignó a mi destino.

“Hoy duermo sola”, de Christina Rosenvinge

1. En esta casa el tiempo pasa
hora crepuscular
mi pelo negro se ha vuelto blanco
y me empiezo a arrugar.
Mis rodillas que trotaban
como un cervatillo al sol
ya no aguantan tanto baile
sin matarme de dolor.

2. Si tú me amas, deja mi cama
y búscate otro amor.
Yo no podría vivir contigo
siendo yo la mayor.
A las musas yo les pido
que me cubran con su don
y cuando yo esté bajo tierra
se recuerde mi canción.

*Luna menguante,
pasa la hora,
es medianoche,
hoy duermo sola.*

3. Pero no hay que llorar,
soy un ser terrenal,
qué pereza vivir
toda la eternidad
como el pobre varón
que una diosa raptó¹²
y pidió para él
una vida inmortal
sin pedir también
eterna juventud.
Le condenó a vivir
en la decrepitud,
la mala hostia de los dioses
ya sé que la conoces,

¹² Inserta comentario manuscrito en el libreto del LP: “A la diosa Eos no le gustaban feos...”.

el pobre acabó siendo
un grillo negro y pequeñito.
Cri, cri.

*Luna menguante,
pasa la hora,
es medianoche,
y hoy duermo sola.*

C) ADAPTACIÓN POR FUSIÓN + MODERNIZACIÓN

“Canción de boda”, de Christina Rosenvinge (Fragmentos 96 + 27 + 43 + 44 + 112 de Safo)

1. Niña, tu novio está en camino.
Viene galopando en un corcel.
Su torso es un junco dorado.
Y tú te enredarás en él.
*Y del cielo caerán pétalos de rosa
Y del cielo caerán pétalos y arroz*

2. Flautas y cítaras sonando.
Niños bailando alrededor.
Tú, coronada de violetas,
Entonarás esta canción.
*Y del cielo caerán pétalos de rosa
Y del cielo caerán pétalos y arroz*

3. Niña, no te duermas,
que tu novio está al llegar.
Canta, llena tu copa
que la fiesta acaba de empezar.
*Y del cielo caerán pétalos de rosa
Y del cielo caerán pétalos y arroz*

4. Gracias con brazos como rosas,
Musas con cabellos de miel
llevan el ritmo acompañando
a la novia de los lindos pies.
*Y del cielo caerán pétalos de rosa
Y del cielo caerán pétalos y arroz*

D) ADAPTACIÓN POR FUSIÓN

“La Manzana”, de Christina Rosenvinge (Fragmentos 105c + 118c + 130 de Safo)

1. Una manzana madura al sol
en lo alto de la rama.
No es un olvido, nadie la cogió,
pues nadie la alcanzaba
en lo alto de la rama.

Una manzana que yo no tendré.
Así es tu boca infiel.
Oh, niña musa, no me esquivas más.
Oh, dulce, amarga miel.

Vamos, guitarra,
sácame de este mundo,
sube a los cielos, baja al infierno y di
cómo reposa el alma
si el cuerpo nunca se calma.

Vamos, guitarra mía, háblame,
conviértete en mi voz.

E) ADAPTACIÓN MODERNIZADA CON ESTROFA SÁFICA

Fragmento 1 de Safo (Traducción de Aurora Luque, Safo, 2020)

1. Inmortal Afrodita de polícromo trono,
hija de Zeus que enredas con astucias,
[te imploro:
No domines con penas y torturas,
soberana, mi pecho;

2. Mas ven aquí, si es que otras veces antes,
cuando llegó a tu oído mi voz desde lo lejos,
te pusiste a escuchar y, dejando la casa
de tu padre, viniste.

3. Uncido el carro de oro. Veloces te traían
los hermosos gorriones hacia la tierra oscura
con un fuerte batir de alas desde el cielo
atravesando el éter.

4. De inmediato llegaron. Tú, feliz,
con la sonrisa abierta en tu rostro inmortal,
preguntabas qué sufro nuevamente y por qué
nuevamente te invoco

5. y qué anhelo ante todo alcanzar en mi pecho
enloquecido: “¿A quién seduzco ahora
y llevo a tu pasión”? ¿Quién es, oh, Safo,
la que te perjudica?

6. Porque si hoy te rehúye, pronto habrá de buscar,
si regalos no acepta, a cambio habrá de darlos,
y si no siente amor, pronto tendrá que amar,
aunque no quiera ella”.

7. Ven a mí también hoy, líbrame de desvelos
rigurosos, y todo cuanto anhela
mi corazón cumplir, cúmplole, y sé tú misma
mi aliada en esta lucha.

Fragmento 1 de Safo

(Adaptación de Ann Carson al inglés, versión de Aurora Luque, Safo, 2020)

1. Inmortal Afrodita de mente centelleante,
Hija de Zeus, que tramas enredos seductores, te suplico,
no me rompas con duros sufrimientos,
señora, el corazón.

2. Pero ven hasta aquí si alguna vez antaño
atrapaste mi voz desde muy lejos
y al oírme dejaste de tu padre la casa
de oro, por venir,

3. unciendo tu carruaje. Y pájaros hermosos te trajeron,
Rápidos gorriones sobre la negra tierra
agitando sus alas bajo el cielo a través
del espacio del aire.

4. Y llegaron. Mas tú, oh bienaventurada,
sonreías con tu rostro inmortal y preguntaste qué
(de nuevo ahora) había padecido y por qué
(de nuevo ahora) te llamaba

5. y qué quería yo tanto que ocurriera
en mi corazón loco. “¿A quién seduciré de nuevo ahora
para que tu amor vuelva? ¿Quién, oh, Safo,
comete una injusticia contra ti?

6. Porque si ella está huyendo, pronto perseguirá.
Si rechaza regalos, pronto los hará ella.
Y si es que no ama, pronto tendrá que amar
incluso no queriendo”.

7. Ven ahora a mi lado, líbrame de la dura
preocupación. Y todo lo que quiere
mi corazón lograr, lógralo. Y que tú
mi aliada seas.

“Himno a Afrodita”, de Christina Rosenvinge

1. Oh, Afrodita, tú que te entretienes
tejiendo amores desde las alturas,
no le provoques más ansia a mi cuerpo,
señora mía.

2. Mas ven a verme como hiciste antaño,
cuando mi voz escuchaste de lejos
rauda saliste de tu palacio de oro
para ayudarme.

3. Pájaros de finas plumas veloces
tiraban de tu carro engalanado,
batiendo el aire hacia la tierra negra
desde los cielos.

4. Cuando llegaste, ¡oh, Bienaventurada!
con tu sonrisa inmortal preguntaste:
“Safo, ¿qué males te aquejan de nuevo
para invocarme?

5. ¿Qué anhelo abrasa en tu pecho fiero?
¿A quién tendré que empujar a tu lecho?
¿Quién es la que ha encendido tu deseo
y no te hace caso?

6. Si hoy te rehúye, te irá a buscar.
Si no acepta ofrendas, te las dará.
Si aún no te ama, tendrá que amar
aunque no quiera”.

7. Oh, ven a mí, Diosa Inmortal,
cumple lo que quiero ver ya cumplido.
En esta lucha toma mi bando.
Sé mi aliada.

ANEXO III. CANCIONES INSPIRADAS EN SAFO

A) “Ligera como el aire”, de Christina Rosenvinge

Tú, ligera como el aire.
Tú, que me dejas siempre exhausta.
Tú, radiante, delicada como las flores
que se abren en la madrugada.

Tú, envuelta en una sábana.
Tú, que me robas el aliento.
Tú, que enseñaste a hablar con las divinas musas
que ahora son más que mis hermanas.

*Se acerca la hora
Pronto tendremos que partir
Tendrás que enseñarme cómo vivir sin ti
Cómo vivir sin ti.*

Tú, travieso cervatillo.
Tú, cintura de violetas.
Tú, que cantas como el mirlo
Derramando mirra y oro en la madrugada.

*Se acerca la hora
Pronto tendremos que partir
Tendrás que enseñarme cómo vivir sin ti
Cómo vivir sin ti.*

B) “Ay, Pajarita” de Christina Rosenvinge

1. Se me va, ¿cómo? No lo sé.
Se me va la fuerza
Y ya ves, no me tengo en pie.
Ando medio muerta.

2. —*Ay, pajarita, dime dónde vas.*
Cuando te me escapás,
¿vas a la caza del ojo sagaz,
de otra chica guapa?
[Silbidos]

3. Por ahí dicen que te vas
porque no te cuido.
Que te doy poco de comer
y hago mucho ruido.

4. —*Ay, pajarita, dime dónde vas*
cuando me abandonas.
¿Haces tu nido en la lengua voraz
de otra *primadonna*?
Ay, dime, ¿cuánto tiempo tengo que penar?

5. Que tengo el día tonto,
Pajarita, vuelve pronto,
y tráeme alguna melodía
que mate la melancolía.
[Silbidos]

6. Ojalá no sea verdad
que cruzaste el charco.
Se te vio sobre Bogotá en el mes de marzo.

7. —*Ay, pajarita, dime dónde vas*
cuando te me esfumas.
¿Andas bailando un bolero falaz
regalando plumas?
Ay, dime, ¿cuánto tiempo tengo que penar?

8. ¿Son años o son horas?
Pajarita vengadora.
Sácame ya de esta negrura,
inspírame con tu hermosura.
Ay, pajarita.

9. *Mira cómo sufre la poeta.*
Si no viene la musa, le entra la rabieta.
La pobre criatura ya no está a la altura.
Todo lo que escribe hoy es pura basura.

10. *Mira cómo sufre la poeta.*
Si no viene la musa, saca la escopeta.
Cómo se tortura, ya no tiene finura.
Todo lo que escribe hoy es pura basura.

C) “Contra la épica”, de Christina Rosenvinge

1. Desnúdate, sacúdete la espuma.
Llévate el sol, devuélveme la luna.
Eras maestra, hoy serás alumna
de mi deseo.

2. Fuera la cosa se está poniendo fea.
Dentro, las niñas llenan la platea.
Mentes candentes siguen la tarea
del bello Orfeo.

Contra la épica,
la estrofa sáfica.
Contra la épica.
La estrofa sáfica,
Cariño mío.

3. Deja que el agua corra por tu espalda,
Entre tus pies florecerá una parra.
Pon la primera uva entre tus labios
y dame un beso.

4. Tú no serás la esclava fervorosa.
Tú no serás la amiga virtuosa.
Tú besarás la espina y no la rosa.
No tienes miedo.



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

Fecha de recepción: 16/07/2025

Fecha de aceptación: 19/10/2025

**“I THINK I’VE SEEN THIS FILM BEFORE”.
UNA APROXIMACIÓN TRANSREFERENCIAL AL SIGNIFICADO
EN LAS LETRAS DE TAYLOR SWIFT¹**

**“I THINK I’VE SEEN THIS FILM BEFORE”. A TRANSREFERENTIAL
APPROACH TO MEANING IN TAYLOR SWIFT’S LYRICS**

Rosa ILLÁN CASTILLO

Laboratoire Dynamique Du Langage (CNRS, Lyon)
maria-del-rosario.illan-castillo@cnrs.fr

Águeda SALMERÓN HORTELANO

Universidad de Murcia
agueda.salmeronh@um.es

Resumen: Este artículo propone un análisis transreferencial de la obra de Taylor Swift a partir del estudio de las letras de sus canciones, concebidas como textos cargados de densidad semiótica y potencial generador de significado. A lo largo del trabajo se examinan los modos en que Swift combina esquemas formales y de contenido, figuras y referencias intermediales e intratextuales, conformando una red de significados que se articula tanto dentro de su discografía como en diálogo con otros sistemas culturales. Se atiende especialmente al modo en que Swift se vincula con la alta cultura como estrategia de posicionamiento autorial. El análisis muestra cómo la integración de estas referencias no solo favorece la generación de sentido y refuerza la dimensión simbólica de su poética, sino que también consolida su estatus como autora en sentido pleno.

Palabras clave: Transreferencialidad. Intermedialidad. Construcción de significado. Poética. Taylor Swift.

Abstract: This article proposes a transreferential analysis of Taylor Swift’s work through the study of her lyrics, conceived as texts rich in semiotic density and meaning-making potential. The article examines how Swift combines formal and content-based schemas, figures, and intermedial and intratextual references, forming a network of meanings articulated both within her discography and in dialogue with other cultural systems. Special attention is given to the ways in which Swift engages with high culture as a strategy of authorial positioning. The analysis shows that the integration of these references not only fosters the production of meaning and reinforces the symbolic dimension of her poetics but also consolidates her status as a full-fledged author.

Keywords: Transreferentiality. Intermediality. Meaning construction. Poetics. Taylor Swift.

¹ Esta publicación es parte del proyecto de investigación “Tiempo y emociones: Mecanismos lingüísticos para la emergencia de significados emocionales en las expresiones temporales (EMOTIME)”, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (PID2022-139194NB-I00).

1. NARRATIVAS QUE CRUZAN MEDIOS. CLAVES PARA UNA LECTURA TRANSREFERENCIAL

En el ecosistema cultural contemporáneo, el proyecto musical de autoras como Taylor Swift reclama un enfoque teórico capaz de dar cuenta de su complejidad expresiva, estructural y referencial. Lejos de limitarse al ámbito de lo sonoro o lo textual, sus canciones funcionan como nodos de una red amplia de sentidos en la que confluyen discursos líricos, narrativos, visuales, performativos y sociales. En este contexto, proponemos un análisis desde la perspectiva de la transreferencialidad (Baños Saldaña, 2022), entendida como la articulación de relaciones significativas entre un texto y una pluralidad de referentes —literarios, musicales, visuales, culturales— que no se agotan en la dimensión verbal.

1.1. De la intertextualidad a la transreferencialidad

El concepto de intertextualidad, tal como lo formuló Julia Kristeva (1981[1978]), remite a la idea de que todo texto está atravesado por otros textos; se construye como un mosaico de discursos previos que actúan de manera explícita o implícita. Esta noción fue ampliada y reformulada por Roland Barthes (1980), quien insiste en que no se trata de rastrear influencias o citas literales, sino de comprender la significación como un proceso de reescritura constante y de diseminación cultural. Gérard Genette (1989), por su parte, propuso el término transtextualidad para englobar de forma sistemática diversas formas de relación textual: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad.

Sin embargo, el uso extendido del término *intertextualidad* para referirse también a relaciones con imágenes, música, cine, etc., ha generado ambigüedades basadas en la consideración semiótica de *texto* como cualquier unidad comunicativa, verbal o no verbal. Esta expansión semántica, aunque útil desde una perspectiva general de la significación, diluye la especificidad analítica cuando se trata de estudiar fenómenos que articulan diferentes medios y elementos comunicativos.

Es justamente con el fin de responder a esta necesidad de precisión teórica que se introduce el concepto de *transreferencialidad* para aludir a las relaciones que un texto establece con otros referentes: textos, imágenes, vídeos, música, etc. (Baños Saldaña, 2022). Este término permite describir con mayor claridad los cruces entre distintos sistemas semióticos y niveles de significación, sin caer en la indefinición que a veces implica el uso indiscriminado del concepto de *intertextualidad* en sentido amplio. Así, la transreferencialidad ofrece un marco operativo, organizado en tres niveles —contacto, modalidad e interdiscursividad—, especialmente adecuado para analizar obras complejas como la que nos ocupa, en las que se integran diversos referentes mediáticos y formales en una arquitectura coherente de sentido.

1.2. Modalidades de contacto referencial analizadas

En el presente artículo, proponemos analizar la obra de Swift atendiendo a cuatro procedimientos transreferenciales, siguiendo un criterio basado en la naturaleza del material objeto de estudio, que permite descomponer y sistematizar los mecanismos mediante los cuales se construye el significado en su producción artística. Dos de ellos —la reproducción de esquemas formales y de contenido, y la interfiguralidad— se inscriben en el nivel interdiscursivo, mientras que los otros dos —la intermedialidad y la intratextualidad— se abordan como formas de contacto referencial, ya sea entre medios distintos o dentro de un mismo proyecto artístico. En los epígrafes siguientes se introduce cada una de las modalidades abordadas en el trabajo que nos ocupa.

1.2.1. *Esquemas formales y de contenido*

Esta modalidad alude a la reelaboración de estructuras complejas que organizan tanto la forma expresiva como el contenido simbólico del texto, y que son transferidas o adaptadas desde otros discursos y géneros culturales. Desde su origen, el concepto de interdiscursividad ha servido precisamente para estudiar este tipo de operaciones, es decir, la manera en que se produce el trasvase de patrones organizativos procedentes de otros discursos —ya sean literarios, históricos, religiosos o populares—. Como señala Lanz (2009: 4), ello implica el análisis de la “reelaboración [de] esquemas complejos tanto formales como de pensamiento”. En este trabajo partimos de este nivel para analizar cómo, en la obra de Swift, se activan y reformulan esquemas discursivos narrativos, afectivos, arquetípicos y ceremoniales que el oyente reconoce y reinterpreta.

Desde el punto de vista formal, se observa la reutilización —y readaptación o desautomatización— de estructuras narrativas propias de géneros como el cuento —relato cíclico: caída-reconstrucción-redención—, el monólogo dramático, el diario íntimo, el formato epistolar, o incluso esquemas ceremoniales provenientes de rituales sociales, como el discurso nupcial, que organizan la progresión de sentido de las canciones. Estas fórmulas, con su carga cultural preestablecida, son resignificadas en el contexto lírico-musical, a menudo con fines irónicos o de reapropiación emocional. Desde el punto de vista del contenido, detectamos la presencia de arquetipos heredados del cuento clásico y la literatura popular, tales como reyes, reinas, princesas, príncipes, heroínas, héroes o villanos. Estas figuras, anónimas y recurrentes, activan imaginarios colectivos que la obra de Swift recontextualiza para articular historias y temas universales en un marco contemporáneo.

Aunque la interfiguralidad forma parte del nivel interdiscursivo, en este trabajo optamos por distinguir analíticamente los procedimientos interfigurales e internímicos en un apartado específico, dada su especial relevancia en la obra objeto de estudio. Nos centraremos aquí, por tanto, en las figuras genéricas o arquetípicas, mientras que reservamos el apartado de interfiguralidad e internimia para el análisis de personajes

concretos con nombre propio —personajes literarios y mitológicos, escritores, cantantes o actores—. Esta distinción analítica permite observar con mayor claridad la coexistencia, en la obra de Swift, de estructuras discursivas colectivas (arquetipos) y referencias singulares de alta carga simbólica (nombres propios), contribuyendo así a la densidad cultural y afectiva de su universo lírico.

1.2.2. *Interfiguralidad y procesos internímicos*

Este nivel analiza la presencia y el funcionamiento de personajes concretos, con nombre propio, en el universo poético de Taylor Swift. A diferencia de los arquetipos o figuras genéricas —reyes, príncipes, villanos— que se abordarán como esquemas de contenido, la interfiguralidad y los procesos internímicos se centran en la aparición de figuras culturalmente identificables, como escritores, cantantes, actores o personajes bíblicos y mitológicos, cuyo nombre propio activa referentes precisos en el imaginario del oyente. Distinguimos aquí entre *interfiguralidad* (Müller, 1991), que engloba personajes ficticios provenientes de la tradición cultural (Romeo, Peter Pan, Gatsby, Daisy Buchanan, etc.), y *referencias internímicas*, que aluden a personas reales insertas en el imaginario cultural y mediático (DiCaprio, Bonnie y Clyde, Clara Bow, etc.).

En ambos casos, se trata de nodos figúrales que condensan narrativas previas, permiten articular sentidos complejos y dotan a la obra de una notable densidad semántica e identitaria. Además, una misma figura puede desplegarse o transformarse en su paso del hiporreferente al hiperreferente, generando procesos de reinterpretación y resemantización. Así, un mismo personaje puede asumir distintas funciones narrativas, pasar de objeto a sujeto lírico o cambiar de estatuto emocional —por ejemplo, de idealizado a denostado—, construyendo una dimensión dialógica y evolutiva entre distintos proyectos artísticos. Esta modalidad permite captar cómo la figura con nombre propio articula memorias compartidas entre autora y público.

1.2.3. *Intermedialidad*

Entendemos la intermedialidad como el contacto significativo entre la canción —considerada aquí como referente base— y otros sistemas semióticos, ya sean literarios, visuales, cinematográficos, publicitarios, entre otros. A diferencia de la intertextualidad, que se limita a las relaciones entre textos verbales, la intermedialidad implica un proceso intersemiótico (Pimentel, 2003; Wolf, 2014), en el que se integran elementos procedentes de otros medios que activan significados no exclusivamente lingüísticos, sino también visuales, sonoros, culturales y afectivos.

En este sentido, cuando una canción incorpora —de forma explícita o implícita— estructuras narrativas o arquetipos tomados de la literatura, se establece un vínculo intermedial que va más allá de la mera cita textual. Referencias a novelas como *El gran Gatsby*, a arquetipos del cuento clásico o a la retórica sentimental de la poesía romántica

no solo funcionan como alusiones, sino que activan campos semánticos amplios, cargados de asociaciones culturales e históricas. De igual modo, cuando se integran recursos del cine —como una estética visual específica en el videoclip o una estructura narrativa inspirada en el guion cinematográfico— no se trata simplemente de representar algo ya dicho, sino de generar un nuevo nivel de significación.

1.2.4. *Intratextualidad*

La intratextualidad designa las relaciones internas que se establecen dentro del corpus de Taylor Swift, ya sea entre canciones de un mismo álbum o a lo largo de su trayectoria discográfica. Estas conexiones se manifiestan en la reutilización de imágenes, motivos, estructuras narrativas o voces líricas, que configuran un entramado de sentido autorreferencial. Swift recurre con frecuencia a fórmulas que reaparecen transformadas, a versos que dialogan con composiciones anteriores y a la construcción de personajes líricos que evolucionan, se desdobl原因an o se fragmentan en distintos contextos.

1.3. Hacia una lectura transreferencial de la canción

La aplicación de estas categorías permite abordar la obra de Taylor Swift no como un conjunto de canciones aisladas, sino como un sistema transreferencial de construcción de significado, en el que se articulan códigos múltiples, referencias cruzadas y marcos culturales compartidos. En este sentido, la canción deja de ser un objeto exclusivamente musical o literario para convertirse en una unidad multimodal de sentido, donde convergen experiencia estética, memoria emocional y performance identitaria.

Resulta posible —y necesario— leer la canción de autor contemporánea como una forma de *literatura expandida* (Gache, 2004), cuyo análisis exige herramientas teóricas capaces de captar la densidad de sus vínculos mediáticos, figurales y simbólicos. A partir de este marco, el presente artículo propone estudiar una selección de canciones de Taylor Swift, identificando los mecanismos transreferenciales que configuran su poética y mostrando cómo estos contribuyen a la construcción de una voz autorial compleja, semánticamente productiva y en constante evolución.

2. ANÁLISIS TRANSREFERENCIAL DE LAS LETRAS DE TAYLOR SWIFT

El presente análisis se basa en un corpus compuesto por 234 canciones distribuidas a lo largo de toda la discografía oficial de Taylor Swift, desde su álbum debut (*Taylor Swift*, 2006) hasta *The Tortured Poets Department* (2024), incluyendo las reediciones conocidas como *Taylor’s Version*. En estos casos, se ha optado por considerar únicamente una versión de cada canción para evitar duplicaciones. Así, para aquellos álbumes disponibles en dos versiones, la inicial y la regrabación (*Taylor’s version*), se ha tenido en cuenta únicamente esta última versión. El enfoque adoptado privilegia el análisis textual de las

letras, por lo que no se tendrán en cuenta los videoclips ni otros materiales audiovisuales vinculados a las canciones, cuya riqueza expresiva y narrativa amerita un estudio específico centrado en esa dimensión.

El análisis se organiza en cuatro grandes apartados. En primer lugar, se examinan los esquemas formales y de contenido que estructuran la experiencia narrativa en las canciones de Swift (§2.1). A continuación, se abordan los procesos de interfiguralidad e internimia (§2.2). El tercer apartado se centra en la dimensión intermedial de su poética, analizando la relevancia y las implicaciones de la relación de sus canciones con otros sistemas semióticos, como la literatura o el cine (§2.3). Por último, se estudia la dimensión intratextual de su obra (§2.4), con el propósito de identificar las recurrencias simbólicas y autorreferenciales que articulan y cohesionan su universo lírico internamente.

2.1. Esquemas formales y de contenido

Una de las claves del proyecto creativo de Taylor Swift reside en la manera en que articula una red coherente de esquemas narrativos², imaginarios simbólicos y arquetipos culturales. Entre estos destacan de forma especialmente significativa los provenientes del cuento popular. Estas referencias no son simples ornamentos temáticos, sino formas que dotan de estructura al relato y organizan la experiencia subjetiva, inscribiéndola en marcos de sentido compartidos que, además, se vinculan estrechamente con los momentos biográficos y profesionales en los que las canciones fueron escritas. Swift recurre a estos elementos para construir relatos cargados de resonancia cultural, en los que el oyente puede proyectar sus propias experiencias y emociones, pero también para trazar una autorrepresentación compleja de sí misma como narradora, artista y figura pública.

Desde sus primeros álbumes, Swift se apropia de estructuras narrativas típicas del cuento, como el uso de la fórmula de inicio *Once upon a time...*, presente en canciones como “Forever and Always” (*Fearless*, 2008), “I Knew You Were Trouble” (*Red*, 2012) y “Mastermind” (*Midnights*, 2022). Esta fórmula, lejos de funcionar de manera inocente, establece una tensión entre el marco ficcional idealizado que propone y la deriva realista, desilusionada o autoconsciente que muchas veces adopta la narración. En “White Horse” (*Fearless*, 2008), donde ya desde el propio título se activa el entramado arquetípico del cuento, el yo lírico desactiva conscientemente la lógica del rescate amoroso: “I’m not a princess, this ain’t a fairytale” (0m50s)³. En lugar de cerrar con un final feliz, la historia deviene desencanto: “I had so many dreams about you and me, happy endings... Now I know” (1m43s). La canción subvierte el modelo clásico y presenta una subjetividad en

² Badía Fumaz (2024), a propósito del hibridismo genérico en este tipo de producciones, ha señalado que parte de la canción popular actual se sitúa más cerca de los géneros narrativos que de los líricos. Entre los rasgos narrativos característicos que identifica se encuentran la presencia de un narrador, la sucesión temporal de eventos, los juegos temporales, la construcción de personajes o el dialogismo, todos ellos elementos que pueden observarse de forma clara en la obra de Swift.

³ Para las canciones, se cita la letra mediante transcripción propia del audio. Por eso, la puntuación y ortografía son aproximadas y no hay número de página.

proceso de emancipación emocional, en la que el reconocimiento de la ficción heredada es condición para su superación.

Swift recurre de forma frecuente a personajes arquetípicos como príncipes, princesas, reinas, héroes o villanos. Estas figuras aparecen explícitamente también en canciones como “Today Was a Fairytale” (*Fearless*, 2008), “Long Live” (*Speak Now*, 2010), “Starlight” (*Red*, 2012), “Call It What You Want” (*Reputation*, 2017), “King of My Heart” (*Reputation*, 2017) o “Miss Americana and the Heartbreak Prince” (*Lover*, 2019), y permiten desplegar tramas emocionales que se apoyan en imágenes culturales ampliamente codificadas. En “Today Was a Fairytale” (2008), por ejemplo, el interlocutor amoroso es descrito como un *príncipe*, y la narradora, como una *dama en apuros* (“Today was a fairytale / you were the prince, I used to be a damsel in distress”, 0m12s). El propio título de la canción enmarca explícitamente la escena como una narración mítica, activando el esquema del cuento de hadas y funcionando como proyección del deseo romántico. Esta estructura sitúa la experiencia amorosa dentro de una lógica idealizada y culturalmente codificada, otorgando a los personajes el papel de figuras arquetípicas reconocibles.

Entre todas estas composiciones, “Long Live” (*Speak Now*, 2010) destaca como una de las canciones más significativas en la construcción del universo simbólico de Swift. Se trata de una composición abiertamente meta, donde el relato se centra en la relación entre la artista y sus seguidores, y en la necesidad de preservar la memoria de esa comunidad frente al olvido, la crítica o el desgaste del tiempo. Desde el título mismo —una fórmula de raíz monárquica: *Long live*— se activa un registro ceremonial y épico, que se refuerza con expresiones como “We were the kings and the queens” (0m35s), “You held your head like a hero on a history book page” (0m54s), “I had the time of my life fighting dragons with you” (2m56s). En estas líneas, Swift construye una comunidad de resistencia emocional y artística, un *nosotros* que se enfrenta a los obstáculos (los *cínicos*, los *farsantes* [*pretenders*]) desde la complicidad, la pasión y la memoria compartida. La dimensión narrativa de la canción opera, así, en varios niveles: por un lado, el nivel épico y arquetípico —con héroes, reinos y gestas—; por otro, el nivel autobiográfico y emocional: la joven artista —recuérdese que este álbum fue íntegramente compuesto por Swift cuando solo tenía entre 18 y 20 años— enfrentada a la industria, a las críticas de aquellos que no creían en su talento; y, finalmente, el nivel autopoético (Casas, 2000; Baños Saldaña, 2023), en el que se plantea una reflexión explícita sobre la necesidad de construir un legado duradero a través del arte. Versos como “One day, we will be remembered” (1m30s) o “If you have children some day, / when they point to the pictures, / please tell them my name” (3m58s) apelan de forma directa a la función de la memoria, la inscripción simbólica de una experiencia colectiva en el tiempo y el deseo de perdurar. Aquí puede establecerse un paralelo con la tradición clásica y la célebre formulación horaciana *aere perennius* (“más duradero que el bronce”): la canción, como artefacto cultural, tiene la capacidad de sobrevivir a sus circunstancias y preservar el nombre y la historia de quien la canta. Además, la relación con los fans en “Long Live” se representa

como una alianza simbólica: “We will be remembered” (1m30s) no solo porque la artista haya triunfado, sino porque ese triunfo ha sido compartido, celebrado, defendido conjuntamente. Se trata de un relato de lealtad, resistencia y complicidad que no solo legitima retrospectivamente la trayectoria de Swift, sino que constituye un modo de narrarla, de dotarla de sentido. Es en este punto donde la poética del cuento tradicional se convierte en herramienta para figurar una biografía colectiva, inscrita en la emocionalidad y el compromiso de una comunidad.

La red de esquemas formales y arquetipos que vertebra la obra de Taylor Swift no permanece estática a lo largo de su discografía. Al contrario, evoluciona y se transforma en función de los contextos emocionales, mediáticos y personales que atraviesa la artista. Un punto de inflexión especialmente significativo tiene lugar con el lanzamiento de *Reputation* (2017), un álbum concebido tras una crisis de imagen pública, motivada por el conflicto con Kanye West y Kim Kardashian, y amplificada por el escrutinio feroz en redes sociales y medios de comunicación. Este momento de *cancelación* pública marca una inflexión simbólica en el modo en que Swift se representa a sí misma y reconfigura los arquetipos narrativos que ha venido utilizando. Uno de los motivos centrales del álbum es la pérdida y resignificación de la figura de la reina. En “Long Live”, la realeza era una metáfora compartida, una forma de celebrar la alianza con los fans y el triunfo frente a la adversidad: “We were the kings and the queens” (0m35s). Sin embargo, en *Reputation*, la corona aparece como un objeto arrebatado: “They took the crown but it’s alright” (“Call It What You Want”, 0m18s). Esta pérdida no es simplemente simbólica, sino que marca un descenso desde el plano público a la intimidad, un tránsito del escenario al refugio, del grito colectivo a la confidencia amorosa. En ese nuevo escenario, la figura de la reina no desaparece, sino que se reubica en el ámbito de lo afectivo. Swift ya no reclama una legitimidad externa, sino que se autoafirma en el plano privado: “Salute to me, I’m your American queen, and you rule the kingdom inside my room” (“King of My Heart”, 0m21s). Aquí, el arquetipo monárquico se invierte: el reino ya no es el mundo exterior, sino un espacio emocional delimitado, autónomo, compartido exclusivamente en la esfera de la intimidad con la figura interlocutiva del *tú amoroso*. La presencia del adjetivo *American* no es casual: subraya la inscripción de esta identidad afectiva en una mitología nacional, una forma de reterritorializar su voz dentro del imaginario colectivo de Estados Unidos. Convertida en *American queen*, Swift funde la herencia narrativa del cuento con los códigos sentimentales y visuales del patriotismo popular, en una operación que refuerza su singularidad discursiva.

Junto con esta resignificación de la reina, en *Reputation* aparece un nuevo arquetipo tomado del cuento y del imaginario cultural occidental: la bruja. En “I Did Something Bad”, la figura femenina es ahora objeto de persecución y castigo, aludiendo a los mecanismos de censura social y linchamiento público: “They’re burning all the witches even if you aren’t one” (2m56s). Esta línea no solo reactiva un imaginario histórico de represión del poder femenino, sino que lo inscribe en la experiencia contemporánea del juicio público, la cancelación digital y la criminalización de la agencia femenina. La

repetición posterior “So light me up, go ahead and light me up” (2m53s) convierte la acusación en autoafirmación: la artista se reapropia del estigma y lo transforma en emblema de resistencia, en un acto de poder simbólico que la conecta con las narrativas de lo marginal y lo perseguido. Así, en *Reputation* los esquemas arquetípicos no desaparecen, sino que se transforman: la princesa exiliada se convierte en reina íntima y en bruja resistente. La corona ya no es el símbolo del reconocimiento social, sino del vínculo íntimo que sobrevive al escarnio. El cuento no se abandona, pero cambia de tono, de decorado y de función. Este giro ilustra de manera paradigmática la capacidad de Swift para reconfigurar el repertorio simbólico de su obra en diálogo con su biografía pública y emocional, activando así una poética transreferencial que integra arquetipos tradicionales, cultura pop, narrativa autobiográfica y crítica social.

Tras el tono combativo e irónico de *Reputation*, el álbum *Lover* (2019) representa un viraje estético y narrativo hacia la reapropiación simbólica del amor y de los espacios compartidos, si bien conserva las tensiones entre lo público y lo íntimo. En este álbum, el juego con los esquemas del cuento y del imaginario estadounidense no desaparece, sino que se refuncionaliza como crítica y parodia del sueño americano y de sus ficciones afectivas. Esto se ve con claridad en “Miss Americana and the Heartbreak Prince”, donde Swift retoma la estética del baile de graduación, las bandas de música y las reinas del instituto: “Waving homecoming queens, marching band playing” (0m18s). Sin embargo, esa imagería, propia de un universo idealizado de la adolescencia estadounidense, se descompone en una visión distópica y angustiosa, como evidencian los versos “American glory faded before me / Now I’m feeling hopeless / Ripped up my prom dress / Running through rose thorns I saw the scoreboard / And ran for my life” (0m24s). El título mismo —que remite a una pareja ficticia representativa de EE. UU.— opera como una alegoría sobre la pérdida de inocencia, la violencia simbólica y la desesperanza generacional en un contexto político y cultural convulso. Así, el cuento de instituto se transforma en pesadilla identitaria, y los relatos románticos juveniles se funden con una crítica a las narrativas nacionales y mediáticas.

Este tránsito hacia lo simbólicamente quebrado alcanza una nueva dimensión en *Folklore* (2020), un álbum que se presenta como repliegue narrativo e introspectivo durante la pandemia, pero que no renuncia a los arquetipos ni a las estructuras ficcionales heredadas. El verso “You were my crown. Now I’m in exile seein’ you out” (2m02s) de “Exile” ratifica este gesto: el poder simbólico ya no se pierde en una contienda externa, sino en el dolor de la separación afectiva. La *corona* —símbolo que en “Long Live” era compartido con los fans— se convierte aquí en emblema de una relación perdida, un trono emocional vacío que deja a la hablante en un exilio íntimo. De forma significativa, “Exile” introduce explícitamente el esquema narrativo del desenlace mediante una referencia intermedial al lenguaje cinematográfico: “I think I’ve seen this film before / And I didn’t like the ending” (2m07s). Esta formulación no solo señala el reconocimiento de un patrón emocional reiterado, sino que establece un marco narrativo autoconsciente, donde el amor es figurado como relato con estructura cíclica y final previsible. La alusión

a una película —en tanto sistema semiótico autónomo— refuerza la dimensión intermedial del discurso, y convierte la experiencia emocional en objeto narrativo, susceptible de análisis, revisión y clausura. Así, Swift transforma la vivencia sentimental en relato metaficcional, incorporando su desenlace como parte constitutiva del significado. La decepción no es solo emocional, sino también estructural: se trata de un final que ya ha sido visto, que se reconoce y que se rechaza desde su misma lógica interna.

El impulso metanarrativo aparece de forma constante en las composiciones de Swift. Una muestra clara es “The Story of Us” (*Fearless*, 2008), donde Swift reproduce el esquema narrativo clásico con principio, desarrollo y desenlace. La canción se inicia con un gesto de proyección temporal: “I used to think one day we’d tell the story of us” (0m17s), que anticipa un relato futuro con final feliz. Sin embargo, esa expectativa se desvanece progresivamente: “Lately I don’t even know what page you’re on” (0m38s), “The story of us looks a lot like a tragedy now” (1m18s), “The story of us might be ending soon” (3m25s), hasta culminar con un categórico “The end” (4m23s) que cierra la composición. El uso de términos como “next chapter” entre estrofas y la alusión explícita a las estructuras del relato no solo tematizan la fractura afectiva, sino que convierten la experiencia amorosa en material narrativo anclado en un esquema claramente identificable: el relativo al cuento popular, esta vez con un final alterado.

Un mecanismo metanarrativo opera también en “Dear John” (*Speak Now*, 2010), donde el formato epistolar se entrelaza con la dimensión internímica al aludir de forma transparente al cantante John Mayer. La canción adopta el tono confesional de una carta que expone el dolor y el desencanto, pero que, al mismo tiempo, se presenta explícitamente como canción. El estribillo comienza con la fórmula de inicio “Dear John” (1m47s) —que alude al formato epistolar— pero a lo largo del texto se hace explícita la naturaleza de la composición en tanto canción: “And *this song* is to let you know why” (la cursiva es nuestra, 1m35s). La hibridación entre carta y composición musical se manifiesta de forma explícita al final: “The girl in the dress wrote you a song” (5m58s), frase que clausura el relato devolviendo la autoría y el control a la narradora. Cabe señalar además que el título de la canción activa un doble juego referencial: la expresión *Dear John letter* designa, en inglés norteamericano, una carta en la que una mujer informa a su pareja de que la relación ha terminado. Esta fórmula culturalmente codificada se ve redimensionada aquí por la coincidencia onomástica con el destinatario real del tema, John Mayer, en una operación que conjuga ironía, crítica y exposición emocional. Swift no solo narra, sino que enuncia el gesto mismo de escribir, de convertir la experiencia vivida en canción utilizando un esquema de naturaleza epistolar.

En “No Body, No Crime” (*Evermore*, 2020), Swift construye una canción a partir de un esquema narrativo criminal de corte clásico, estructurado en tres actos: introducción del conflicto —la sospecha de infidelidad por parte de Este—, desarrollo —la investigación informal— y desenlace implícito —la venganza encubierta—. La narración, lineal y episódica, se apoya en recursos del género detectivesco: escenas detalladas, acumulación de pistas, giros argumentales y una voz testigo que combina lo emocional con lo

estratégico. Este diseño convierte la canción en un relato con argumento propio, donde la dimensión musical se entrelaza con técnicas del *storytelling*: progresión de la trama, manejo del suspense, uso de repeticiones como estribillo (“I think he did it but I just can’t prove it”, 0m49s) y cierre elíptico. Así, Swift integra técnicas narrativas dentro del formato de canción popular, reforzando su poética como espacio de exploración de formas discursivas complejas.

En “Mastermind” (*Midnights*, 2022), se muestra una sofisticada autorrepresentación de Swift como narradora omnisciente y estratega emocional. Desde su inicio —“Once upon a time, the planets and the fates / And all the stars aligned” (0m08s)— la canción adopta deliberadamente la estructura del cuento tradicional, apelando a un destino mágico o predestinado que une a los amantes. Sin embargo, esta convención es inmediatamente puesta en entredicho por la propia narradora, que se revela no como víctima del azar, sino como la autora consciente de la historia de amor que se narra. Este gesto performativo convierte “Mastermind” en un caso paradigmático de inversión del esquema clásico: el personaje femenino no tiene un carácter pasivo, sino que es el artífice de cada paso, la narradora que urde y dirige la trama amorosa con inteligencia estratégica. El verso “Strategy sets the scene for the tale” (1m28s) es una declaración poética y política: la planificación sustituye al azar, el cálculo al encantamiento, y la agencia al determinismo romántico. En este sentido, la canción opera como una crítica a los esquemas pasivos que tradicionalmente se han asociado a las figuras femeninas en el cuento popular. Además, “Mastermind” ofrece una reflexión lúcida sobre la autoría, el deseo de control y la vulnerabilidad emocional, al tiempo que articula una conciencia de la performatividad social desde la infancia: “No one wanted to play with me as a little kid / So I’ve been scheming like a criminal ever since” (2m10s). Esta confesión final abre una grieta en la aparente frialdad del personaje: la estrategia es, en realidad, una figura herida que ha aprendido a sobrevivir mediante la planificación narrativa, revelando así el carácter defensivo y emocionalmente complejo de sus actos. La autoidentificación con lo maquiavélico —“I’m only cryptic and Machiavellian ‘cause I care” (2m28s)— muestra cómo Swift subvierte las categorías morales para reinscribir en ellas una afectividad genuina. Finalmente, el desenlace del relato rompe la tensión con un giro íntimo: el interlocutor sabía todo desde el principio, y juega también su papel en la fábula. Esta complicidad compartida reconfigura el relato no como manipulación, sino como acto de co-creación afectiva, en la que el amor no surge del azar, sino de una dramaturgia consciente y pactada: “So I told you none of it was accidental / And the first night that you saw me, nothing was gonna stop me / I laid the groundwork and then saw a wide smirk / On your face, you knew the entire time / You knew that I’m a mastermind / And now you’re mine / Yeah, all you did was smile / ‘Cause I’m a mastermind” (2m32s).

Junto a estas referencias, Swift introduce también esquemas discursivos tomados del ámbito ceremonial, especialmente el nupcial, que opera como marco simbólico y narrativo en varias composiciones. Un ejemplo paradigmático lo constituye la canción “Speak Now” (*Speak Now*, 2010), cuya estructura narrativa reproduce una escena de boda

interrumpida, articulada en diferentes secuencias: la preparación del evento, la descripción de los personajes (“her snotty little family all dressed in pastel / a gown shaped like a pastry”, 0m23s), el desarrollo de la ceremonia (“fond gestures are exchanged / and the organ starts to play”, 1m16s) y, finalmente, la irrupción del yo lírico. La narración está marcada por la expectativa (“I lose myself in a daydream”, 0m44s), el conflicto (“Don’t say yes, run away now”, 0m53s) y el clímax narrativo, que toma como eje la fórmula tradicional del rito matrimonial: “I hear the preacher say ‘Speak / now or forever hold your peace’” (la cursiva es nuestra, 2m37s). Esta expresión, de gran carga institucional, es resignificada como última posibilidad de intervención del yo lírico, que desafía el curso previsto del ritual (“I stand up with shaky / hands all eyes on me”, 2m47s). La perspectiva cambia al final de la canción, cuando el interlocutor masculino toma la palabra —“You’ll say ‘Let’s run away now’” (3m34s)—, lo que permite construir una alianza alternativa que se opone al ritual hegemónico. La boda, como institución simbólica, se convierte así en escenario de fuga, insumisión y reescritura afectiva.

Del mismo modo, en “Lover” (*Lover*, 2020), Swift reproduce una escena de intercambio de votos con una alta carga simbólica: “Ladies and gentlemen, will you please stand? / With every guitar string scar on my hand / I take this magnetic force of a man to be my lover” (2m13s). Esta formulación mimetiza el lenguaje ceremonial de las bodas, pero lo recontextualiza en el ámbito de la intimidad artística y emocional. El compromiso que se declara no es social ni institucional, sino poético, vinculado a las huellas del pasado (“with every guitar string scar on my hand”) y a una forma de amor elegida desde la experiencia. En ambos casos, el esquema nupcial no se limita a reproducir un imaginario colectivo, sino que es apropiado para elaborar una poética personal.

Finalmente, otro elemento relevante en la configuración de los esquemas formales en la obra de Swift es la desautomatización de rimas y estructuras provenientes del repertorio oral tradicional o popular. En “The Archer” (*Lover*, 2020), Swift cita directamente el verso final de la célebre rima infantil inglesa: “All the king’s horses and all the king’s men / Couldn’t put Humpty together again”. En su formulación original, este pareado pertenece a una canción de cuna tradicional que relata la caída de un personaje ovoide —Humpty Dumpty— y la imposibilidad de recomponerlo, lo cual encarna, en clave infantil, la idea de pérdida irreparable. Swift reaprovecha este verso en un contexto emocional adulto —“All the king’s horses, all the king’s men / Couldn’t put *me* together again” (la cursiva es nuestra, 2m22s)— y con ello produce un efecto de desautomatización: la rima reconocible es extraída de su dominio lúdico y resignificada como metáfora de una identidad rota, escindida o herida. La alusión conserva la cadencia melódica del original, pero la subvierte discursivamente, activando un contraste entre el imaginario infantil y la densidad emocional del sujeto lírico. Lo mismo ocurre en “Champagne Problems” (*Evermore*, 2020), donde Swift retoma la fórmula rítmica “One for the money, two for the show”, reconocible como el inicio de una conocida rima popular infantil: “One for the money, two for the show / Three to get ready, and four to go”. Esta secuencia, de origen oral y ampliamente difundida en el imaginario cultural anglosajón, suele emplearse

en contextos lúdicos o como cuenta atrás previa a una acción. En la canción, Swift la subvierte al truncarla y desviarla hacia un terreno emocional: “One for the money, two for the show / *I never was ready, so I watch you go*” (la cursiva es nuestra, 2m47s). Aquí, el motivo se resignifica para aludir a un fracaso afectivo. En “How Did It End?” (*The Tortured Poets Department*⁴, 2024), la rima “Sitting in a tree / D-Y-I-N-G” (2m58s) parodia la estructura infantil “K-I-S-S-I-N-G”, subvirtiendo las expectativas de ternura con una referencia mortuoria. En todos estos casos, Swift toma esquemas lingüísticos culturalmente asentados y los reactiva en contextos actualizados, generando un efecto de extrañamiento que intensifica el valor poético y simbólico del discurso. Esta estrategia de desautomatización no solo contribuye a enriquecer el registro lírico de las canciones, sino que refuerza el carácter autorreflexivo y creativo de su poética.

2.2. Interfiguralidad e internimia

Aunque la interfiguralidad puede inscribirse, desde un punto de vista teórico, dentro del nivel de los esquemas formales y de contenido en el estudio de la transreferencialidad (Baños Saldaña, 2022), consideramos pertinente abordarla en un apartado independiente dada su centralidad en la arquitectura narrativa y simbólica de la obra de Taylor Swift. Se trata, en términos generales, de un procedimiento por el cual la artista convoca figuras reconocibles para introducir en sus canciones significados culturalmente codificados que el oyente activa de forma más o menos automática, gracias a su circulación previa en el campo literario, cinematográfico, histórico o mediático.

En este sentido, distinguiremos entre dos tipos de operaciones: la interfiguralidad propiamente dicha, entendida como la inclusión de personajes ficticios de alta densidad simbólica, y las referencias internímicas, que aluden a figuras reales —históricas, célebres o mediáticas— cuya identidad ha sido previamente codificada por el sistema cultural. En ambos casos, se pone en juego una forma de interdiscursividad figurativa-nominativa, mediante la cual los sujetos de la enunciación lírica se construyen a través del diálogo con identidades ajenas.

2.2.1. Interfiguralidad

Dentro del marco de la transreferencialidad, la interfiguralidad se revela como una técnica especialmente productiva en la obra de Taylor Swift, en tanto permite activar significados complejos a través de la incorporación de personajes ficticios que operan como vectores de sentido en el discurso lírico. La interfiguralidad, como modalidad interdiscursiva (Segre, 2014; Baños Saldaña, 2022), no se dirige a un referente textual específico, sino a una codificación cultural generalizada y estable que se proyecta sobre un personaje. Lo fundamental no es el préstamo onomástico, sino la activación de

⁴ En adelante: *TTPD*.

un esquema de conducta simbólicamente saturado, que el receptor reconoce como parte de una tradición discursiva. Como subraya Müller (1991), la fuerza de la interfiguralidad reside en esa reproducción de patrones de comportamiento que, aunque provienen de figuras ficcionales, han trascendido el marco de su texto de origen y han ingresado en el repertorio cultural común.

En este sentido, la figura de Peter Pan constituye uno de los casos más paradigmáticos. En “Cardigan” (*Folklore*, 2020), la narradora alude a su destino narrativo con el verso “tried to change the ending, Peter losing Wendy” (2m28s), invocando de manera directa el arquetipo del amor condenado por el desajuste entre el deseo romántico y la evasión de la madurez. Esta línea establece ya una hiporreferencia reconocible, pero lo que activa la interfiguralidad es la reproducción de un esquema relacional: la niña que desea ser amada y el niño que rehúye el compromiso. Este patrón reaparece con mayor densidad simbólica en “Peter” (*TTPD*, 2024), donde la voz adulta rememora una promesa incumplida —“you said you were gonna grow up / then you were gonna come find me” (1m26s)—, que se repite obsesivamente para construir una identidad desgarrada por la espera y la desilusión. En esta canción, Peter se convierte en símbolo de la inacción, de las promesas que no maduran, y de la subjetividad de la otra parte que, en consecuencia, debe aprender a resignificar su abandono. La figura de Peter Pan, así entendida, no funciona como referencia literaria puntual, sino como portadora de un esquema culturalmente codificado: la negación del crecimiento y la falta de responsabilidad afectiva como forma de desgaste y obstáculo emocional.

También Jay Gatsby, protagonista de *The Great Gatsby*, de F. Scott Fitzgerald, opera en la obra de Swift como elemento interfigural. En “This Is Why We Can’t Have Nice Things” (*Reputation*, 2017), la afirmación “feelin’ so Gatsby for that whole year” (0m24s) activa de inmediato un universo simbólico vinculado a la ostentación, el exceso y el artificio. Pero más allá de la alusión explícita, Swift reproduce visual y sonoramente ese imaginario con imágenes como “jump into the pool from the balcony” (0m17s), “everyone swimmin’ in a champagne sea” (0m18s) y “bass beat rattling the chandelier” (0m21s). Este despliegue lujoso remite a una forma de euforia performativa que enmascara tensiones latentes, tal como ocurría en las fiestas de Gatsby. No obstante, la canción subvierte ese ideal al introducir de inmediato un conflicto: “So why’d you have to rain on my parade? / I’m shaking my head and locking the gates” (0m26s). Frente al goce compartido, aparece la traición y la necesidad de poner límites. Así, la referencia a Gatsby no se presenta como una aspiración admirada, sino como un marco simbólico irónico: el exceso y la brillantez de aquel periodo esconden relaciones que resultaron dañinas, en las que la aparente reconciliación fue sabotada (“you stabbed me in the back while shakin’ my hand”, 1m02s). En este contexto, el personaje de Fitzgerald funciona como una figura cultural que encapsula el contraste entre apariencia y vínculo real. Swift lo emplea para dramatizar una experiencia de desgaste afectivo bajo el brillo de las apariencias, en un relato donde los lazos de amistad se resquebrajan incluso en los escenarios más espléndidos.

La relectura de Romeo y Julieta en “Love Story” (*Fearless*, 2008) representa una operación diferente. Aquí, la interfiguralidad actúa a través de la reescritura explícita del mito. El amor imposible que marca la tragedia shakespeariana se transforma en una narración de agencia y emancipación. Aunque al inicio del texto observamos la tensión presente en la historia original “You were Romeo, you / were throwing pebbles / and my daddy said / ‘stay away from Juliet’ / and I was crying on the staircase / begging you ‘please don’t go’” (0m49s), al final de la canción se altera el desenlace fatal “I talked to your dad, go pick out a white dress / It’s a love story, baby, just say yes” (3m07s), convirtiendo el relato de sufrimiento en una utopía amorosa que desafía las convenciones sociales. La función transreferencial de esta figura radica en que Swift no solo activa el arquetipo, sino que lo interviene para proponer una alternativa narrativa. Julieta no muere: elige y transforma su destino. En este gesto, la artista reclama un espacio para la subjetividad femenina que no está supeditado a la fatalidad romántica, sino que se apropia de su propia herencia para resignificarla.

Un ejemplo reciente de interfiguralidad crítica en la obra de Swift lo constituye la figura de Cassandra, la profetisa troyana de la mitología griega condenada a prever el futuro sin que nadie creyera sus advertencias. En la canción “Cassandra” (*TTPD*, 2024), Swift no solo alude a esta figura, sino que se identifica plenamente con ella, trazando una analogía entre la condena de la sacerdotisa antigua y la experiencia de ser desacreditada, silenciada o vilipendiada en la esfera pública contemporánea. El verso central “So they killed Cassandra first / cause she feared the worst / and tried to tell the town” (0m43s) sintetiza este paralelismo: el castigo no se produce por el error, sino por el acierto temido; la protagonista no es víctima de su delirio, sino de su lucidez. La letra desarrolla el esquema interfigural con una fuerza creciente, encarnando a la figura trágica que “teje pesadillas” en su torre (“I was in my tower weaving nightmares / Twisting all my smiles into snarls”, 1m36s), construyendo así una representación cargada de simbolismo sobre la sabiduría relegada, el conocimiento doloroso y la patologización de la voz femenina.

En este caso, la interdiscursividad no se limita a la recuperación de un personaje literario concreto, sino que opera como activación de un esquema cultural de interpretación: una codificación generalizada que permite leer la figura de Cassandra como emblema de una genealogía de mujeres castigadas por advertir lo que nadie desea oír. El castigo se representa con imágenes de represión extrema: “So they filled my cell with snakes⁵, I regret to say / Do you believe me now?” (1m19s), metáfora de la condena al aislamiento, la difamación y el castigo emocional. La composición despliega un

⁵ La elección del símbolo de la serpiente no es arbitraria: remite directamente al escarnio sufrido por Swift durante la polémica pública con Kim Kardashian y Kanye West, cuando las redes sociales se inundaron de emojis de serpientes como expresión de desprecio hacia ella. Esta iconografía negativa fue posteriormente reapropiada y resignificada por la propia artista en su siguiente álbum, *Reputation* (2017), donde la serpiente se convirtió en emblema visual y narrativo de resistencia, empoderamiento y control del relato propio. En “Cassandra”, ese símbolo regresa transmutado en imagen de encierro y traición, vinculando la experiencia mitológica con la vivencia contemporánea del linchamiento mediático, y reforzando la dimensión interdiscursiva de la canción.

discurso sobre la epistemología del poder, donde el conocimiento —la verdad— es fuente de amenaza y, por tanto, objeto de destrucción. El contraste entre el clamor colectivo frente a la figura femenina y el silencio ante la verdad es especialmente elocuente: “When it’s ‘Burn the bitch’, they’re shrieking / When the truth comes out, it’s quiet” (0m26s). La violencia no se ejerce solamente desde fuera, sino que configura subjetividades: “They say, ‘What doesn’t kill you makes you aware’ / What happens if it becomes who you are?” (1m38s). La interfiguralidad de “Cassandra” funciona, por tanto, como dispositivo narrativo que actualiza el mito para resignificarlo desde una voz femenina contemporánea que rehúsa el mandato del silencio, aunque eso implique la pérdida, la condena o la soledad. No hay aquí una mera referencia onomástica, sino una reactivación completa del conflicto entre verdad, exclusión y género, que se inscribe en una tradición literaria y cultural, y se proyecta hacia un presente marcado por la disputa por el relato.

En otra dirección, aunque vinculada al mismo campo de operaciones, Swift introduce en “You’re on Your Own, Kid” (*Midnights*, 2022) la figura de Daisy Mae, protagonista del cómic estadounidense *Li’l Abner* (1934-1977), con el verso: “so long, Daisy Mae” (1m04s). Lejos de tratarse de una referencia nostálgica, la alusión marca un corte simbólico con una feminidad ingenua, complaciente y decorativa, que Swift asocia con su imagen pública en los inicios de su carrera. Daisy Mae, estereotipo de la joven rubia y enamorada, es despedida como quien abandona una máscara impuesta: la de la chica buena que espera ser elegida. Este procedimiento puede leerse como una desidentificación interfigural, en la que la artista no se proyecta en el personaje, sino que lo expulsa de su relato autobiográfico. De este modo, la interfiguralidad opera aquí de forma inversa: no para activar un patrón, sino para desmontarlo.

Estos cinco casos evidencian que la interfiguralidad en Taylor Swift constituye una estrategia estructural de construcción de sentido, mediante la cual la artista organiza sus relatos en torno a figuras codificadas que el receptor reconoce sin necesidad de referencias explícitas a textos fuente. A través de la activación de estas figuras, Swift inscribe su obra en un campo interdiscursivo en el que el contenido se articula mediante estructuras culturales de amplio alcance. La interfiguralidad, en este marco, no es un efecto accesorio, sino un mecanismo central en la producción de significados. Swift emplea estas figuras como catalizadores del conocimiento cultural y epistémico que el oyente asocia con ellas, con el fin de insertarlas en el universo simbólico de sus canciones. Asimismo, como se ha observado en los casos anteriormente analizados, estas *figuras reappropriadas* (traducción de *re-used figures*, Müller, 1991: 107) son objeto de reinterpretación según el uso o el significado que Swift desea proyectar.

2.2.2. *Procesos internínicos*

La obra de Swift recurre también a lo que podemos denominar *referencias internínicas*: menciones a figuras reales —histórico-culturales o mediáticas— que han adquirido un alto grado de codificación simbólica. En estas operaciones

transreferenciales, el interés no reside en la fidelidad biográfica, sino en la reactivación de patrones de conducta y valores culturalmente estabilizados que le permiten inscribir su discurso en un marco social más amplio.

Un caso relevante del uso de referencias internímicas como estrategia de resignificación discursiva en la obra de Swift es el de Rebekah Harkness, figura central de “The Last Great American Dynasty” (*Folklore*, 2020). Lejos de limitarse a la mención de una mujer excéntrica de la alta sociedad estadounidense, Swift activa en esta canción un complejo procedimiento de transreferencialidad en el que el personaje real se convierte en emblema de un linaje femenino marcado por la transgresión, el escándalo y la resistencia. La letra narra la historia de Harkness —rica heredera, filántropa, mecenas de las artes y figura marginada por su entorno social conservador— mediante un retrato cargado de ironía y provocación: “Filled the pool with champagne and swam with the big names / And blew through the money on the boys and the ballet / And losing on card game bets with Dalí” (1m42s). La mención a Salvador Dalí refuerza el estatus de Harkness como figura integrada en los círculos de la élite cultural y social, capaz de relacionarse con personalidades de alto calibre artístico. Este tipo de referencia sitúa a la protagonista —y, por extensión, a Swift— en una posición de centralidad histórica, en tensión con la visión reduccionista que los discursos normativos han proyectado sobre ambas.

La operación internímica se intensifica en la última estrofa, donde la voz lírica traza un paralelismo explícito entre Harkness y la propia Swift:

50 years is a long time / Holiday House sat quietly on that beach / Free of women with madness, / their men and bad habits / And then it was bought by me / Who knows, if I never showed up, what could've been / There goes the loudest woman this town has ever seen / I had a marvelous time ruining everything” (Swift, *The Last Great American Dynasty*, 2m35s).

La identificación entre ambas se articula aquí a través de un gesto espacial y biográfico: Swift compró en 2013 Holiday House, la mansión de Harkness en Rhode Island, y convierte este acto inmobiliario en una forma de continuidad narrativa. La repetición irónica de “I had a marvelous time ruining everything” (frase que aparece previamente en la canción con un sujeto en tercera persona [“she”] referido a Harkness) resignifica el estigma del escándalo femenino como gesto de soberanía expresiva. La interdiscursividad no remite, en este caso, a un texto concreto, sino a una codificación cultural estable: la del arquetipo de la mujer rica, autónoma, excesiva, y por ello sistemáticamente patologizada. En ese marco, la mención a Rebekah Harkness funciona como dispositivo internímico de legitimación: no importa tanto la biografía puntual como la activación de un patrón cultural de transgresión, que Swift invoca para redefinir su propia figura pública. Se trata, en definitiva, de un gesto de reinscripción en una genealogía de mujeres incómodas, donde el ruido y la diferencia no se niegan, sino que se celebran como forma de agencia.

Las figuras de Bonnie y Clyde en “Getaway Car” (*Reputation*, 2017) ilustran también cómo las referencias internímicas puede activar una red de significados culturalmente codificados y, al mismo tiempo, reconfigurarlos desde una nueva subjetividad. La mención “We were jet-set, Bonnie and Clyde / Until I switched to the other side” (2m48s) moviliza un esquema de conducta —el de la pareja que huye unida en un contexto de transgresión— para subvertirlo. La evocación convoca el imaginario del amor fuera de la ley, la complicidad criminal, la pasión sin límites. Sin embargo, el cambio de bando que introduce la narradora marca una ruptura con el relato heroico tradicional: no es la cómplice que escapa junto al amante, sino la protagonista que escapa de él, invirtiendo el eje de poder y agencia. Este desplazamiento resignifica la figura de Bonnie, tradicionalmente atrapada en un rol subordinado, y convierte a la narradora en arquitecta de su propia huida: “Put the money in a bag and I stole the keys / That was the last time you ever saw me” (2m55s).

La dimensión crítica de estas referencias femeninas se proyecta también sobre otros vínculos amorosos altamente mediatizados. En “Ready For It?” (*Reputation*, 2017), Swift recupera la icónica pareja de actores formada por Richard Burton y Elizabeth Taylor —célebres por sus matrimonios, rupturas y reconciliaciones— para subrayar la teatralidad y la exposición pública del amor: “Burton to this Taylor” (1m28s). La elección de esta dupla no solo juega con la coincidencia onomástica entre la artista y la actriz, sino que activa un imaginario colectivo de amores grandilocuentes, marcados por la intensidad emocional y la presión pública. La pareja Burton-Taylor ha cristalizado en el imaginario cultural como símbolo de una relación excesiva, inestable y fascinante, cuyas derivas eran tan narradas como su obra artística. Al establecer el paralelismo, Swift propone una lectura de la relación amorosa desde la dramaturgia del escándalo: el amor no como intimidad, sino como *performance* en una esfera donde lo privado deviene público, aludiendo a su propia trayectoria sentimental bajo el escrutinio de los medios. Este gesto autoirónico le permite a Swift reapropiarse de la narrativa mediática de su vida privada. La alusión opera así como acto de autofiguración crítica, donde lo sentimental se representa como *performance* mediática y herencia incómoda.

También en clave de mitificación femenina, la mención a Clara Bow en la canción homónima “Clara Bow” (*TTPD*, 2024) activa el arquetipo de la *it-girl* convertida en objeto de deseo mediático. Cuando Swift escribe “you look like Clara Bow” (0m37s), está invocando no tanto a la actriz como figura individual, sino a un patrón de visibilidad femenina asociado al brillo, la juventud y la fragilidad convertida en mercancía. En el cierre del álbum, esta imagen se proyecta sobre sí misma: “you look like Taylor Swift / in this light / we’re lovin’ it” (3m23s), completando una operación autorreferencial donde la artista se convierte en su propia figura simbólica.

Esta estrategia de proyección autofigural encuentra una prolongación significativa en los frecuentes juegos autorreferenciales que atraviesan la obra de Swift. Aunque no constituyen manifestaciones transreferenciales en sentido estricto —pues no activan esquemas externos, sino que reconfiguran el propio archivo identitario de la artista—,

estas estrategias permiten observar con claridad cómo Swift convierte su figura pública en materia narrativa y objeto lírico. La cantante se presenta, de forma recurrente, como un personaje ficcionalizado dentro de su repertorio, articulando una suerte de autofiguración (Pozuelo Yvancos, 2022): una representación estratégica del *yo* que, lejos de remitirse únicamente a una identidad biográfica, se dramatiza como construcción discursiva autorreflexiva. En “22” (*Red*, 2012, 1m14s), el comentario irónico “Who’s Taylor Swift anyway? Ew” revela tempranamente esta conciencia de ser mirada desde fuera, marcando la distancia entre sujeto y personaje. Años más tarde, “Look What You Made Me Do” (*Reputation*, 2017) lleva esta operación al extremo con la célebre frase: “I’m sorry, the old Taylor can’t come to the phone right now. Why? Cause she’s dead” (2m50s). Esta declaración, ya icónica, dramatiza la ruptura con una versión anterior de sí misma y condensa una mutación discursiva que es también estratégica: Swift marca sus transiciones estilísticas, emocionales y mediáticas mediante ficcionalizaciones autorreguladas de su identidad. Desde un punto de vista teórico, este fenómeno se puede leer en clave de *metaficción pop*, próxima a la noción de *metaficción historiográfica* de Linda Hutcheon (1988), en tanto que reflexiona sobre la construcción del relato personal en un contexto de visibilidad pública. En este marco, la autofiguración no opera como simple testimonio autobiográfico, sino como una puesta en escena del *yo* en permanente reelaboración, cargada de sentido simbólico. Así, en la obra de Swift, estas operaciones permiten leer su trayectoria no solo como evolución artística, sino como una narrativa identitaria autorreflexiva, modulada por el tiempo, la memoria y la performance mediática.

En “The Man” (*Lover*, 2019), Swift recurre a Leonardo DiCaprio para ilustrar los privilegios estructurales de la masculinidad hegemónica: “I’d be just like Leo in Saint-Tropez” (1m18s). La elección del nombre de pila —“Leo” en lugar del más formal y reconocible “DiCaprio”— resulta especialmente significativa. Al optar por esta forma más coloquial y accesible, Swift suaviza el gesto de interpelación directa: elude el señalamiento frontal y explícito que implicaría utilizar el apellido completo, al tiempo que conserva toda la potencia referencial de la alusión. “Leo” —unido a “Saint-Tropez” — funciona como código cultural compartido, fácilmente reconocible, que permite a la artista activar el imaginario asociado a una figura mediática célebre por su vida sentimental pública y por la indulgencia social con la que se le trata (Piras, 2023). Así, la referencia internímica mantiene su carga crítica —denunciando el doble rasero que tolera y celebra el hedonismo masculino mientras penaliza la libertad y autonomía femeninas— pero lo hace desde un lugar irónico y estratégicamente desenfadado.

En un tono distinto, más irónico que estructural, la canción “So High School” (*TTPD*, 2024), dedicada a Travis Kelce, introduce un ejemplo de contraste lúdico de registros: “You know how to ball, I know Aristotle” (1m54s). La contraposición entre la habilidad deportiva de él y el conocimiento filosófico que ella reivindica genera un contraste cómico entre planos: el físico y el intelectual, el popular y el culto. Swift se autoinscribe, incluso en un tema ligero, como figura que articula la emoción con el saber, reforzando así su perfil de artista con voz y mirada propias.

Estos ejemplos muestran que las referencias internímicas en la obra de Taylor Swift no constituyen una colección dispersa de nombres célebres, sino una red compleja de discursos previamente codificados, que le permiten posicionar su voz lírica en relación con arquetipos reales de poder, vulnerabilidad, prestigio o contradicción. Lejos de limitarse a la cultura pop, estas figuras condensan tensiones inscritas en un extenso horizonte que la artista reactiva para pensar su lugar en la tradición y en la historia cultural contemporánea.

2.3. Procedimientos intermediales

En el marco de su proyecto artístico, Taylor Swift recurre con frecuencia a referencias literarias y cinematográficas, no solo como guiños culturales o evocaciones estéticas, sino como estrategias de posicionamiento autorial. Estas referencias constituyen una forma de intermedialidad que le permite conectar sus canciones con esferas tradicionalmente asociadas a la alta cultura, como la literatura canónica o el cine clásico, y consolidar así una imagen de autora compleja, culta y consciente de su papel como escritora (*songwriter*) en un sistema que tiende a subestimar el valor de la música pop —y, en particular, de las creadoras femeninas— como espacio legítimo de creación artística.

Este gesto resulta especialmente significativo en el caso de Swift, cuya imagen pública ha estado estrechamente ligada a las convenciones del pop comercial. Aunque ha transitado por géneros como el *country* o el *indie-folk* (*Folklore*, *Evermore*, *TTPD*), el imaginario colectivo tiende a reducir su figura a los éxitos radiofónicos de corte pop. En este contexto, el diálogo explícito con obras de William Shakespeare, Charles Dickens, Nathaniel Hawthorne, F. Scott Fitzgerald, William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge o Daphne du Maurier le permite reivindicar la profundidad expresiva de su obra y activar un linaje autorial que excede los márgenes de la canción popular.

Uno de los procedimientos más elocuentes es la reinterpretación irónica de citas literarias canónicas, mediante la cual Swift desautomatiza significados cristalizados y los reactiva en clave crítica. En “Getaway Car” (*Reputation*, 2017), ya mencionada en el apartado anterior a propósito de la internimia con Bonnie y Clyde, toma la célebre apertura de *A Tale of Two Cities* —“It was the best of times, it was the worst of times” (Dickens, 1983 [1859])— y la transforma en “It was the best of times, the worst of *crimes*” (0m42s, la cursiva es nuestra). Esta reformulación desplaza el foco desde el colapso histórico-social de la novela hacia una experiencia de traición íntima y cómplice. Al sustituir *times* por *crimes*, Swift no solo intensifica la carga dramática de la frase, sino que traslada el lenguaje de la revolución histórica al terreno de la transgresión afectiva: lo personal se reviste de culpa, lo amoroso adopta la lógica de la fuga y la traición. Así, la emoción se articula mediante un léxico de lo prohibido, y el desengaño sentimental se transforma en un acto de ruptura con el orden establecido.

Una operación similar ocurre en “The Albatross” (*TTPD*, 2024), donde Swift reformula los versos de *Romeo y Julieta* —“What’s in a name? That which we call a rose

/ by any other name would smell as sweet” (Shakespeare, 1901[1597]: acto 2, escena 2, línea 40)— como “A rose by any other name is a scandal”, desplazando el romanticismo idealista hacia una lectura contemporánea marcada por la vigilancia social y la condena mediática. Aquí, la artista denuncia los mecanismos mediante los cuales se sanciona a las figuras femeninas no por lo que hacen, sino por lo que encarnan, activando una lectura feminista que cuestiona las formas culturales de estigmatización.

Este uso transformador de la tradición literaria no se limita a citas textuales, sino que se extiende a la personificación de emblemas narrativos como forma de autorrepresentación. En “Love Story” (*Fearless*, 2008), Swift define a la protagonista como una *scarlet letter*, en referencia a la novela de Nathaniel Hawthorne (1850). Ya no es simplemente portadora de la marca: ella es la marca, encarnación del deseo reprimido y del castigo social. Un gesto similar de apropiación simbólica reaparece en “The Albatross” (*TTPD*, 2024), donde el ave maldita de *The Rime of the Ancient Mariner* de Coleridge (1930 [1834]) se convierte en una figura femenina perseguida por su sola presencia: “She’s the albatross / She is here to destroy you” (0m31s). Al igual que en la obra original, el albatros se convierte en un símbolo de maldición impuesta injustamente, castigado por lo que representa y no por lo que ha hecho. En el poema, el marinero es forzado a llevar el ave colgada al cuello como señal de su culpa moral: “Ah! Well-a-day! What evil looks / Had I from old and young! / Instead of the cross, the Albatross my neck was hung” (Coleridge, 1930 [1834]: 9). Swift reactiva esta carga simbólica y proyecta sobre sí misma la figura de víctima propiciatoria del juicio colectivo.

En “Tolerate It” (*Evermore*, 2020), se observa cómo la compositora construye un paisaje emocional que entabla un diálogo intermedial con la novela *Rebecca* de Daphne du Maurier (1938). Aunque la referencia al hipotexto no es explícita en la canción, Swift reconoció en una entrevista cómo la novela de du Maurier le sirvió de inspiración para componer la canción:

When I was reading *Rebecca* by Daphne du Maurier, I was thinking: wow, her husband just tolerates her. She’s doing all these things and she’s trying so hard and she’s trying to impress him and he’s just tolerating her the whole time. There was a part of me that was relating to that because, at some point in my life, I felt that way, so I ended up writing this song, *Tolerate It*, which is all about trying to love someone who is ambivalent (TOI, 2020: s. p.).

El tema activa una constelación de resonancias literarias: la protagonista relegada, la asimetría afectiva, la interiorización de la invisibilidad. Versos como “I wait by the door like I’m just a kid / Use my best colors for your portrait / Lay the table with the fancy shit / And watch you tolerate it” (0m51s) evocan la sumisión emocional y el silenciamiento de la narradora anónima de la novela, prisionera en un espacio donde solo se espera de ella presencia pasiva. Este vínculo intermedial no se limita a un gesto de evocación temática, sino que implica la transposición de toda una estructura de sentido literaria al lenguaje de la canción. En este proceso, Swift reactiva el universo emocional

de *Rebecca* desde una sensibilidad contemporánea, transformando el relato de sumisión silenciosa en una crítica explícita a las jerarquías afectivas de la pareja. La protagonista ya no permanece atrapada en la resignación: en el clímax del tema, la narradora imagina la ruptura con el vínculo opresivo —“You assume I’m fine but / What would you do if I / I break free and leave us in ruins / Took this dagger in me and removed it” (2m55s)—, y se proyecta capaz de liberarse, sanar y recuperar su agencia: “Gain the weight of you then lose it / Believe me, I could do it” (3m10s). El gesto de reapropiación reformula el legado literario desde una óptica de ruptura con los moldes heredados, desplazando la narrativa original hacia un horizonte de autodefinición.

Estas operaciones se articulan también en el uso de citas para tematizar la identidad, el deseo o el duelo. En “Happiness” (*Evermore*, 2020), Swift conserva la carga semántica original de los referentes para intensificar su crítica emocional. Cuando afirma “I hope she’ll be a beautiful fool” (1m46s), retoma la célebre frase de Daisy Buchanan en *The Great Gatsby*: “I hope she’ll be a fool—that’s the best thing a girl can be in this world, a beautiful little fool—” (Fitzgerald, 1953 [1925]: 17). La cita se presenta como una proyección intencionada de la misma ingenuidad resignada y condenatoria sobre la nueva conquista de su expareja. Swift sugiere así que esta repetirá —sin saberlo— el mismo ciclo de decepción afectiva que ella ha experimentado.

En “The Lakes” (*Folklore*, 2020) la artista establece un vínculo directo con los poetas lakistas —Wordsworth, Coleridge y Southey—. Swift evoca su ideal romántico de retiro, naturaleza e introspección como alternativa frente al ruido mediático: “Take me to the lakes where all the poets went to die” (0m43s). Asimismo, el interrogante “Tell me, what are my words worth?” (1m22s) en la misma canción no solo es un juego de palabras con el apellido *Wordsworth*, sino una meditación explícita sobre el valor de su propia voz poética.

La activación de *loci* que funcionan como contexto para el desarrollo del relato que se presenta en las canciones también la encontramos en “Wonderland” (1989, 2014), donde Swift recupera el universo de *Alice’s Adventures in Wonderland*, de Lewis Carroll (1865). Lejos de limitarse a una simple evocación estética, la canción articula toda su arquitectura a partir del imaginario de “Wonderland” como espacio de transgresión de la norma, donde lo ilógico, lo onírico y lo afectivo desbordan los límites de lo real: “We found Wonderland / You and I got lost in it / And we pretended it could last forever” (0m47s). La mención a la madriguera del conejo (“We fell down a rabbit hole”, 0m09s) funciona como umbral metafórico que marca el tránsito hacia una experiencia amorosa desvinculada de las coordenadas habituales de la realidad. La letra introduce elementos reconocibles del universo de Carroll —la madriguera, la sonrisa del Gato de Cheshire (“Didn’t you calm my fears with a Cheshire Cat smile?”, 1m57s), el vértigo de lo ilógico— como recursos expresivos para explorar una pasión intensa y fugaz, tan atractiva como desestabilizadora. La idea de “perderse” en *Wonderland* resume la sensación de inmersión en una fantasía compartida que, sin embargo, termina por romper el equilibrio personal (“And in the end, in Wonderland / we both went mad”, 3m11s). La ruptura con el mundo exterior traduce el aislamiento en un conflicto latente que culmina con la

disolución de la pareja y el regreso forzado a la realidad. El uso intermedial no se agota en la referencia decorativa, sino que permite traducir una experiencia relacional compleja a través de un marco narrativo profundamente arraigado en el imaginario colectivo.

En conjunto, la intermedialidad en la obra de Swift no debe entenderse como una simple acumulación de referencias cultas, sino como una estrategia deliberada de reapropiación crítica y legitimación autorial. Estos cruces referenciales no operan como ornamento, sino como dispositivos de relectura ideológica que permiten a Swift disputar relatos heredados, transformar arquetipos desde una mirada contemporánea y construir una subjetividad artística que trasciende el marco del pop. En ese gesto, Swift se afirma no solo como compositora de canciones, sino como autora en sentido pleno: alguien que escribe para ser leída, interpretada y situada en diálogo con una tradición cultural que ella misma reconfigura.

2.4. Intratextualidad

Un elemento central dentro de la obra de Taylor Swift lo constituye la intratextualidad, es decir, el conjunto de referencias internas mediante las cuales la letra de una canción dialoga con otras dentro de su misma discografía. Lejos de ser repeticiones, estas alusiones configuran una red semántica acumulativa en la que el sentido se amplifica retrospectiva o prospectivamente, activando una escucha atenta y cómplice. Estos ecos pueden manifestarse como resonancias temáticas, reformulaciones literales o metáforas compartidas que evolucionan con el tiempo.

Las referencias cromáticas forman una de las redes más visibles: en “Daylight” (*Lover*, 2019, 2m28s), Swift declara “I once believed love would be black and white / But it’s golden like daylight” (2m16s), y pocos segundos después añade “I once believed love would be burning red / But it’s golden” (2m28s), reescribiendo y matizando la concepción cromática del amor expresada años antes en “Red” (“Loving him was red / [...] burning red”, 2012, 0m52s). Esta revisión no solo resignifica una imagen cromática, sino que sitúa al amor en un nuevo marco emocional, más sereno y maduro. La misma lógica de contraste aparece en versos como “You showed me colors you know / I can’t see with anyone else” (“Illicit Affairs”, 2020, 2m16s) o “So scarlet it was maroon” (“Maroon”, 2m17s), donde los colores devienen símbolos afectivos.

También aparecen formulaciones literarias reiteradas con valor de leitmotiv. Por ejemplo, el verso “All’s well that ends well to end up with you” (“Lover”, 2019, 2m30s) remite directamente a la reformulación amarga en la versión extensa de “All Too Well” “They say all’s well that ends well / but I’m in a new hell every time / you double-cross my mind” (*Red*, 2021, 4m45s), generando un diálogo y una revisión en torno a la idea de desenlace emocional. Este entramado también abarca motivos literarios que Swift recicla con variaciones: la alusión al *camino no transitado* de matiz frostiano (Frost, 1916) aparece en “The Outside” —“I tried to take the load less traveled by” (*Taylor Swift*, 2006, 0m36s)— y se resignifica en “‘Tis the damn season” —“And the road not taken looks

real good now” (*Evermore*, 2020, 0m49s)—. Lo mismo ocurre con las referencias al universo de *Alicia en el país de las maravillas*, visible en “Wonderland” (1989, 2014) —analizado más arriba— y recuperado en “Long Story Short” (*Evermore*, 2020) con el verso: “And I fell from the pedestal / Right down the rabbit hole” (1m31s).

Otros casos de interconexión incluyen el uso de imágenes compartidas, como el de la “pageant queen”, que recorre “Speak Now” (“She floats down the aisle / like a pageant queen”, 1m32s), “Miss Americana and the Heartbreak Prince” (“No cameras catch my pageant smile”, 0m39s), “Dorothea” (“When it was calmer, skipping the prom / Just to piss off your mum / and her pageant schemes”, 1m52s) y “Midnight Rain” (“Pageant queens and big pretenders”, 0m32s). Asimismo, las referencias geográficas y afectivas en “So Long London” (*TTPD*, 2024) dialogan explícitamente con la anterior “London Boy” (*Lover*, 2019) y versos como “They filled my cell with snakes” (“Cassandra”, *TTPD*, 2m43s) retoman en 2024 la imagen visual de las serpientes que Swift ya había adoptado como emblema en *Reputation* (2017), recontextualizándola en la versión más reciente desde una perspectiva mitológica. En todos estos escenarios, las referencias internas contribuyen a tejer una narrativa compleja y autorreferencial en evolución que convierte la discografía de Swift en una obra en constante diálogo consigo misma. En conjunto, estas recurrencias conforman una arquitectura coherente que permite leer la obra de Swift como una macro-narración en expansión, donde cada canción es al mismo tiempo una pieza autónoma y una contribución al relato mayor de su identidad artística.

3. CONCLUSIONES

El análisis transreferencial de la obra de Taylor Swift configura una red de sentido culturalmente compleja en la que se entrelazan estructuras narrativas heredadas, arquetipos simbólicos y referencias múltiples a otros discursos. A lo largo del análisis, se ha mostrado cómo su poética se articula mediante la integración de esquemas formales —como la lógica del cuento— y de contenido —como figuras arquetípicas y personajes reconocibles—, así como a través de mecanismos intermediales e intratextuales.

En este marco, la combinación de esquemas formales y de contenido junto con la interfiguralidad e internimia sitúa las canciones de Swift en un diálogo interdiscursivo cargado de codificaciones culturales, que activa imaginarios colectivos y resignifica estructuras heredadas desde una perspectiva contemporánea. Lejos de tratarse de simples alusiones, estos procedimientos permiten a Swift desplegar una poética consciente de sus fuentes y de sus relecturas, en la que lo individual se enlaza con lo cultural, y lo emocional con lo ideológico.

Por su parte, el uso sistemático de la intermedialidad —a través de referencias literarias, cinematográficas o visuales provenientes de la alta cultura— contribuye a construir una posición culturalmente relevante, que revaloriza el estatus de la cantautora como figura autorial. Al insertar su obra en marcos de referencia que aluden a medios que tradicionalmente gozan de mayor legitimidad artística, Swift no solo expande los

horizontes de la canción popular, sino que reivindica su condición de autora, capaz de dialogar con discursos canónicos desde su propio lenguaje expresivo.

El estudio ha aplicado la noción de *transreferencialidad*, que aboga por superar el protagonismo de la palabra *texto* en el estudio de los fenómenos relacionales entre referentes. No obstante, se plantea una variación metodológica en la aplicación de este concepto al tomar como hiperreferente no una obra literaria, como había ocurrido hasta ahora, sino un corpus de canciones, desplazando así el foco o punto de partida hacia un medio diferente. Esta reorientación permite explorar cómo la canción, en tanto que forma híbrida, puede sostener redes transreferenciales complejas cargadas de significación. Y hacerlo, además, desde unas premisas diferentes a las que encontramos en los textos literarios cuando funcionan como hiperreferentes.

Si bien el análisis se ha centrado exclusivamente en el plano verbal de las letras, conviene señalar que esta dimensión constituye solo una parte del dispositivo expresivo que configura el significado en el universo de la artista. Una línea de expansión futura de este trabajo podría abordar cómo los videoclips, los elementos visuales y escénicos, e incluso las decisiones puramente musicales —como timbres, armonías o estructuras sonoras—, contribuyen a consolidar determinadas referencias, ampliando las posibilidades de significación del componente verbal. Esta aproximación permitiría una comprensión más integral del fenómeno Swift y de su capacidad para articular una poética multimodal de gran alcance cultural.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DISCOGRAFÍAS

- BADÍA FUMAZ, R. (2024). “Poesía, narración e hibridismo genérico en las canciones de Joaquín Sabina”. En *Joaquín Sabina. Siete versos tristes para una canción*, G. Laín Corona (ed.), 309-347. Madrid: Visor Libros.
- BAÑOS SALDAÑA, J. Á. (2022). “La dinamicidad de los textos literarios. Hacia una tipología de la transreferencialidad”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 31, 271-292. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/signa.vol31.2022.29444> [20/09/2025].
- ____ (2023). *Más perenne que el bronce. El discurso autopoético en la lírica española contemporánea*. Logroño: Genuve Ediciones.
- ____ (2024). “La intermedialidad como proceso de construcción de significado. Las referencias publicitarias en la poesía española contemporánea”. *Bulletin Hispanique* 126, 227-244.
- BARTHES, R. (1980). *S/Z*. Madrid: Siglo XXI.
- BARRIE, J. M. (1979 [1904]). *Peter Pan y Wendy*. London: Hodder & Stoughton.
- BERGER, A. A. (1994 [1970]). *Li'l Abner. A Study in American Satire*. Mississippi: University Press of Mississippi.

- CASAS, A. (2000). “La función autopoética y el problema de la productividad histórica”. En *Poesía histórica y autobiografía (1975-1999)*, J. Romera Castillo (ed.), 209-218. Madrid: Visor Libros.
- COLERIDGE, S. T. (1930 [1834]). *The Rime of the Ancient Mariner by Samuel Taylor Coleridge and Sohrab and Rustum by Matthew Arnold*, L. Gafford (ed.). Oklahoma: The Harlow Publishing Company.
- DICKENS, C. (1983 [1859]). *Tale of Two Cities*. London: J. M. Dent & Sons.
- FITZGERALD, F. S. (1953 [1925]). *The Great Gatsby*. New York: Charles Scribner’s Sons.
- FROST, R. (s. f. [1916]). “The Road Not Taken”. *Poetry Foundation*. Disponible en línea: <https://www.poetryfoundation.org/poems/44272/the-road-not-taken> [15/05/2025].
- GACHE, B. (2004). *Escrituras nómades. Del libro perdido al hipertexto*. Buenos Aires: Limbo.
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, C. Fernández Prieto (trad.). Madrid: Taurus.
- HAWTHORNE, N. (1894 [1850]). *La letra escarlata*, F. Sellén (trad.). New York: D. Appleton & Company.
- HUTCHEON, L. (1988). *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. London: Routledge.
- KRISTEVA, J. (1981 [1978]). *Semiótica 2*, J. M. Arancibia (trad.). Madrid: Fundamentos.
- LANZ, J. J. (2009). “Juegos intertextuales en la poesía española actual: algunos ejemplos”. *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos* 19, 49-66.
- MÜLLER, W. G. (1991). “Interfiguralidad. A Study on the Interdependence of Literary Figures”. En *Intertextuality*, H. F. Plett (ed.), 101-121. Berlin / New York: Walter de Gruyter.
- PIMENTEL, L. A. (2003). “Écfrasis y lecturas iconotextuales”. *Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada* 4, 205-215.
- PIRAS, C. (2023). “Leonardo DiCaprio and Tobey Maguire are joined by a slew of bikini-clad beauties as they party on a yacht during their St Tropez getaway”. *Daily Mail*, 7 de agosto. https://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/leonardo_dicaprio/article-12324891/Leonardo-DiCaprio-Tobey-Maguire-joined-slew-bikini-clad-beauties-party-yacht-St-Tropez-getaway.html [16/05/2025].
- POZUELO YVANCOS, J. M. (2022). “Autofiguraciones: de la ficción al pacto de no ficción”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 31, 673-696. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/signa.vol31.2022.29418> [20/09/2025].
- SWIFT, T. (2006). *Taylor Swift [Álbum]*. Big Machine Records.
- ____ (2021 [2008]). *Fearless (Taylor’s Version) [Álbum]*. Republic Records.
- ____ (2023 [2010]). *Speak Now (Taylor’s Version) [Álbum]*. Republic Records.
- ____ (2021 [2012]). *Red (Taylor’s Version) [Álbum]*. Republic Records.
- ____ (2023 [2014]). *1989 (Taylor’s Version) [Álbum]*. Republic Records.
- ____ (2017). *Reputation [Álbum]*. Big Machine Records.

- ____ (2019). *Lover* [Álbum]. Republic Records.
- ____ (2020). *Folklore* [Álbum]. Republic Records.
- ____ (2020). *Evermore* [Álbum]. Republic Records.
- ____ (2022). *Midnights* [Álbum]. Republic Records.
- ____ (2024). *The Tortured Poets Department* [Álbum]. Republic Records.
- THE TIMES OF INDIA. (2020). “The book ‘Rebecca’ inspired this Taylor Swift song”. *Times of India*, 17 de diciembre, s. p. Disponible en línea: <https://timesofindia.indiatimes.com/life-style/books/features/the-book-rebecca-inspired-this-taylor-swift-song/articleshow/79780306.cms> [20/07/2020].
- WOLF, W. (2014). “Intermedialität: Konzept, literaturwissenschaftliche Relevanz, Typologie intermedialer Formen”. En *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf* (1992-2014), W. Bernhart (ed.), 173-210. Leiden, Boston: Brill Rodopi.



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

Fecha de recepción: 25/07/2025

Fecha de aceptación: 29/10/2025

¿ANTÓN ÁLVAREZ, PUCHO, CREMA, C. TANGANA O EL MADRILEÑO? CÓMO SE CONSTRUYE LA AUTORÍA EN LA CANCIÓN CONTEMPORÁNEA¹

ANTÓN ÁLVAREZ, PUCHO, CREMA, C. TANGANA OR EL MADRILEÑO?
CONSTRUCTING AUTHORSHIP IN CONTEMPORARY SONG

Guillermo SÁNCHEZ UNGIDOS

Universidad de Castilla-La Mancha

Guillermo.SUngidos@uclm.es

José Ángel BAÑOS SALDAÑA

Universidad de Castilla-La Mancha

JoseAngel.Banos@uclm.es

Resumen: Este trabajo propone una aproximación a la canción como producto cultural desde nuestra contemporaneidad. Se trata de una propuesta teórica cuyo objetivo es destacar por un lado el valor de la canción más allá de lo estrictamente musical y por otro su interés en el contexto de los estudios de autoría. De esta manera, la canción se revela como un instrumento fundamental para la construcción de identidades, a través de su condición performativa y su rol en la sociedad globalizada. Partiendo entonces de las consideraciones culturales y autoriales de la canción como género musical, se analiza el caso específico de C. Tangana y su canción “Un veneno”, en la que se demuestra cómo varias identidades discursivas se suceden para consolidar el desarrollo de un proyecto autorial.

Palabras clave: C. Tangana. Canción. Autoría. Estética performativa. Proyecto autopoético.

Abstract: This paper proposes an approach to the song as a cultural product from the perspective of contemporary society. It presents a theoretical framework aimed, on the one hand, at highlighting the value of the song beyond its strictly musical dimension, and on the other, at emphasizing its relevance within authorship studies. In this sense, the song emerges as a key instrument for the construction of identities, through both its performative condition and its role in a globalized society. Building on cultural and authorship-oriented considerations of the song as a musical genre, the article examines the specific case of C. Tangana and his song “Un veneno”, demonstrating how multiple discursive identities unfold in the consolidation of an authorship project.

Keywords: C. Tangana. Song. Authorship. Performative Aesthetic. Autopoetic project.

¹ Este artículo es un resultado de +PoeMAS, “MÁS POEsía para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea”, proyecto de investigación con financiación del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (PID2021-125022NB-I00), coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona, entre septiembre de 2022 y agosto de 2025.

1. UNA APROXIMACIÓN CULTURAL AL ESTUDIO DE LA CANCIÓN

La canción, en tanto manifestación artística y cultural, ha sido un objeto complejo de análisis. No se trata únicamente de un producto estético ni de una simple pieza de entretenimiento: es también un espacio de mediación, un terreno en el que se negocian identidades, se articulan memorias colectivas y se expresan tensiones sociales. Desde el punto de vista académico, la canción puede ser comprendida como un artefacto cultural con “vida propia” (Frith, 2003: 183), porque condensa diversas dimensiones: el lenguaje verbal (letra), el sonido (melodía, armonía, ritmo), la *performance* (interpretación) y, en nuestro contexto, la visualidad mediática (videoclips, conciertos documentales, redes sociales). Cada una de estas dimensiones aporta a la construcción de un sentido y se despliega en múltiples niveles de discursividad, desestabilizando, con ello, los marcos genéricos.

Además, la canción popular se produce y circula en un entramado industrial. Como señala Keith Negus (1996), las dinámicas de la industria musical moldean no solo los productos disponibles, sino también las expectativas culturales en torno a lo que se considera música legítima o relevante. Por ello, analizar la canción culturalmente requiere atender a todas esas “partículas semióticas” (1996: 94) que, a su vez, proporcionan pistas y parámetros dentro de los cuales se configuran y transforman los modos de agencia estética.

Este fenómeno ha producido una doble dinámica. Por un lado, la homogeneización: la industria musical tiende a privilegiar ciertos estilos y estructuras que se ajustan al mercado global. Por otro lado, la visibilización de lo diverso: géneros antes periféricos encuentran nuevos espacios de circulación. Así, músicas tradicionales o locales pueden ser reconfiguradas en diálogo con lo global.

Estas son las razones por las que ya se han ido sucediendo muchos estudios sobre sus implicaciones poéticas, literarias, culturales y sociales, sobre la canonización de sus agentes. Pero aún quedan por explorar recovecos de la condición híbrida de un formato a medio camino, *diverso* —diría Eco (1985)—, una práctica que además de reflexionar sobre sí misma hace lo propio con el género, las instituciones culturales y sus protocolos éticos y estéticos de legitimación. *Autoría, creatividad y popularidad*, conceptos traídos a colación desde los estudios literarios y culturales, van de la mano para adaptar su forma a un discurso en cuya intención performativa (Wise, 2012) se articula un compromiso estético del artista con la canción.

Autores como Simon Frith (2014) o Tia DeNora (2004) han señalado que las canciones no solo nos acompañan en la vida cotidiana, sino que también configuran la manera en que entendemos las emociones y las relaciones sociales. La canción, entonces, no es únicamente un producto artístico: es un acto social que articula significados colectivos, que “describe[n] un tipo de autoconciencia, una reunión de lo sensual, lo emocional y lo social ‘en tanto’ performance” (Frith, 2014: 469). Y es que uno de los aportes más significativos de la canción es su capacidad para generar y expresar identidades. Las canciones permiten a los individuos reconocerse en relatos colectivos,

pero sobre todo proyectar sus propias experiencias en la música para consolidar así una imagen autorial específica para su proyecto artístico. Así lo subraya DeNora cuando afirma que la música es un recurso para la construcción del yo:

Music is a device or resource to which people turn in order to regulate themselves as aesthetic agents, as feeling, thinking and acting beings in their day-to-day lives. Achieving this regulation requires a high degree of reflexivity; the perceived “need” for regulation described by our respondents emerges with reference to the exigencies and situational “demands” made upon them in and through their interactions with others. Such reflexivity can also been [sic] seen in relation to music’s role as a building material of self-identity (DeNora, 2004: 46).

Desde la perspectiva del espectador es evidente que el cantante *se hace a sí mismo*, y aun cuando los gustos musicales sean, inevitablemente, un efecto del condicionamiento social y de la manipulación comercial, aquellos siguen explicándose en términos de algo especial. Todos los participantes del circuito de consumo son conscientes de las fuerzas sociales que determinan la *normalidad* musical y los gustos *normales*, pero un buen álbum, una buena canción, un buen sonido o una buena *performance* son precisamente lo que trascienden hacia esas fuerzas del yo.

Según este punto de vista, la música es estéticamente más valiosa cuanto más independiente es de las fuerzas sociales que la organizan, y una manera de leer este aspecto es sugerir que el valor depende, entonces, de algo externo, enraizado en la persona, el *auteur*, la comunidad o la cultura que está por detrás. En otras palabras, y en sintonía con la lectura de Frith (2003), el valor estético no resulta de la interpretación — identidad traducida en formas discursivas que deben ser decodificadas— de personajes artísticos como C. Tangana, objeto de este estudio, sino de la concreción mutua, de la identidad producida en la ejecución. El hándicap se encuentra en que resulta muy complejo reconocer quién se expresa, o quién es *más real* en cada canción. La *verdad* musical es precisamente lo creado; escuchamos como *real* —mejor dicho, describimos la experiencia musical en términos de realidad— y ello se lee de nuevo en el proceso creativo.

La agencia del autor en la canción, cuyo cuerpo media entre la letra y el público, se ve gravemente problematizada por el hecho de que está (a menudo de forma desigual) dividida entre el autor y el intérprete público (incluso cuando ambos son la misma persona). Dicha agencia, además, se ve continuamente controlada y equilibrada por las condiciones materiales y mediáticas de la comunicación lírica encarnada en contextos siempre cambiantes (Eckstein, 2010).

Con todo, Groys cree que el artista es, por naturaleza, un proveedor de experiencias estéticas. Afirma que la actitud estética está determinada por la experiencia que la obra genera en el observador, por lo que se puede indicar que las producciones artísticas se han transformado en algo poético desde el momento en que los artistas movilizaron su interés creativo “hacia la construcción autopoética de su propio yo” (2014: 16).

A juzgar por el contenido de la escena mediática actual, y en concreto la escena musical, no es raro que nos encontremos ante muchas producciones sencillas, instantáneas y

autoirónicas. La potencia viral, la influencia y las consecuencias ideológicas —e incluso políticas— de ciertos personajes viene a dinamitar la comprensión de una esfera cultural cada vez más intertextual y transmedializada. Es una efectiva construcción estética que traspasa sus propios límites y nos obligan a redefinirlos; un momento performativo en el cual la realidad se transforma a través de la construcción en devenir (de la) obra de arte (Groys, 2023).

En el contexto contemporáneo, las identidades que se construyen a través de la canción —y que por tanto pertenecen a la obra— son híbridas y transnacionales. Es decir, que la canción no solo representa identidades, sino que las produce y las mantiene vivas mediante su circulación y su repetición en distintos contextos. En este hecho se encuentra implícito el enfoque performativo, clave para entender la canción como práctica cultural. Auslander (2006) señala que la música popular no puede reducirse a la grabación sonora: su dimensión performativa —ya sea en conciertos, festivales, programas de televisión o redes digitales— es central en la experiencia musical, lo *vivo* y lo *mediado* están interconectados.

Cada canción implica una *performance* —la interpretación en vivo, la puesta en escena, la relación entre artista y público— y esta se enfoca hacia la construcción de un yo móvil, en construcción (Frith, 2003). La *performance* genera un acontecimiento social en el que se actualizan significados y se experimenta la identidad. A través de la *performance*, la canción se convierte en un espacio donde lo individual se vuelve colectivo, y donde se negocian emociones compartidas, iniciadas, eso sí, en la experiencia de su autor.

En esta línea, la *performance* musical está profundamente mediada por la tecnología. Un videoclip en YouTube, un concierto transmitido en *streaming* o producido como un documental, o una sesión en plataformas digitales como Tiny Desk, configuran nuevas formas de experimentar la canción y, sobre todo, de proponer una lógica creativa “más real” en cuanto forma parte del circuito (Sánchez Ungidos y Del Río Castañeda, 2021). Esta mediatización no resta autenticidad, sino que redefine las condiciones de posibilidad de la *performance*, multiplicando sus formas y alcances y, con ello, proponiendo una nueva visión de la autoría artística.

La clave quizás esté en diferenciar, como señala Bal (2016: 321), entre “el acto creativo en sí” (la *performatividad*), en el presente, y “la producción habilidosa y reflexiva” (la *performance*) de dicho acto. Según la autora, la *performance* remite al acto concreto de ejecución, mientras que la performatividad alude al poder de los discursos y de las representaciones para producir realidad. No se trata únicamente de lo que ocurre en escena, sino de cómo la repetición de ciertos gestos, narrativas o estilos cristaliza identidades culturales. Así, la performatividad de C. Tangana no radica solo en cantar un bolero con estética actualizada, como sucede en “Un veneno”, sino en instaurar la idea de que el artista español puede ser un mediador transnacional de tradiciones musicales. La autoría se construye performativamente porque *ser C. Tangana* se vuelve un acto repetido y reconocido socialmente, más allá de la figura biográfica de Antón Álvarez.

Bal enfatiza que la performatividad no es mera representación, sino producción de realidad social. De este modo, la canción contemporánea funciona como campo en el que la identidad autorial se genera performativamente: cada colaboración, cada cambio de estilo, cada alias refuerza la idea de un artista múltiple y fronterizo. C. Tangana no equivale a El Madrileño: lo es en tanto esta figura ha sido creada en el desarrollo de su proyecto autorial y, en consecuencia, ha sido producida esa identidad en la escenografía artística.

Si la primera maqueta (*Crema*, 2005) y los primeros álbumes (*Agorazein*, 2008; *LOVE'S*, 2012 y *10/15*, 2015) situaban al “chaval hambriento” en la música urbana, mientras que *Ídolo* (2017) y *Avida Dollars* (2018) fabulaban la construcción de una estrella —con un lenguaje mucho más comercial—, el álbum *El Madrileño* (2021) sintetiza toda una teoría autofigurativa. La pregunta que articula la identidad del proyecto de Antón Álvarez —¿Pucho, Crema, C. Tangana o El Madrileño?— apunta a la fragmentación de la autoría en la era contemporánea. Siguiendo a Foucault (2014), el autor no es tanto Antón Álvarez Alfaro, sino sus diversas funciones discursivas (Pucho, Crema, C. Tangana o El Madrileño) que organizan el campo de los enunciados. En este caso, los distintos alias funcionan como marcas de identidades artísticas que dialogan con escenas culturales específicas: el rap *underground* madrileño (Pucho, Crema), la experimentación estética y la música urbana global (C. Tangana), y el giro hacia lo tradicional y lo castizo (El Madrileño). No obstante, también apuntan a la evolución de todo un proyecto autorial, concentrado en muchas ocasiones en una sola canción, como el caso de “Un veneno”, que analizaremos más adelante.

Este juego de máscaras no es anecdótico, sino que constituye una forma de autoría performativa. En la era digital la autoría podría definirse como un proceso de *curaduría cultural* en el que el artista selecciona, combina y reinterpreta influencias múltiples e incluso a sí mismo. En *El Madrileño* (2021), C. Tangana integra sonoridades de flamenco, bachata, bolero y corrido, inscribiéndose en una lógica transnacional que a la vez reivindica la tradición española y dialoga con Latinoamérica, para construirse como un autor de culto y, con ello, apartarse del panorama cultural tradicional y dejar un nuevo legado.

De este modo, la autoría ya no puede entenderse como la expresión de una subjetividad individual, sino como un dispositivo de mediación cultural en el que confluyen discursos colaboraciones, tradiciones y referencias múltiples de uno mismo. Conviene, por ello, detenernos en cómo los estudios literarios han ido perfilando en las últimas décadas una aproximación cada vez más amplia del concepto de autor, permitiendo, así, su extrapolación a otros géneros artísticos y culturales, como el de la canción.

2. EL CONCEPTO DE AUTOR EN LA CANCIÓN CONTEMPORÁNEA

Empecemos por la afirmación de lo contrario: la canción no ha de estar obligatoriamente asociada a la autoría. De hecho, durante siglos —y la tradición se extiende hasta nuestros días—, el ser humano ha escuchado canciones que pasaban de boca en boca gracias a que condensaban emociones, matices identitarios, juegos de

ingenio o sátiras, entre otros aspectos. La melodía y el contenido resultaban más importantes que la persona que lo transmitía. Esta cualidad no queda muy lejos de los inicios de la literatura, cuando la originalidad y la técnica permanecían ensombrecidas por el bagaje cultural, didáctico o moral que gobernaba a cuentos, fábulas, poemas épicos o villancicos, por ejemplo. Ahora bien, a medida que avanza la historia de la creatividad y del pensamiento estético, las producciones artísticas van acentuando su singularización, como atestiguan los enfoques subjetivistas, los excesos de los prismas neopositivistas o biográficos, los experimentos a causa de la falacia contenidística, la vena desautomatizadora o las ansias por *desautorizar* al responsable legal del hecho creativo.

En el transcurso de los periodos estéticos, desde la lira orfeica, pasando por el “son” garcilasiano, hasta llegar a la “lira de las masas” (Rodríguez Gaona, 2019), la autoría ha generado incalculables debates y propuestas teóricas muy diferenciadas. A medida que el pensamiento filosófico se instala en el arte, así como también las mixturas genéricas, los discursos sociales y el punto de vista individual, el autor entra en escena y da vida a la obra. Cabe recordar que, a finales del siglo XVIII y principios del XIX, se produce un giro cualitativo en la autorreflexión artística (Baños Saldaña, 2023), de modo que el pensar sobre la propia labor otorga, a su vez, prioridad al propio sujeto pensante. Los avances técnicos —creación de periódicos o revistas, industrialización, comercialización, Internet— han fomentado la conexión entre quienes leen y quienes escriben —o cantan—. Tanto es así que, cuando hablamos de la canción contemporánea, nos referimos a un tipo musical en el que el productor o el cantante se revelan indisociables de su propia música. Desde nuestro punto de vista, este fenómeno contrae una deuda insalvable con la evolución histórica de la canción, pues ya los cantautores, por encima del alarde técnico, corporeizaron su arte. La canción contemporánea, en su proceso evolutivo, adquiere la predominancia de la autoría, pero no tiene por qué heredar la implicación política, la restricción de público o la artesanía instrumental.

En ese afán distintivo respecto de la impronta del autor, cuando prestamos atención al léxico musical de los diferentes géneros actuales, advertimos que se han acuñado denominaciones harto variopintas, verbigracia: el *flow*, el *swag*, el *duende*, el *swing*, el *piquete* o el *sabor*. Todos estos marbetes remachan la singularidad de los artistas, insistiendo no solo en su *ars*, sino también en su *ingenium* —*keep it cool, keep it real*—. Asimismo, afectan, simultáneamente, a la creación de la obra y a la puesta en circulación de la imagen, es decir, a la *performance*. Cada vez se hacen más habituales juicios como el siguiente:

Estoy dispuesto a apostar a que hay más gente capaz de reconocer a los cantantes de fama mundial por sus fotografías que por sus grabaciones. En la jerga del comercio moderno, la imagen del artista es una especie de marca logo encarnado de la música que vende (Gioia, 2020: 117).

Si asumimos, entonces, la trascendencia de la autoría en el contexto musical contemporáneo, llama la atención la carencia generalizada de estudios que profundicen en cómo se construye un artista en el mundo de la canción. El origen de la problemática se detecta de forma sencilla: todavía hoy plantear asuntos interdisciplinarios se vuelve una ardua tarea. En lugar de ejercer un análisis cultural sustentado en “conceptos viajeros” (Bal, 2009), concebimos la cultura en compartimentos estancos: la canción queda en manos de los especialistas en música, muchos de los cuales llevan a cabo estudios restringidos a su ámbito. Desde la otra orilla, los profesores de literatura tienden a mirar solo a la literatura o, al acercarse a la canción, suelen decantarse por el examen de temas, motivos o tópicos similares. Afortunadamente, la situación se va transformando en los últimos años, en los que se han publicado trabajos sobre las propiedades mediales (Badía Fumaz y Marías, 2024) o, en lo que concierne a nuestro objeto investigador, sobre la imagen de autor en la canción (Ruiz, 2019; Romano, 2021; Sánchez Ungidos y Del Río Castañeda, 2022).

En estas páginas defendemos la transferencia de los estudios sobre la autoría en el contexto literario al ámbito de la música, más allá, incluso, de la aplicación de la noción de “imagen de autor”. Los puntos de contacto entre ambos formatos son incontables; no obstante, debemos resaltar una divergencia esencial, que atañe al grado de responsabilidad o de representación del artista. En las obras literarias, el sujeto de los enunciados puede no estar presente, bien porque se trata de un personaje, bien porque corresponde a la voz del narrador o bien porque se circunscribe a una voz lírica que nace de la letra impresa. Por el contrario, en la canción la persona está siempre donde está la música. Es cierto que esa persona puede construir un personaje, pero siempre debe prestarle su cuerpo a ese personaje. Dicho en otros términos, cuando leemos un libro, la persona que lo escribió no está. Tampoco es la responsable de lo dicho cuando escuchamos a ese escritor leer en voz alta un fragmento de su obra. Sin embargo, cuando asistimos a un concierto, la persona le concede su cuerpo al autor para que lo escuchemos. Cuando ponemos la radio y suena una canción, quien canta tiene la misma voz que la persona. En síntesis, la aplicación de los conceptos de la autoría literaria a la musical no solo actuará en una dirección unívoca, sino que se producirá una retroalimentación mediante la que podemos comprender mejor los niveles de ficcionalidad y las gestiones de la trayectoria autorial ante un público masivo. Este aspecto, que denominaremos como “pre(au)sencia inevitable”, añade complejidad al interrogante formulado por Sapiro (2021) acerca de si podemos separar al autor de su obra.

Para nuestro viaje interdisciplinar por los conceptos sobre la autoría, debemos retrotraernos al texto que avivó un sinfín de polémicas a mediados del siglo pasado. Nos referimos a la decretación de la “muerte del autor” por parte de Barthes (1987). A su ver, la literatura había caído en los excesos del historicismo, que desencadenaban una crítica biográfica fallida y olvidaban el sentido de la literariedad. La muerte del autor le sirvió como ariete contra la moral burguesa respecto de la propiedad privada y como destabilizador académico que impugna la mera erudición. Fue, en suma, una

formulación más polémica que teórica. Con todo, Barthes sentó las bases para el distanciamiento respecto de la persona y para la propugnación de la autonomía del texto, entendido como tejido cultural.

El teórico francés rectificó la taxatividad de sus planteamientos años más tarde, aunque mantuvo la centralidad del texto como motor enunciativo. Si bien a través de sus intenciones hemos logrado comprender el componente ficcional y dialógico de la literatura, no es menos cierto que hemos descuidado las implicaciones biográficas y no pocos elementos pragmáticos. Los estudios literarios, durante décadas, se han comportado como una “*visitatio sepulchri*” (Casas, 2000: 209). Nuestra revisión de las teorías sobre el autor tratará, precisamente, de entender el entramado de relaciones que se producen entre la imaginación (el *ethos* y el autor) y la realidad (la persona). Pensemos en intercambiar la palabra *poema* por *canción* en la siguiente cita: “un poema es un espacio creado para escuchar al otro que hay en uno: para llegar a las zonas de uno mismo que no conocemos del todo bien, que no solemos transitar en la vida cotidiana” (Peyrou, 2020: 17).

Amparar el equilibrio analítico entre la esfera de lo ficcional y la atmósfera personal, deslindando con precisión cada área o mostrando sus puntos de conexión, todavía se plantea como una labor pendiente. La canción, por construirse sobre la performatividad, es decir, por tener prevista su *performace* y su voluntad de crear comunidad, ayuda a la ampliación de miras. Aludimos, en fin, a una aglutinación que, si a veces pudiera darse con la fórmula “mitad hombre y mitad simulacro” (Ruiz, 2019), consideramos que debe evaluarse de acuerdo con los casos particulares. No existe, pues, una fórmula exacta, sino que apreciamos niveles de fluctuación entre los extremos de la ficción y de la realidad. Con frecuencia, los artistas que eligen su propio nombre para su alias —por ejemplo, Taylor Swift o El Kanka— se proyectan de una manera muy distinta a otros que lo alteran por completo, como Ojete Calor o Lady Gaga. Creemos que la autoría responde a un proceso de contaminación:

No pienso que quien habla en el poema sea necesariamente el autor, pero establecer un límite claro y estable entre este y el yo poético me parece un maniqueísmo extremo. [...] Pero la relación entre la realidad y la imaginación es mucho más sucia, la escritura es mucho más sucia, aparecen en el personaje rasgos del yo, a veces rasgos del yo de los que uno no era consciente. En el personaje está el autor (Peyrou, 2025: 114-115).

A esta última reflexión, añadimos que en el personaje y en el autor pueden aparecer —advertencia importante: no siempre se da así, pero *puede* suceder— rasgos pertenecientes a la persona. De acuerdo con el desarrollo inmediatamente posterior a la teoría de Barthes, confirmamos que, en vez de certificar el óbito del autor, las investigaciones han desarticulado su interpretación como sujeto compacto y plenamente identificado con la persona que escribe —o que canta—. Esto ha conducido, en un primer estadio, a una defensa de la autonomía del texto y del lenguaje, mientras que,

posteriormente, se han recuperado los datos empíricos del autor y sus contactos con la sociedad² (Díaz, 2007; Pérez Fontdevila y Torras Francès, 2016).

A propósito de la organización del saber y de los discursos que perfilan la cultura, Foucault (2014) se preguntó *qué es un autor* y no, *quién es*. Como señalábamos en el apartado anterior, la elección del interrogante y la consecuente respuesta conducen al ámbito funcional, entendido como núcleo para variados desarrollos discursivos. Retomando el ejemplo de las canciones de Antón Álvarez, la decantación por un alias u otro nos invita a concebir los productos artísticos como ejes gobernados por distintas visiones del mundo y remozadas pulsiones identitarias. El autor, en suma, se erige en un instaurador de discursividad por medio de las tensiones entre presencia y ausencia, ora concebidas como firma (Derrida, 1991), ora contempladas como gesto (Agamben, 2005).

Los artistas se autoimaginan, se autofiguran (Gramuglio, 1992; Pozuelo Yvancos, 2022), y con ello ponen su vida en juego: “Jugada, no expresada; jugada, no concedida. Por esto el autor no puede sino permanecer, en la obra, incumplido y no dicho” (Agamben, 2005: 90-91). Aplicado al estudio de la obra de Antón Álvarez, el recurrente cambio de alias señala la capacidad metamórfica del sujeto, además del ludismo imaginativo del arte; anuncia la importancia de una creatividad desbordante en su proyecto y manifiesta una naturaleza dinámica, ecléctica, nerviosa e introspectiva. Continuando con Agamben (2005), los dispositivos que regulan las discursividades de Pucho, Crema, C. Tangana o El Madrileño, una vez automatizados en el campo cultural, se ven profanados por el autor, quien, hasta el momento, persigue escapar de las etiquetas y de las clasificaciones rígidas.

Si prestáramos atención a cómo sus letras evolucionan, independientemente de la persona o del rol autorial, analizaríamos la identidad de sus discursos, es decir, su *ethos* discursivo (Maingueneau, 2014). Progresivamente, los estudios sobre la autoría avanzan casillas desde la autonomía textual al manejo de indicadores sociales. Así, de la impresión discursiva —el *ethos*—, de aquello que un escritor —nosotros leemos *cantante*— dice y de lo que otros comentan sobre él, brota la doble naturaleza de la “imagen de autor” (Amossy, 2014). Como se comprueba, esta no depende exclusivamente del artista, ya que también la configuran otros intervinientes. A las acciones, objetos o actitudes —y otros condicionantes intencionados— que un cantante adopta para controlar su imagen de autor se les denomina *atuendos* autoriales (Sánchez Ungidos y Baños Saldaña, 2024).

Todas estas teorías en torno a la figura del autor han ido ensanchando su alcance: el *ethos* se inserta dentro de la imagen de autor, mientras que esta comporta una subcategoría de lo que conocemos como “postura”³. Siguiendo a Meizoz (2014), investigar la literatura

² De acuerdo con Pérez Fontdevila y Torras Francès (2016: 41), “la biografía que hemos trazado es una biografía ficcional escrita a sabiendas de su desenlace: ya no tanto aquel deceso del autor como la desarticulación, en los estudios autorial actuales, de su concepción como ‘sujeto pleno, anterior a la obra, independiente de sus trayectos’, pero también de la reivindicación de la autonomía del texto o del lenguaje”.

³ Recogemos aquí las palabras de Meizoz: “Nos encontramos entonces con una serie de nociones ligadas por inclusión, desde la más englobante (y, por tanto, la más problemática) hasta la más fina: — Postura. — Imagen de autor. — *Ethos* discursivo” (2014: 93).

exige atender a la relación entre los hechos discursivos y las dinámicas vitales en el campo artístico. La innovación capital radica en la incorporación de los rasgos no ficcionales al análisis de la construcción social de la autoría, de modo que se pone fin a la distinción artificial entre lo interno —dentro del libro— y lo externo: “la noción de postura concierne a las conductas del escritor en relación con el discurso del escriptor y con los actos de la persona” (2014: 93).

Todavía más, las tres nociones recién mencionadas, es decir, *ethos*, imagen de autor y postura, se integran en el marco de la “escenografía autorial” (Díaz, 2007), que complementa el concepto de campo cultural formulado por Bourdieu (2002). Además de las tensiones existentes entre el capital social y el simbólico, cabe advertir las dinámicas de poder o de atracción cognitiva correlativas al carácter mediático de las sociedades moderna, posmoderna y contemporánea. Contemplada desde una perspectiva escénica, la personalidad literaria —amplíemos: la personalidad artística— nace gracias a la variada panoplia de roles autoriales insertos en la tradición. Entre ellos los escritores o los cantantes más originales escogen un modo de actuación, pero lo modifican según sus intereses, dando lugar a la exploración de nuevas posibilidades. En el caso de Antón Álvarez, sus distintos alias sugieren una modulación progresiva del enfoque escénico de la figura del trapero. Los cambios de atuendo autorial —recordemos la especialización del concepto, que no se circunscribe solo a la vestimenta— pretenden remodelar la escenografía para que el yo se imponga como representante emblemático: “ni el bronce ni la plata están hechos para este jugador”, constata C. Tangana en “Siempre quise todo” (*Avida dollars*, 2018), o “No basé mi carrera en tener *hits*. Tengo *hits* porque yo senté las bases”, replica Rosalía en “Bizcochito” (*Motomami*, 2022)⁴.

Como vemos, y pese a que en reiteradas ocasiones asistimos a ciertos análisis de la autoría estancados en los orígenes del debate teórico, el interés principal sigue acentuando el desplazamiento desde la autonomía textual hacia la interdependencia entre autor, obra y público. Si en los primeros planteamientos Foucault se adscribe a la pregunta de *qué* es un autor, ahora los interrogantes reflejan una preocupación por el *quién* ser como artista en la escena cultural: el productor, el producto y las relaciones sociales consolidadas fraguan un todo indivisible (Díaz, cit. en Amossy y Maingueneau, 2009; Premat, 2009). El anhelo posterior de Barthes por el rol autorial —“yo deseo al autor” (1993), aunque aún como mecanismo textual que gobierna el discurso— y la “ilusión biográfica” de Lejeune (2022) —el autor está ausente, pero nos genera la curiosidad de conocerlo, acentuada por los medios— desembocan en teorías que, indirectamente, recuerdan la ambigüedad de los descendientes de la “sociedad del espectáculo” (Debord, 2007).

En una cultura fundamentada en los regímenes de visibilidad, celebrificación o *starización* (Heinich, 2012), no ha de sorprender que la literatura —lo repetimos: y la canción— se evalúen en términos de actividad (Meizoz, 2014), de espectacularización (Kaufman, 2017), de corporeización o de autoría encarnada (Zapata y Pérez Fontdevila,

⁴ Las letras de las canciones son citadas en este trabajo mediante transcripción propia del audio. Por ese motivo, la puntuación y la ortografía son aproximadas y no se señalan números de página.

2022), de gestión de la presencia (Morán Rodríguez, 2018) y proponemos, a través de Gumbrecht (2005), también, de una producción de la presencia que reemplaza la metafísica de la *hermeneusis* por la praxis performativa: “la vida social, puesto que se desarrolla bajo la mirada del otro, no solo está bañada por la *espectacularidad*, sino que convoca una dimensión estética vinculada a los diferentes modos de exhibirse” (Meizoz, 2022: 43). En este sentido, cabe actualizar el pensamiento de Barthes en el breve texto “Escribir”. Al desafiar los excesos del contenidismo, el teórico francés argumentaba que “escribir no es solamente una actividad técnica, sino también una práctica corporal del goce” (2002: 158). Así pues, anota la posibilidad de una “estética tipográfica” en la que la letra proyecta el enigma de nuestro cuerpo. Aplicado a la canción, resulta muy reseñable la búsqueda de la performatividad —llamémosla, por analogía, una *estética performativa*— por encima de la transmisión de un significado restringido. Antón Álvarez, cuando juega su vida por medio de sus alias, se entrega al disfrute de las múltiples *performances*: no se trata solo de aportar la letra, sino que la puesta en acto diseña diversos caminos artísticos, como relucir el no saber cantar ni afinar, alardear de la heteronormatividad, mostrarse altivo o vulnerable y rodearse de la historia viva de la música española. En el contexto contemporáneo, en lugar de producir el objeto, los escritores —y los cantantes— tienden a producirse a sí mismos. El autor es una marca (Leclerc, 1998; Laín Corona, 2022). Basta visitar el *merchandising* de la web *ctangana.com*, el de su marca de ropa, *latecheckoutissalifestyle.com*, o el de su productora, *little.es*, para comprobarlo.

Con objeto de culminar este repaso por las aportaciones de los estudios sobre autoría a la canción contemporánea, debemos mencionar una de las mayores fallas fundacionales en el origen de este ámbito académico. Al desposeer al autor de su obra y al distanciarlo de la persona que lo hace posible, se desatendió el factor intencional, de modo que el alcance pragmático del arte de la figuración permaneció al margen de todas las discusiones. Hasta la noción de “proyecto creador” (Bourdieu, 2002) se carecía de un enfoque que contemplara las tensiones entre la obra y el público. Ahora bien, en aquella propuesta permanece el poso de la autonomía del campo, lo que condujo a la sistematización del concepto de “proyecto autorial” por parte de Zapata (2011). La novedad reside en la atención a los posicionamientos discursivos y a las posturas artísticas desarrollados entre el haz de opciones albergadas en la escenografía cultural. A estas dos categorías se suma el tercer concepto de proyecto, esto es, el “proyecto autopoético” (Baños Saldaña, 2023).

Dado que las decisiones sobre qué posicionamientos o qué posturas adoptar responden, casi siempre, a unas ideas sobre el arte, la noción de proyecto autopoético atañe a la conformación y a la gestión del pensamiento artístico de un autor. Consecuentemente, esta aportación apareja una comprensión dinámica de las trayectorias estéticas; se impulsa, así, una revisión del arte como fenómeno orgánico y poliédrico. Más allá del aplanamiento de ciertas fórmulas generacionales o del encorsetamiento de un estilo predominante, el concepto de proyecto autopoético muestra la actividad

ideológica y autorreflexiva en el transcurso de los proyectos autoriales. En nuestro caso de estudio, el proyecto autorial de Antón Álvarez pasa por diferentes etapas, estructuradas en sus alias, porque se transforman progresivamente sus ideas —su proyecto autopoético— sobre la música y su comercialización. En gran medida, son los proyectos autopoéticos los que sientan las bases de los proyectos autoriales —si los artistas poseen una naturaleza autorreflexiva— o determinan su evolución —si los artistas toman conciencia sobre su oficio *a posteriori*—.

En síntesis, entendiendo la canción contemporánea como manifestación cultural, planteamos un acercamiento ensanchador a algunos de sus principios angulares, como la autoría. Esto, por un lado, supone avanzar más allá de la pura técnica musical, mientras que, por otro, libera a los análisis de las restricciones temáticas o de cierta retórica filosófica descriptivista. No pretendemos desestimar las investigaciones sobre temas, motivos, influencias o confluencias; muy al contrario, nuestra posición crítica se concentra en aquellos trabajos que, a pesar de convertir el tema en asunto principal, tratan de sistematizar el funcionamiento de un artista sin la metodología conceptual necesaria, desatendiendo lo que hemos denominado *estética perfomática*.

En este sentido, creemos que la trayectoria de Antón Álvarez ilustra la situación de nuestro campo de estudio. Acerca de él, leemos valoraciones como las siguientes: “Así comprendo yo el paso de Crema a C. Tangana: como el paso del Antiguo Testamento al Nuevo Testamento” o “[e]l paso de Crema a C. Tangana es, por lo tanto, análogo al paso del judaísmo al cristianismo a través de la filosofía griega” (Castro, 2019: 137-138). Estos argumentos no parecen del todo convincentes; cabe preguntarse si las menciones recurrentes a Dios o a la religión bastarían para estructurar su heterogénea trayectoria. No explican, sobre todo, aquello que el periodismo cultural aprecia o describe, pero no termina de justificar. Replicando unas palabras pronunciadas para *Vanity Fair*, nuestro interrogante se refiere a cómo “ha pasado de ser un chico de barrio que subía sus propias canciones a YouTube [a] consolidarse como uno de los artistas del momento” (C. Tangana, cit. en Seijas Velasco, 2021).

3. “UN VENENO”: LA FIJACIÓN DEL PROYECTO AUTOPOÉTICO DE C. TANGANA

3.1. ¿Quién es C. Tangana?

Cobijados bajo el paraguas conceptual que hemos consolidado más arriba, creemos que el estudio de la discursividad en la canción actual debería atender a los siguientes aspectos: 1) a la construcción del *ethos* en los actos performativos concretos (“efecto de sinceridad”, Groys, 2014: 41); y 2) al contexto artístico-cultural en el que se reclama una autenticidad alternativa y genuina (“efecto de visibilidad”, Groys 2014: 16). De ahí que el universo referencial que rodea al personaje y su proyección discursiva, representacional, deban encontrarse en algún punto. Cobra especial relevancia, por tanto, la asunción de que

para los cantantes existen también unos principios estéticos que llaman la atención sobre el funcionamiento de la canción en la superficie —en la unión música y palabra— y que generan sospechas sobre la función concreta de la creatividad para quien la enuncia.

En esta línea, y en nuestro sistema socioeconómico, también es fácil percibir cualquier gesto de artistas como C. Tangana como un gesto de mercantilización del yo, o “iconodulía” (Lorenzo, 2022: 16) y, en consecuencia, criticar estas prácticas como operaciones encubiertas relacionadas con ambiciones diversas. Lejos de discusiones mercadotécnicas, creemos que esta es una ambición muy bien medida; “[e]n otras palabras, *lo real* se construye desde la autoconsciencia y la retórica, desde una performatividad y una autoficción perfectamente reguladas” (Sánchez Ungidos y Del Río Castañeda, 2022: 207). Sus canciones son, en realidad, medios para transformar el yo; la búsqueda de intereses privados detrás de cada persona pública implica, en este sentido, mediar también a través del arte con las realidades actuales del capitalismo y del mercado mucho más allá de sus fronteras instituciones e históricas.

En el caso C. Tangana, su proyecto autorial está constantemente absorbido por la comprensión de Antón Álvarez y por la búsqueda de quienes le acompañan en el camino creativo (Pucho, Crema, El Madrileño). Sobre todos ellos, toda postura es susceptible de proporcionarnos una clave privilegiada de autoconocimiento, confiando tanto en la conciencia que proyecta sobre su composición como en la producción del yo-público, ambos ingredientes fundamentales de lo estético. Por lo tanto, la autofabulación representa, en canciones como “Still Rapping” (*Avida Dollars*, 2018) y “Estrecho / Alvarado” (*Avida Dollars*, 2023), dos momentos de transición diferentes de su carrera artística, la tensión entre arte y artista, las relaciones más próximas entre el yo-Antón-Álvarez y sus discursividades (Crema y El Madrileño, respectivamente):

Salgo a firmar con el albornoz.
Necesito un procurador.
En Miami ciego de alcohol.
¿Alguien sabe dónde está Antón?
Bitch, I'm still rappin', still rappin'
Still rappin', still rappin'
(C. Tangana, 2018)

Podría olvidarme de los Grammy,
de los trajes, de los sobres,
de los Sony, de las fiestas en Miami.
Podría olvidarme de billetes en primera,
volver a ser el Crema,
cien personas en el *party*.
Podría volver al punto cero
y escuchar a mi casero
pelear por su dinero en la escalera.
Dentro de mi piso,
treinta metros cuadrados,
entre Estrecho y Alvara'o
escribiría otro poema.
Y moriríais por mí,
reviviríais la leyenda.
(C. Tangana, 2023)

Desde luego no podemos hablar de contemplación desinteresada cuando se trata de una cuestión autorial y de C. Tangana, sino de autodiseño, de autoposicionamiento en el campo estético (Groys, 2014: 35). Antón Álvarez autocontemplándose tiene un interés vital en las imágenes que le ofrece al mundo exterior y que apuntan hacia lo real. En una entrevista de 2018 apunta: “pensé que lo que narraba era mi vida y que cantaba lo que yo sentía, finalmente un artista lo que tiene que hacer es saber interpretar, no hacer lo que se hace siempre, sino tomar algo y transformarlo, interpretarlo, darle una forma más bonita” (cit. en Tinta, 2018). Lo real, sin embargo, emerge aquí no tanto como una impactante interrupción de la superficie autobiográfica, sino como una cuestión de técnica y práctica del autodiseño.

Estamos considerando aquí, por tanto, las formas en que el propio artista lucha con el lugar de sus canciones y sus autofiguraciones en el mundo que las rodea, a menudo con un efecto tanto para la persona como para el personaje. Resultan inútiles, por tanto, las separaciones entre letra, imagen y actuación; a tales fines, todo forma parte del espectáculo del yo. Y es que la obra de C. Tangana, su proyecto autorial, se ha ido desarrollando también a partir de sus actividades externas a la música.

Atendamos, entonces, a cómo la presencia constante y consciente tanto de su corporalidad como de su palabra suponen una actualización de los protocolos de identidad creativa como estrategia de representación de un proyecto autorial. Para ello, nos centraremos en el análisis de “Un veneno” y de sus variantes performativas.

3.2. El veneno de la creación, una ambición bien medida

“Hasta luego, Maricarmen”: esas fueron las palabras que Roberto Leal, el entonces presentador del nuevo formato de Operación Triunfo, pronunció cuando C. Tangana se fue del escenario sin despedirse después de interpretar por primera vez “Un veneno”. Lo que nadie sabía por entonces era que él estaba preparando que todos dijéramos: “Hola, El Madrileño”.

Era 2018 y fue la carta de presentación de la nueva canción y de la transformación artística que sufriría de aquí en adelante, que lo llevaría incluso a apartarse de la música⁵. En la entrevista que mantiene con Jordi Évole, ataviado ya sin dudas con su nuevo atuendo, manifiesta lo siguiente: “Un programa como OT es una pequeña trampa para ese veneno. Para mí la obra no solo era la canción, sino presentar esa canción con esa letra en OT, siendo yo en ese momento un rapero” (2024: s. p.). El C. Tangana de *Ídolo* y *Avida Dollars*, el de “la ambición desmedida / por las mujeres, la pasta y los focos”, comienza a vestirse por los pies y se planta en una alfombra roja, con un vaso de güisqui en la mano y acompañado por el Niño de Elche a la guitarra para interpretar una canción que habla, ni más ni menos, de la creación y sus alrededores.

⁵ Aunque hay excepciones, como la música que compone junto a Yerai Cortés para su documental *La guitarra flamenca de Yerai Cortés* (2024) o más recientemente el *featuring* con el reguetonero Mora, “Droga” (2025).

Esta puesta en escena sirvió no solo para promocionar la canción y el vídeo, que se publicaron al día siguiente, sino para sumar una nueva postura a su proyecto. Permitió que un público masivo lo asociara con una estética ya no solo urbana, sino un híbrido de ello con lo tradicional —el estilo musical elegido es un bolero, la americana blanca de corte clásico figurará en el retrato-portada de su último álbum, etc.— y legitimar su tránsito hacia un discurso más arraigado en la cultura española, rompiendo así las fronteras de la industria.

La combinación de una aparición en un espacio televisivo de máxima audiencia con el lanzamiento inmediato de un *single* como este, con una fuerte carga conceptual, permitió a C. Tangana vestir un nuevo atuendo autorial para la elaboración de su proyecto. Estos gestos mediáticos no solo apuntan a la intervención de los oyentes en su proyecto, sino que también lo legitiman dentro del campo cultural. Todo ello acaba consolidándose con la publicación de un nuevo videoclip en YouTube, una vez que la canción se ha incluido en el álbum de *El Madrileño* (2021), en esta ocasión acompañada de la voz del cantautor puertorriqueño José Feliciano; este último lanzamiento refuerza, a través de la imagen y el sonido, toda esta transición.

La canción “Un veneno” se erige en un verdadero ejemplo de la mediatización del artista, de las tensiones que se desprenden entre la persona y el autor, del intento de controlar la imagen de autor a través de esta canción-atuendo, del autoexamen del proyecto autorial, de la exhibición del goce de la estética performativa y de la fijación de un proyecto autopoético. En cuanto al contenido, C. Tangana —acabamos de anotar que, en realidad, la autoría ya anuncia el bautismo de El Madrileño— nos habla de la toxicidad de una ambición que impele a los artistas a ganarse el cariño del público; se centra en cualquier tipo de éxito, desde el dinero hasta el hecho de ser famoso. Además de verbalizarlo en la pieza musical, el propio C. Tangana (2019: s. p.) revela, en una entrevista para Genius, la complejidad de aunar la vida personal y la profesional. Lo que él mismo expone indica que, en la canción contemporánea, debemos incluir a la persona y al autor. A la hora de definir el veneno creativo, apunta que es un “arma de doble filo que [...] puede joderte a ti y joder lo que tú creas”.

Igualmente, en la entrevista demuestra la intencionalidad mediática de esta canción que funciona como una autopoética⁶. Tras confesar que ha percibido que su “imagen pública” —para nosotros, *imagen de autor*— ha cambiado en el último año, se autocuestiona: “¿La gente qué piensa de este tío? Pues que es un tío obsesionado por la pasta, las mujeres y la atención del artista”. Así pues, la canción constituye una rectificación de la imagen de autor que confeccionaron la marca C. Tangana y sus comentaristas; se alza, por tanto, en un atuendo inserto en la formulación de un nuevo proyecto autopoético para manejar las derivas de su proyecto autorial. Incluso la propia canción testimonia la metamorfosis de la escenografía autorial de la música urbana. Al mismo tiempo, el autor contesta a la sorpresa de la prensa ante los logros de un cantante que no sabe cantar ni afinar. Se trata de un tema que, por su jaez introspectivo, adopta

⁶ Para el concepto de *autopoética*, véanse Casas (2000) y Baños Saldaña (2023).

una misión teleológica: su estética performativa y su mensaje se compusieron “como si fuera hablarle al público o como si fuera a hablarle a una persona”.

En definitiva, nos situamos ante una canción autopoética cuyas isotopías predominantes son la metatutorial —quién he sido, soy y seré como artista— y la transitiva —quiénes integran el público y qué efecto tienen en el cantante: véase el estribillo encabezado por “Lo hice por ti”—. A continuación, citamos la letra, sobre la que, por otra parte, debemos precisar que requiere la influencia de la *performance* audiovisual y de los directos:

Esta ambición desmedida
por las mujeres, la pasta y los focos
me está quitando la vida
poquito a poco a poquito a poco.
Me pregunta la prensa:
“Puchito, ¿cuál es la maña?”
Sin cantar ni afinar
pa’ que me escuche to’a España.

Es un veneno que llevo dentro,
en la sangre metido,
que va a hacer que me mate
sin que me hayas siquiera querido.

Lo hice por ti (*Eso es*)
Lo hice por ti (*¿Cómo no?*)
Lo hice por i (*Lo hice por ti, mami*)
Lo hice por ti
Lo hice por ti (*Pa’ que me mires*)
Lo hice por ti (*Pa’ que me quieras*)
Lo hice por ti.

Yo he nacido bohemio,
pero tu amor me ha cambiado.
Y ahora quiero triunfar y ganar
y salir en la tele y la radio.

Es un veneno cruel y violento
que estáis alimentando,
que va a hacer que me mate
mientras todos seguís ahí mirando.

[*Estribillo*]

Aún recuerdo al chaval hambriento
que no invitabais al baile
Antes cuando era inocente, antes,
pero antes yo no era nadie.
Y ahora to’l día metido en farra,
escapando pa’lante,
intentando olvidarte,
toreando recuerdos que arden.

Es un veneno que llevo dentro,
en la sangre metido,
que va a hacer que me mate
sin que haya siquiera querido.
[x2]

[Estribillo]

(C. Tangana, 2021)

El *ethos* discursivo que se manifiesta en la letra se entrelaza con la estética performativa del videoclip y del propio acto de cantar. Esta coherencia entre universos referenciales y modos performativos fortalece la autenticidad de las identidades previas del propio C. Tangana, cuya memoria artística parece verse evocada a lo largo de la canción, reflejada en los múltiples espejos.

Su primera *versión* autorial, vinculada directamente con su firma, se ubica en el carácter autobiográfico de la canción, en el modo en que mezcla el futuro con lo autodestructivo (“me está quitando la vida / muy poquito a poquito a poco”). No es casual, por tanto, el salto brusco inicial del videoclip, del fuego a la nieve, de la silueta a la estatua, si lo relacionamos con el primer sintagma de la canción (“Esta ambición desmedida”⁷). Pucho, o Crema, es la imagen que lo vincula a la escena *underground* madrileña —desplazada en el resto del videoclip por lo castizo, la chocolatería San Ginés o las banderas de España en las ventanas—. Esta aparece evocada en el tono confesional y las alusiones a un pasado alejado de los focos (“chaval hambriento que no invitabais al baile”), pero vendría a representar igualmente la introspección —un primer plano bajo un túnel, abriendo camino, basta para identificarlo— y el rap. Toda la narrativa del artista urbano está reconocida aquí en la humildad de los barrenderos, en el pasar desapercibido ante cualquier persona que se cruza en su reflejo y en el cuerpo que se deja caer en la nieve mientras se vincula a lo “bohemio”, una forma de creatividad más desarraigada.

Ahora bien, aunque “Un veneno” refleje las distintas etapas de la trayectoria profesional de Antón Álvarez, lo cierto es que el eje gravitatorio de la canción es C. Tangana. A él pertenece la imagen de autor que se ha construido a propósito de la “ambición desmedida”, las “mujeres”, la “pasta” y los “focos”. También él entona el inicio de una canción que se instaura como autohomenaje —reconocimiento de una posición de autori(al)idad—, como orgullo ante su pasado y como palinodia que revisa los planes de futuro. C. Tangana representa el éxito; y desde esa cumbre autorial se responde a “la prensa”, se alardea de una falta de técnica que no resta admiradores (“pa’ que me escuche to’a España”), se admite la industrialización de su arte (“pero tu amor me ha cambiado”), se establece una deixis definitoria (“ahora” frente a “antes”) y se muestra la voluntad de aparición mediática y de predominio escenográfico (“quiero triunfar y ganar / y salir en la tele y la radio”).

⁷ Así tituló su documental, producido por su equipo, Little Spain, y Movistar+. De otra línea de esta canción saldría el título de su gira mundial: *Sin cantar ni afinar*.

No menos expresiva resulta la estética performativa del videoclip, que se inaugura con C. Tangana, subido al andamio de un escenario —por tanto, situado en lo alto—, cantando mientras una pantalla gigante, de fondo, ilumina un incendio. Entendemos que este se refiere al furor creativo y al fuego autodestructivo del éxito, que contrasta con la nieve correspondiente a la parte de la letra que alude, a la vez, a Pucho/Crema (“sin cantar ni afinar”, más el carraspeo). Asimismo, en la propia nieve también se ubican fragmentos de la letra asociados a C. Tangana: en esos momentos el artista baila cómodamente, señala el suelo para recordar el frío de etapas anteriores —el frío del artista que se traslada a Madrid con la ilusión de prosperar—, aparece con el Palacio Real a sus espaldas y luce uno los abrigos de gama alta de la marca North Face, que contrasta a la perfección con los pantalones de obra que recuerdan a Pucho. La tranquilidad del exitoso C. Tangana solo existe tras superar la torpeza de su predecesor; esto se aprecia en las oscilaciones entre intentar lanzar una bola de nieve —y se le cae de las manos a Pucho— y tirarla de verdad (C. Tangana) o entre carraspear como Pucho/Crema o preparar la voz como C. Tangana (“Mmmmm”). En relación con la exposición del talento y con la victoria escenográfica, cabe anotar la propia tematización de la artísticidad en su máximo exponente. C. Tangana posa de espaldas a un mural que incorpora a figuras como Marilyn Monroe, Charles Chaplin o el icónico James Dean de chaqueta roja en *Rebelde sin causa*.

Ahora bien, volviendo sobre la letra de la canción, aunque el bastón de mando lo porta C. Tangana, el propio autor la construye como un atuendo que cambiará su proyecto autopoético, autorial y la imagen que los demás perfilan. Justo en la estrofa que comienza por “[a]ún recuerdo” comprobamos que la voz anuncia a un sujeto nostálgico, pensativo y receloso hacia un éxito que no satisface del todo. Esta es la voz de El Madrileño, de ahí que la canción forme parte, tiempo después de su lanzamiento como *single*, del álbum homónimo. Aquí se construye una identidad performativa, castiza y pionera, de la renovación de la música popular española. Ya hemos mencionado las colaboraciones que se producen —añadamos otras del disco, como los Gipsy Kings, Jorge Drexler, Kiko Veneno o Andrés Calamaro—. En la estrofa que analizamos se marca la prioridad contenidística gracias a la aceleración de la música y a la incorporación de más sonidos. Por contagio, el léxico —nótese el tono coloquial o tradicional español— también se precipita entre la agitación —“ahora to’l día metido en farra, / escapando pa’lante, / intentando olvidarte”— y el autocontrol del liderazgo —“toreando recuerdos que arden”.

Esta arquitectura performativa con la que el atuendo autorial controla la imagen y consolida un nuevo proyecto, fraguado sobre el alias El Madrileño, también protagoniza el videoclip. Los fotogramas nos transportan desde el chocolate con churros español a La Habana; de la misma manera, la oscuridad del túnel de la M-30 al principio se contrarresta con las carreteras claras y amplias que atraviesan el paraíso caribeño de Cuba. El Madrileño queda sancionado por el canon musical; se ha transustanciado en un artista de éxito internacional que renueva el folclore español con la incorporación de formatos pertenecientes a otras tradiciones hispanas. Y otros senderos refuerzan la expansión de su música, como su caminar seguro por el paseo de la fama, pisando estrellas, hasta detenerse

en una que miramos fijamente, la de Javier Bardem. Espectacularización, artísticidad, teatralidad, españolidad, referente sin competidores; todos estos rasgos definen la *performance* musical de El Madrileño.

El éxito es el vértigo con el que Antón Álvarez y El Madrileño nos observan desde el extremo superior de una escalera de caracol, pero también un superar estadios que evitan los atajos rápidos y la simplicidad de las líneas rectas. El proceso de *starización* de su proyecto desemboca en una estética performática en la que asoman las incógnitas del porvenir. La ambición desmedida de C. Tangana se ha controlado por El Madrileño, pero el empuje y la garra no cesan. El videoclip sugiere que deben construirse nuevas vías artísticas. Asistimos a unos pies caminando por la orilla del mar —de nada sirven las huellas ni los dibujos en la arena—, a la imagen de una sombra, a la silueta del autor sentado en una silla mientras una claqueta inicia la acción —mirar el cielo— y, para terminar, al autor en medio del mar, adoptando la postura de hacer el muerto para flotar en las aguas. La canción “Un veneno” deviene en un morir de éxito de C. Tangana para dar pie a El Madrileño, quien, en su propio nacimiento, ya resalta que un artista debe habitar constantes transformaciones.

4. CONCLUSIONES

La reflexión sobre la canción como objeto de estudio cultural y artístico adquiere un relieve fundamental a la luz del proyecto autorial de C. Tangana. Lejos de reducirse a un simple producto de consumo, se revela como un artefacto estético híbrido, capaz de articular identidades y, al mismo tiempo, transformar la imagen de sí mismo como artista. En esta intersección, la obra del madrileño ejemplifica cómo canciones como “Un veneno” pueden ser vehículos de autodiseño y de pensamiento artísticos.

Esta lectura sobre el éxito y la autori(al)idad revela la dimensión evolutiva de su proyecto; cada una de sus imágenes condensa un momento distinto hasta llegar a la síntesis cultural de El Madrileño. En línea con lo revisado en el segundo apartado, los estudios sobre la autoría, y el análisis realizado de la canción, podemos constatar cómo el autor no es la mera biografía de Antón Álvarez, sino un entramado de funciones discursivas y performativas, organizadas en la estética performática, que propone una nueva mirada a la creación. C. Tangana juega con su *pre(au)sencia inevitable* encarnando un yo dividido entre la figura pública, el enunciador y el artista consciente de su inscripción en la industria musical. “Un veneno” cristaliza, en este sentido, este juego de tematizar la ambición como fuerza autodestructiva y, al mismo tiempo, como motor de creación. Por eso, la autoría se vuelve aquí performativa: no se trata de quién escribe o firma la canción, e incluso quién la canta, sino de quién deviene a través de la obra, de qué identidades se construyen, se revisan y circulan en torno a ella.

En suma, las páginas anteriores deberán haber servido para demostrar que la autoría en la canción contemporánea no es una entidad fija, sino un proceso dinámico y autopoético, capaz de dialogar con la industria, el arte, la sociedad y la historia musical.

De este modo, el estudio de los proyectos autoriales en la música contemporánea deberá abrir un campo fértil para repensar no solo las fronteras de la música popular, sino también los modos en que la cultura produce, reconoce y consagra a sus autores y autoras.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DISCOGRÁFICAS

- AGAMBEN, G. (2005). “El autor como gesto”. En *Profanaciones*, G. Agamben, 78-94. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- AMOSSY, R. (2014). “La doble naturaleza de la imagen de autor”. 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.
- AMOSSY, R. Y MAINGUENEAU, D. (2009). “Autour des ‘scénographies auctoriales’: entretien avec José-Luis Diaz, auteur de *L’écrivain imaginaire* (2007)”. *Argumentation & Analyse du Discours* 3, s. p. Disponible en línea: <https://doi.org/10.4000/aad.678> [03/07/2025].
- AUSLANDER, P. (2006). *Performing Glam Rock. Gender and theatricality in popular music*. Michigan: University of Michigan Press.
- BADÍA FUMAZ, R. y MARÍAS, C. (2024). “El laberinto intermedial. Posibilidades de análisis de las relaciones entre literatura y música”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 33, 159-175. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/signa.vol33.2024.38820> [13/07/2025].
- BAL, M. (2009). *Conceptos viajeros en las Humanidades. Una guía de viaje*. Murcia: CENDEAC.
- ____ (2016). *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Akal.
- BAÑOS SALDAÑA, J. Á. (2023). *Más perenne que el bronce. El discurso autopoético en la lírica española contemporánea*. Santander: Genuève Ediciones.
- BARTHES, R. (1987). “La muerte del autor”. En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, R. Barthes, 65-74. Barcelona: Paidós.
- ____ (1993). *El placer del texto*. Madrid: Siglo XXI.
- ____ (2002). “Escribir”. En *Variaciones sobre la escritura*, 157-159. Barcelona: Paidós.
- BOURDIEU, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montessor.
- CASAS, A. (2000). “La función autopoética y el problema de la productividad histórica”. En *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975- 1999)*, J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), 209-218. Madrid: Visor Libros.
- CASTRO, E. (2019). *El trap. Filosofía millennial para la crisis en España*. Madrid: Errata Naturae.
- C. TANGANA (2017). *Ídolo* [Álbum]. Madrid: Sony Music Entertainment España.
- ____ (2018). *Avida Dollars* [Álbum]. Madrid: Sony Music Entertainment España.

- ____ (2019). “‘Un veneno’. Letra oficial y significado”. Canal YouTube de *Genius*, 1 de febrero. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=Pp3v-LJb3Bo> [25/07/2025].
- ____ (2021). *El Madrileño* [Álbum]. Madrid: Sony Music Entertainment España.
- ____ (2025). *Avida Dollars* [Álbum. Reedición]. Madrid: Sony Music Entertainment España.
- C. TANGANA, JOSÉ FELICIANO Y NIÑO DE ELCHE (2021). “Un veneno (G-Mix)” [Videoclip]. Canal YouTube de C. Tangana, 26 de febrero. Disponible en línea: <https://youtu.be/O47dd6lmpxs?feature=shared> [25/07/2025].
- DEBORD, G. (2007). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- DENORA, T. (2004). *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DERRIDA, J. (2004). “Firma, acontecimiento, contexto”. En *Márgenes de la filosofía*, J. Derrida, 347-372. Madrid: Cátedra.
- DIAZ, J. L. (2007). *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*. Paris: Honoré Champion.
- ECKSTEIN, L. (2010). *Reading Song Lyrics*. Amsterdam / New York: Rodopi.
- ECO, U. (1985). “La canción ‘diversa’”. En *Apocalípticos e integrados*, U. Eco, 317-318. Barcelona: Lumen.
- ÉVOLE, J. (2024). “Pucho” [Entrevista]. En *Lo de Évole* [Temporada 5, episodio 1]. Producciones del barrio. Emitido por primera vez en La Sexta, 21 de enero: https://www.atresplayer.com/lasexta/programas/lo-de-evole/temporada-5/pucho_65aa6e80da0db0e4f9c8ff85/ [14/10/2025].
- FOUCAULT, M. (2014). “¿Qué es un autor?”. En *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, J. Zapata (comp.), 33-48. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- FRITH, S. (2003). “Música e identidad”. En *Cuestiones de identidad cultural*, S. Hall y P. du Gay (comps.), 181-213. Buenos Aires / Madrid: Amorrourtu.
- FRITH, S. (2014). *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Barcelona: Paidós.
- GIOGIA, T. (2020). *La música. Una historia subversiva*. Madrid: Turner.
- GRAMUGLIO, M. T. (1992). “La construcción de la imagen”. En *La escritura argentina*, H. Tizón, R. Rabanal y M. T. Gramuglio, 37-64. Santa Fe: Ediciones Universidad Nacional del Litoral.
- GROYS, B. (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.
- ____ (2023). *Devenir obra de arte*. Buenos Aires: Caja Negra.
- GUMBRECHT, H. U. (2005). *Producción de presencia*. México: Universidad Iberoamericana.
- HEINICH, N. (2012). *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*. Paris: Gallimard.
- KAUFMAN, V. (2017). *Dernières nouvelles du spectacle (Ce que les médias font à la littérature)*. Paris: Seuil.

- LAÍN CORONA, G. (2021). "Joaquín Sabina: poesía, personaje y marca musical". *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas* 900, 20-23.
- LECLERC, G. (1998). *Le sceau de l'œuvre*. Paris: Seuil.
- LEJEUNE, P. (2022). "La imagen del autor en los medios". En *Autorías encarnadas. Representaciones mediáticas del escritor/a*, A. Pérez Fontdevila y J. Zapata (eds.), 95-111. Madrid: Visor Libros.
- LORENZO, G. (2022). *De la música minúscula*. León: Eolas&Menoslobos.
- MAINGUENEAU, D. (2014). "Autor e imagen de autor en el análisis del discurso". 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.
- MEIZOZ, J. (2014). "Aquello que le hacemos decir al silencio. Postura, *ethos*, imagen de autor". En *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, J. Zapata (comp.), 85-98. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- _____. (2022). "'Escribir es entrar en ausencia': la literatura en persona". En *Autorías encarnadas. Representaciones mediáticas del escritor/a*, A. Pérez Fontdevila y J. Zapata (eds.), 43-60. Madrid: Visor.
- MORÁN RODRÍGUEZ, C. (2018). "La imagen *afterpop* del escritor. De la televisión a las redes sociales". *Letral. Estudios Transatlánticos de Literatura* 20, 39-56. Disponible en línea: <https://doi.org/10.30827/RL> [13/07/2025].
- NEGUS, K. (1992). *Producing Pop Culture and Conflict in the Popular Music Industry*. London / New York: E. Arnold.
- PÉREZ FONTDEVILA, A. Y M. TORRAS FRANCÈS (2016). "Hacia una biografía del concepto de autor". En *Los papeles autor-a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, A. Pérez Fontdevila y M. Torras Francès (comps.), 11-54. Madrid: Arco/Libros.
- PEYROU, M. (2020). *Tensión y sentido. Una introducción a la poesía contemporánea*. Madrid: Turner.
- _____. (2025). *Yo soy la naturaleza. Límites de la poesía y el arte*. Barcelona: Anagrama.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (2022). "Autofiguras: de la ficción al pacto de no ficción". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 31, 673-696. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/signa.vol31.2022.29418> [15/07/2025].
- PREMAT, J. (2009). *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- RODRÍGUEZ GAONA, M. (2019). *La lira de las musas. Internet y la crisis de la ciudad letrada. Una aproximación a la poesía de los nativos digitales*. Madrid: Páginas de Espuma.
- ROMANO, M. (2021). "Presencias y figuras. Acerca de dos 'complementarios'". En *Un antiguo don de fluir. La canción, entre la música y la literatura*, M. Romano, M. C. Lucifora y S. Riva (eds.), 195-215. Mar del Plata: EUDEM.
- ROSALÍA (2022). *Motomami* [Álbum]. Columbia Records.

- RUIZ, M. J. (2019). “Imagen, postura, proyecto. Apuestas a un nuevo abordaje de la figura del autor”. *Recial. Revista del Centro de Investigaciones Área Letras* 10.15, s. p. Disponible en línea: <https://doi.org/10.53971/2718.658x.v10.n15.24853> [12/07/2025].
- SÁNCHEZ UNGIDOS, G. Y BAÑOS SALDAÑA, J. Á. (2024). “Operación triunfo. Retrato del artista adolescente”. *The Conversation*, 23 de febrero. Disponible en línea: <https://doi.org/10.64628/AAO.wxmhwuaph> [09/07/2025].
- SÁNCHEZ UNGIDOS, G. Y RÍO CASTAÑEDA, L. DEL (2021). “El máquetin como poética, o por qué (no) odiamos a C. Tangana”. *Zenda*, 19 de mayo. Disponible en línea: <https://www.zendalibros.com/el-marquetin-como-poetica-o-por-que-no-odiamos-a-c-tangana/> [09/07/2025].
- ____ (2022). “‘Funcionamos así, al margen de estos fekas’. El trap y la teoría literaria”. *Estudios de Teoría Literaria. Revista Digital: Artes, Letras y Humanidades* 11.26, 198-211. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/5126> [12/07/2025].
- SAPIRO, G. (2021). *¿Se puede separar la obra del autor? Censura, cancelación y derecho al error*. Madrid: Clave Intelectual.
- SEIJAS VELASCO, A. (2021). “De Crema a El Madrileño: la evolución de la imagen de C. Tangana”. *Vanity Fair*, 26 de diciembre. Disponible en línea: <https://www.revistavanityfair.es/articulos/de-crema-a-el-madrileno-la-evolucion-de-la-imagen-de-ctangana> [22/07/2025].
- TINTA, S. (2018). “‘Bien Duro’. La incursión de C. Tangana en la actuación” [Entrevista]. *El Mundo de Red Bull*, 18 de julio. Disponible en: <https://www.redbull.com/co-es/c%20tangana%20bien%20duro%20nuevo%20sencillo%202018> [19/09/2025].
- WISE, J. (2014). “Singer-songwriter”. En *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World. Vol. 8, Genres: North America*, D. Horn & J. Sepherd (eds.), 430-434. New York: Continuum.
- ZAPATA, J. (2011). “Muerte y resurrección del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor”. *Lingüística y Literatura* 60, 35-58. Disponible en línea: <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.12545> [22/07/2025].
- ZAPATA, J. Y PÉREZ FONTDEVILA, A. (2022). “Introducción. La autoría encarnada: entre espectacularización y patrimonialización”. En *Autorías encarnadas. Representaciones mediáticas del escritor/a*, A. Pérez Fontdevila y J. Zapata (eds.), 9-42. Madrid: Visor Libros.



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

Fecha de recepción: 01/09/2025

Fecha de aceptación: 18/10/2025

LÍRICAS. UN GÉNERO LITERARIO PARA UN NUEVO CACIONERO: EL ESCRITOR DE CANCIONES Y LA TEORÍA DE LA LITERATURA¹

LYRICS. A LITERARY GENRE TO A NEW SONGBOOK.
THE SONGWRITER AND LITERARY THEORY

Álvaro LUQUE AMO
Universidad Complutense de Madrid
alvaro.luque@ucm.es

Resumen: En este artículo se presenta un acercamiento teórico-literario a las letras de canciones entendidas como género literario. El trabajo está dividido en dos partes: en una primera, desde una perspectiva diacrónica, se exploran varios momentos de la tradición literaria occidental para estudiar las relaciones entre poesía y canción a partir de la figura del escritor de canciones; en una segunda, desde una perspectiva sincrónica, se analiza el sistema literario actual a partir de la polémica reciente del Nobel a Bob Dylan, la constitución del sistema rap y el nuevo estatuto de las letras de canciones tras la llegada de Internet y la publicación editorial de estas en una suerte de nuevo cancionero. Los principales objetivos de este trabajo son dos: encontrar un espacio para el análisis de un nuevo género en la literatura contemporánea y reforzar el enfoque teórico-literario en unos estudios dominados por la mirada comparativa.

Palabras clave: Teoría de la literatura. Estudios autoriales. Letras de canciones. Rap. Bob Dylan.

Abstract: This article presents a theoretical-literary approach to the study of contemporary song lyrics understood as a literary genre. The work is divided into two parts: first, from a diachronic perspective, it explores various historical moments that problematize the relationship between poetry and song through the figure of the songwriter; second, from a synchronic perspective, it analyzes the current literary system based on the recent controversy surrounding Bob Dylan's Nobel Prize, the constitution of the rap system, and the new status of song lyrics following the advent of the Internet and their editorial publication in a kind of new songbook. The two main objectives of this work are to find a space for the analysis of a new literary genre and to reinforce a theoretical-literary focus in a field of study dominated by a comparative perspective.

Keywords: Theory of Literature. Authorial Studies. Song Lyrics. Rap. Bob Dylan.

¹ Este artículo es un resultado de +PoeMAS, "MÁS POEsía para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea", proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2021-125022NB-I00) y coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona entre septiembre de 2022 y agosto de 2025.

1. INTRODUCCIÓN

La idea de literatura es móvil. Tinianov rompía el estatismo asociado al formalismo ruso con su célebre texto de 1927² en el que clamaba por el dinamismo y la historicidad del sistema literario. Este gesto, al que se iba a sumar el verdadero líder de la escuela, Shklovski, daba alas al análisis formalista, hasta entonces encerrado en su inmanentismo, y lo convertía en padre de la mirada estructuralista de los años sesenta y setenta. Estos dos autores estaban previniendo al Foucault (1999 [1969]) que historiza la idea de autor, al Juan Carlos Rodríguez (2017 [1974]) que historiza la literatura española, al Raymond Williams (2000 [1977]) que historiza la propia idea de literatura, al Jameson (2024 [1991]) que historiza el posmodernismo y al Bourdieu (1997 [1992]) que, desde la sociología, historiza el campo literario. Lo que revela este gesto de Tinianov, en definitiva, es una suerte de punto de encuentro entre los dos grandes paradigmas teóricos del XX: el inmanentismo formalista y la sociología de la literatura. Algo a lo que parece haberse tendido en los estudios literarios del XXI y que se ha explicitado en uno de los libros más importantes de la última década: *El acontecimiento de la literatura*, de Terry Eagleton (2013 [2012]).

Esta visión de la literatura como idea convencional, contextual, ayuda a entender el carácter cambiante del sistema literario en el siglo XXI, tras la expansión de la galaxia Internet. Ayuda a comprender, además, la necesidad de la apertura de enfoques, ya expresada por el ascenso de los Cultural Studies surgidos en Birmingham —y exponencialmente desarrollados en USA— y confirmada en el nuevo mundo de la *www*. Las perspectivas privilegiadas en la constitución de este habitus gnoseológico han sido las vinculadas con la literatura comparada: se ha abierto la mirada a la comparación de la literatura con otras artes y se ha habilitado un espacio en el que se estudia la literatura en comparación e incluso hibridación con otros medios. Pero, quizás como derivación de lo anterior, la teoría literaria *pura* ha sido desplazada y recluida a pequeñas parcelas de estudio —géneros autobiográficos, estudios autoriales etc.—, como ya denunciaba Terry Eagleton en *Después de la teoría* (2005 [2004]).

Un género en el que se observa muy bien todo este proceso es el de la canción. La canción, manifestación mezclada e incluso considerada género literario en diferentes momentos de la historia, estuvo marginada del sistema literario durante buena parte del siglo XX y justamente en las últimas décadas ha vuelto a situarse en un lugar privilegiado para el estudio de su relación con lo literario. Dos diagnósticos del ascenso de la canción fueron, por un lado, las quejas de Harold Bloom en las que vaticinaba el reemplazo del estudio de la literatura por el del rock —“los cómics de Batman, los parques temáticos mormones, la televisión, las películas y el rock reemplazarán a Chaucer, Shakespeare, Milton, Wordsworth y Wallace Stevens” (Bloom, 1995 [1994]: 527)—, y, por otro, el

² Me refiero a “Sobre la evolución literaria” (Tinianov, 1978 [1927]).

Nobel de literatura a Dylan en 2016. El enfoque privilegiado para el estudio de la canción, sin embargo, ha sido el comparado. Se han abordado elementos muy relevantes para entender el comportamiento de la literatura en el XXI y han surgido grandes líneas de investigación, como la que lidera Werner Wolf a escala internacional³, pero da la sensación de que la teoría de la literatura ha quedado al margen de estos estudios, hasta el punto de que es muy difícil encontrar trabajos que se salgan de la óptica comparativa entre literatura y música. Esto ha conllevado, claro, algunas ausencias notables; por ejemplo, las pocas veces que se ha intentado responder una de las preguntas más importantes para estos estudios: ¿es la canción un género literario del siglo XXI?

En este artículo propongo un acercamiento teórico a la figura del escritor de letras de canciones y al propio género de la canción entendido desde la literatura. El objetivo principal de estas páginas es esbozar una serie de sugerencias que contribuya a desarrollar lo planteado por otros investigadores (García Rodríguez, 2017; Romano *et alii*, 2021; Laín Corona, 2018 y 2024); esto es, la necesidad de habilitar un espacio para un análisis literario de las letras de canciones. Para ello, divido el trabajo en dos partes: una primera en la que, partiendo de esa definición convencional de la literatura, abordo cuatro movimientos, cuatro desplazamientos históricos, desde la lírica trovadoresca y la figura del trovador hasta la constitución del cantautor como una suerte de trovador moderno representado en la figura de Bob Dylan, central en los debates recientes sobre los límites del sistema literario; y una segunda en la que analizo el sistema literario a partir de la polémica reciente del Nobel a Dylan, la constitución de lo que voy a denominar el sistema rap y el nuevo estatuto de las letras de canciones tras la llegada de Internet y la publicación editorial de estas en volúmenes que funcionan como nuevos cancioneros. Con este análisis que conjuga lo diacrónico con lo sincrónico intento sugerir, en definitiva, la existencia de un nuevo género literario que se está formando delante de nosotros, en el sistema literario del XXI; un género que voy a llamar *líricas*. Y lo hago con el objetivo último de validar el discurso teórico-literario a propósito de este género.

2. CUATRO MOVIMIENTOS.

DE BERNAT DE VENTADORN A BOB DYLAN

2.1. La vieja trova y el escritor de canciones

Gilbert Reaney comienza la monumental *A History of Song* por el análisis de aquellos seres extraños, a medio camino entre músicos y literatos, que fueron los trovadores de la Edad Media (Reaney, 1960: 15-71). Martín de Riquer es autor de la definición hegemónica de trovador como “aquel que compone poesías destinadas a ser difundidas mediante el canto y que, por lo tanto, al destinatario le llegan por el oído y no por la lectura” (1975: 19). Reaney se interna en la historia de estos virtuosos occitanos y arroja

³ Un trabajo que resume bien su investigación es el capítulo “Literature and Music: Theory” (Wolf, 2015).

claves profundas del inicio de la literatura moderna sobre las bases de un arte que no es mezclado, sino que evidencia una unión indisoluble que luego se entenderá como mezcla en una época en que literatura y música parecen caminar por distintas sendas. En esta época, que Riquer sitúa en los siglos XII y XIII, estos trovadores arrastran tras de sí una ya moderna concepción del arte poético, y curiosamente no lo hacen desde un punto institucionalizado como poetas —“la palabra *poeta*”, escribe Riquer, “estaba reservada a los versificadores que escribían en culto latín” (1975: 19)—, pero sí como escritores: “El trovador profesional, que vive de lo que recibe del público [...], constituye el primer caso conocido de escritor en ejercicio de la Europa moderna” (1975: 23).

Utilizo la autoridad de Reaney, desde la musicología, y Riquer, desde la historia de la literatura, no de forma arbitraria: creo que solamente puede entenderse esta época desde este doble enfoque debido a nuestra división contemporánea de un arte —el del trovador— en ese momento indivisible. El trovador trova, es decir: poetiza y canta al mismo tiempo, *poecanta*. Esta función se percibe más claramente, de hecho, cuando consideramos la figura subordinada del juglar, que divulga —cantando— la poesía trovadoresca. Tiene tal importancia “que hasta que un juglar no había cantado en público una composición ésta no había sido ‘publicada’” (Riquer, 1975: 30). El juglar canta lo que el trovador escribe, y esta escritura no es una metáfora; como indica Riquer, el trovador escribe “con detención, corrigiéndose y enmendando, repasando, combinando cuidadosamente el estrofismo, evitando errores, etc., como cualquier poeta culto” (1975: 15). Esta insistencia en el carácter profesional del escritor tiene como objetivo alejar al trovador de la poesía oral casi improvisada. Y lo que quiere decir es que Bernat de Ventadorn y Arnaut Daniel —dos de los trovadores que destaca Riquer— ya eran *autores* de composiciones líricas. En la misma línea, Riquer evidencia el carácter subordinado de la música en la trova cuando define la primera como “una música especialmente creada para ella —la poesía—” (1975: 15). Algo a lo que apunta Denis Stevens en su análisis de la canción renacentista cuando señala que el arte de la poesía “casi siempre fue anterior al de la música” (Stevens, 1960: 76).

A medio camino entre el mundo antiguo, en el que canto y literatura, desde los cantos de Homero a las odas de Anacreonte y Virgilio, eran casi indisociables⁴, y el mundo nuevo, el que se aproxima a la imprenta, el trovador es ya un escritor que escribe por dinero y para un público consciente de su estatus.

En el siglo XV, Enrique de Villena, autor del *Arte de trovar* (1993 [1433]), legitima en cierto modo ese arte, y Juan del Encina va a quejarse décadas más tarde, en su “Arte de poesía castellana” (1973 [1496]), de que en su tiempo no se diferencia entre poeta y trovador. Frente a ello, él parte de una distinción: el poeta “contempla en los géneros de

⁴ Santiago Auserón ha publicado un monumental ensayo, titulado *Arte sonora* (Auserón, 2022), en el que rastrea la relación entre literatura y música en la Grecia antigua. En sus páginas plantea ya un primer alejamiento entre canto y literatura en este contexto cuando escribe que “en el paso de la citarodia épica al recitado de los rapsodas hallamos el primer indicio notorio de un largo proceso de separación paulatina de la tradición poética respecto de la música” (Auserón, 2022: 377). De ahí mi utilización del “casi”.

los versos, y de cuántos pies consta cada verso, y el pie de cuántas sílabas, y aún no se contenta con esto, sin examinar la cantidad dellas”, mientras que a los trovadores, sin embargo, “no se les da más por echar una sílaba y dos demasiadas que de menos, ni se curan que sea buen consonante que malo” (1973 [1496]: 332-333). La fecha en la que escribe Encina no es temprana, lo que permite entender que el proceso de diferenciación entre poeta y trovador tarda en culminarse. Tanto es así que en Garcilaso de la Vega se observa un caso claro de artista múltiple. Garcilaso, según contaba Fernando de Herrera en sus *Anotaciones*, “fue mui diestro en la música, i en la viuela i harpa con mucha ventaja” (2001 [1580]: 205).

Esta indiferenciación no acaba en Garcilaso. San Juan de la Cruz, para Dámaso Alonso, tiene más de cantor religioso —pues “la música es uno de los principales elementos transmisores de la divinización” (1962: 226)— que de poeta, dado que el arte “no significaba nada para él” (1962: 255). Gerardo Diego va a sostener, en “Música y ritmo en la poesía de San Juan de la Cruz”, que no hay en la historia de la poesía española “un caso de más delicada y estremecida sensibilidad musical que la del autor del *Cántico espiritual*” (1942: 163) y pone como ejemplo su labor como instigador de las madres carmelitas, que cantaban composiciones escritas por él (1942: 165). Concluye Diego: “bastaría en rigor observar la participación que en sus poesías se concede a las coplas, letras y estribillos del cancionero popular español de su tiempo, para deducir que una buena parte de sus poesías [...] fue escrita para ser cantada” (1942: 165).

Ocurre de forma similar con Fray Luis de León, su pitagorismo y su “música extremada”, a quien Alonso no duda en tildar de “poeta” y “músico” al mismo tiempo (1962: 172), e incluso con autores aparentemente alejados de la poética oral. Por un lado, Lope de Vega, que tuvo como maestro al poeta y guitarrista Vicente Espinel y sobre cuyos conocimientos musicales sostiene Miguel Querol que “con la mayor naturalidad afluyen a su pluma” (2019: 12). Por otro lado, a Góngora, autor de cancioncillas y villancicos, lo acusaron desde bien temprano de malgastar su tiempo “en cosas ligeras” como escribir “coplas profanas”, acusaciones que achacaba a ser él “tan aficionado a la música” (Artigas, 1925: 63). Lo que no deja de ser relevante para sus composiciones mayores; el *Polifemo*, señala Alonso, “tiene una estructura temática musical” (1962: 385).

Garcilaso, Fray Luis, San Juan, Lope y Góngora están entre los principales autores del canon español. Y lo que viene a señalar esta coincidencia no es otra cosa que algo parecido a una prolongación del paradigma trovadoresco. Si se tiene en cuenta que ya con el trovador estamos, según Riquer, ante un escritor profesional, la imprenta y su desarrollo van a ser los motores, ya muy avanzado el siglo del Renacimiento, de la instauración del moderno concepto de autor en la literatura española. Pedro Ruiz aporta varias claves de lectura a propósito del romancero: en primer lugar, el definitorio anonimato del género en el medievo es sustituido por una firma “presente ya en el *Cancionero general* (1511) de Hernando del Castillo y generalizada a finales de siglo”, hecho que lo conduce a destacar “la cantidad de volúmenes impresos ya en la década de 1580 como romanceros de autor, firmados por poetas que también cultivan otros registros y con una redefinición

de las relaciones entre el autor y sus versos, no sólo frente al modelo precedente del romancero, sino también respecto al vigente paradigma petrarquista” (Ruiz Pérez, 2019: 166). Es a partir de Lope cuando se asiste “a la consolidación de un pleno sujeto autorial y a la apertura del camino que habrá de recorrer la literatura moderna” (2019: 178). En el caso de Góngora, por ejemplo, Micó ha estudiado cómo “no pensó nunca en someter una parte significativa de sus poemas a una estructura superior cohesionada y autónoma”, pues “la idea misma de *libro* es algo difícil de definir o de precisar para un hombre de la edad de Góngora” (2015: 18-19).

No deseo concluir que los cinco autores destacados se conforman como una suerte de trovadores, pero sí sugerir la idea de que, en definitiva, hay indicios más que suficientes para entender que el poeta en el Siglo de Oro es un autor atravesado por la relación de lo escrito con lo oral, de la letra escrita con la letra recitada y cantada. Es decir, un autor que no está alejado de la poética cancioneril y de lo que Paul Zumthor (1983) determina como *poesía oral*. Y que precisamente va a ser tras la instauración del moderno sistema literario cuando vamos a entender a estos autores solo en su consideración escrita, registrada, a fin de cuentas, *literaria*.

2.2. Del siglo de la independencia instrumental a la *Estética* hegeliana

El siglo XVII marca la instauración del sistema musical moderno. En 1620, al tiempo que la ópera —heredera de manifestaciones como el madrigal— ya se ha convertido en el gran género que combina lo literario-teatral y lo musical, Michael Prateorius publica una guía titulada *Theatrum instrumentorum*, tal y como explica Heller. Allí documenta gran cantidad de instrumentos musicales, lo que demuestra “el creciente interés por los instrumentos y por la construcción de instrumentos” (Heller, 2014: 72) y el desarrollo artístico a partir de la retroalimentación entre músicos y constructores: “el incremento de la destreza de los músicos motivaba a los constructores a introducir cambios” (2014: 72). Son los primeros andares de la posteriormente llamada *música clásica*; es el inicio de la independencia de la música instrumental, y no es casual que preceda a los grandes compositores de finales del XVII y XVIII.

Un texto que explica esta transición es el *Diccionario de música* (1768) de Jean-Jacques Rousseau, donde este expone tanto la progresiva independencia de la música como la instauración del nuevo sistema artístico. Cuando analiza la ópera, señala que los autores rápidamente empezaron a percatarse de las ventajas del empleo musical y “la melodía, que desde luego no se había separado de la poesía sino por necesidad, sacó provecho de esta independencia para surtirse de bellezas [...] puramente musicales” (2007 [1768]: 311), mientras que “el compás, liberado de la incomodidad del ritmo poético, obtuvo también una especie de cadencia aparte” (2007: 311). A Rousseau no le agrada la poesía de la ópera, y en la mala adaptación de este tipo de letras extrae precisamente los primeros indicios de esta independencia de la música, que “tuvo muy

pronto su lenguaje, su expresión, sus imágenes, completamente independientes de la poesía” (2007: 311).

Su *Diccionario* está repleto de afirmaciones que iluminan la ruptura de la hermandad entre música y poesía. Entre otras apreciaciones, sigue concibiendo la canción como “una especie de poemilla lírico muy corto” (2007: 114), y es especialmente ilustrativa su definición de lírica. Para él, la palabra *lírica* “se aplicaba a la poesía creada para ser cantada y acompañada de la lira o cítara por el cantor, como las odas y demás canciones” (2007: 56); sin embargo, añade que “en la actualidad, se aplica este término a la desabrida poesía de nuestras óperas” (2007: 57). Es significativo este hecho, pues muestra cómo —al menos en Francia— la palabra *poesía* ha empezado ya a vincularse con la antigua lírica y preparar el terreno para la llegada de la palabra *literatura*. En un texto trascendental para la nueva concepción de la literatura, el *De la littérature* (1800) de Madame de Staël, la palabra *lyrique* solo aparece en una ocasión, y es para tratar “la poésie lyrique des Grecs” (Staël, 1800: 27).

A lo largo del XVIII se producen las condiciones para que se inaugure el moderno sistema literario, auspiciado por los romanticismos europeos. Cuando Schlegel se queja del excesivo número de libros editados en su tiempo, “época de libros” (1800: 401), ya alude a la constitución de un sistema literario en el que la relación entre obra literaria y receptor se produce en el contexto privado, en la lectura en soledad.

En 1835 se publica la obra póstuma de Hegel, *Lecciones de estética*, compuesta por sus clases de 1818 a 1829, en un contexto todavía en transición hacia el moderno sistema editorial, pero en el que ya se ha consumado la separación entre las diferentes artes. Hegel, así, distingue entre música y poesía —entendida aún como literatura—, y alberga un espacio para la canción dentro, precisamente, de la poesía: “En el seno de la poesía la canción popular es a su vez nacional al máximo y está ligada a aspectos de la naturalidad” (2007 [1842]: 207).

El tratamiento de Hegel ayuda a entender la naturaleza de esta relación y, por lo tanto, del lírico. Sabida es ya su preferencia por la poesía frente al resto de las artes debido a su capacidad para reflejar “la multiplicidad interna de las situaciones” (2007: 147). Esta singularidad lo conduce a minusvalorar la música de su tiempo, la instrumental: “en los últimos tiempos la música [...] ha vuelto a su elemento propio, pero tanto más ha perdido con ello en poder sobre todo lo interno”; como consecuencia, “afecta menos al interés artístico humano-universal” (2007: 652).

Pese a esta separación, explora especialmente las situaciones en que las dos artes se mezclan para definir los límites de cada una. Estos son continuación de los argumentos anteriores: la música debe acompañarse de letras sencillas si no pretende caer en una “tendencia antimusical” como es “poner el principal peso del interés en el texto” (2007: 653); en el caso opuesto, si el texto es autónomo, “no puede esperar de la música sino un apoyo mínimo”. Lo que no es óbice para la síntesis final: “la música no se queda en esta autonomía frente a la poesía [...], sino que se hermana con un contenido ya completamente desarrollado” (2007: 653).

Tal hermanamiento sucede en el género de la canción, cuyo sincretismo le resulta problemático, pues tiene un espacio reservado en su análisis de la música y otro en su estudio sobre la poesía. Esta última perspectiva, eso sí, tiene mucho más recorrido en la *Estética* que la primera. Desde la música, Hegel analiza la canción como manifestación en la que “si bien en cuanto poema y texto puede contener en sí misma un todo de disposiciones, [...] tiene en grado máximo el sonido fundamental de uno y el mismo sentimiento, que lo impregna todo” (2007: 682). El sonido, pues, se une en la conjunción de poema —texto— y música.

Desde la poesía lírica⁵, divide y subdivide el género de la canción. En primer lugar, constituye una especie de grupo entre canciones populares, canciones “de una cultura [...] que para recreo social se deleita en las más diversas bromas” y canciones religiosas vinculadas con los cantos protestantes. En un segundo grupo destaca “los sonetos, las sextinas, las elegías, las epístolas, etc.”, cuyo rasgo más destacado es que “rebasan ya el círculo de la canción hasta aquí considerado” por cuanto “la inmediatez del sentimiento y de la exteriorización se supera aquí en la mediación de la reflexión” (2007: 822). Es decir, la canción va dejando aquí de ser canción para ser ya alta poesía, poesía reflexiva. Por último, habla de una manifestación propia de los alemanes que es superación de las dos anteriores —en la habitual síntesis hegeliana— y se manifiesta en poemas líricos que ya no son canciones propiamente dichas, ni odas, ni himnos, epístolas, sonetos o elegías. Lo que los distingue es su contenido, “por el que el poeta sin embargo ni aparece ditirámbicamente arrebatado ni lucha bajo la presión de la inspiración con la grandeza de su objeto, sino que permanece perfectamente dueño del mismo” (2007: 822-823).

Esta evolución de la canción pura, popular, hasta la composición romántica, poema que supera las anteriores, se constata en el análisis que le otorga a la canción popular dentro de la poesía. Esta es el lugar del “vacío tralará, el cantar y tararear puramente por el cantar”. Es la diferencia que también encuentra entre lo que denomina “poesía lírica popular” y la poesía lírica: en la primera, a diferencia de la segunda, “el poeta no se destaca como sujeto, sino que se pierde en su objeto” (2007: 808). Es la raíz de la revolución romántica, la constitución del sujeto, pues aunque en la canción popular puede expresarse “la más concentrada intimidad del ánimo, no es sin embargo un individuo singular el que en ella se da a conocer”. Esto afecta además a su estructura, que redundante en una forma que tiene “algo de fragmentario, de aforístico” (2007: 808), por lo que dialoga muy mal con el concepto de obra.

Hegel discierne entre un tipo de poesía que subordina la palabra frente a la exteriorización del sentimiento, y otra que construye precisamente a través de la palabra una individualidad romántica. Esta es la gran diferencia entre la canción popular y “la posterior poesía artística lírica” (2007: 810). Pese a esta oposición, Hegel no renuncia a entender esta poesía como hija de aquella poesía cancioneril vinculada más estrechamente con la música, de modo que su *Estética* se conforma como una representación perfecta de

⁵ A esta, sostiene Hegel, “casi siempre la encontramos acompañada de música” (2007: 817), refiriéndose sobre todo a la canción popular.

la transición entre un antiguo sistema literario, centrado en la relación de la palabra con el afuera, y el moderno sistema literario, que termina de constituirse a lo largo del siglo XIX y en el que la palabra *literatura* empieza a designar preferentemente —y con la sempiterna excepcionalidad del drama— esa relación de la palabra con la página escrita, con el libro moderno.

2.3. Baudelaire, Mallarmé y la poesía pura

Roger Chartier dedica las páginas más logradas a la constitución del sistema editorial moderno durante el siglo XIX. Lo que denomina el “antiguo régimen tipográfico” (1994 [1988]: 27) es aquel que abarca desde 1470 hasta 1830 y se caracteriza principalmente por dos hechos: “el proceso de fabricación del libro apenas se ha transformado” (1994: 26) y la actividad tipográfica sigue ligada a la labor de los mercaderes librereros, “los amos del juego” (1994: 27). A partir de 1830, Chartier va encontrando los elementos que permiten para él una “verdadera ruptura” sobre todo “en la segunda mitad del siglo XIX”, cuando las “técnicas de composición y de ilustración resultan industrializadas” (1994: 28). Ruptura que diagnostica gracias al número de títulos: de dos mil títulos anuales a mediados de 1850 se pasa a alcanzar los quince mil títulos a finales de siglo. Lo que permite, además, la aparición de “nuevas categorías de lectores” (1994: 28) y del editor moderno, que concentra “la totalidad del proceso de fabricación de un libro [...] en las manos de un solo hombre” (1994: 31).

El análisis de Chartier dialoga bien con *Las reglas del arte*, en la que Bourdieu describe el asentamiento del sistema literario moderno sobre las bases dibujadas por Baudelaire y Flaubert, cada uno en los dos géneros centrales del canon decimonónico: poesía y novela. Bourdieu cifra la constitución de la estética del *arte por el arte* en la figura de un editor, Poulet-Malassis, que se jugó su fortuna personal con la edición de *Las flores del mal* y que, como recompensa, “recibió una dura condena”, fue encarcelado y “tuvo que exiliarse” (1997 [1992]: 108). Esta figura es fascinante porque fue una elección del propio Baudelaire, quien tenía la opción de publicar con editoriales de mayor prestigio; en esa elección se encuentra concentrada toda la ideología del arte por el arte que realmente funda la poesía moderna.

Baudelaire es el primer poeta de la modernidad, aquel que ya concibe su poemario como una gran obra literaria. Como señala Compagnon, “Baudelaire es el prototipo, su modernidad —él fue quien inventó la noción— es inseparable de su resistencia al ‘mundo moderno’” (2007 [2005]: 12). Baudelaire posee efectivamente lo que Benjamin denominó “la metafísica del provocador” (1972 [1971]: 26), pero en su provocación está fundando una nueva forma de leer lo literario. Benjamin lo ve a la perfección cuando destaca el poema al lector de *Las flores del mal*, aquel en el que Baudelaire se dirige a su *hipócrita lector* como su hermano, para vaticinar que en ese gesto está buscando un nuevo tipo de lector y fundando una literatura: “El lector al que se orientaba Baudelaire lo suministra la posteridad”. Y esta afirmación la respalda con tres hechos: en primer lugar, “el lírico dejó

de ser el poeta como tal. Ya no es ‘el vate’, como aún era Lamartine” sino que “ha entrado en un género”; segundo, “después de Baudelaire ya nunca se ha vuelto a producir un éxito masivo de poesía lírica”; por último, “el público se hizo incluso más esquivo hacia la lírica que se le había transmitido de antes” (Benjamin, 2021 [1939]: 269-270).

El eco de las palabras de Benjamin suena en las de Chartier cuando se refiere a la constitución del mercado editorial a partir de 1850, y en las de Bourdieu cuando alude a la constitución del nuevo campo literario tras la figura de Baudelaire. A partir de la segunda mitad del XIX, se crea un nuevo tipo de espacio para la poesía, una poesía que tiene menos que ver con el afuera, con lo que Zumthor definiría como la *performance*. Baudelaire, autor de prosas y escritor —con sus contradicciones— de la prensa que odia, ya es el poeta, y supone la separación total entre el nuevo poeta y el antiguo poeta. La prueba de ello es que la música ya no se vincula tan estrechamente con el formato de reproducción —el poemario adquiere todo su sentido en esta época—, ni siquiera con la forma del poema, pues el poema tiende a la prosa desde las célebres teorías de Shelley, y ello va a llegar a su plenitud en el versículo de Whitman y la adopción del verso libre por parte de Mallarmé. La vinculación más fuerte entre música y poesía viene ahora del tema. La música se convierte en un tema de *Las flores del mal* cuando Baudelaire le dedica incluso un poema, y más aún, como motivo central, en todo el modernismo hispánico.

El nuevo orden poético se define en el texto de Mallarmé, “La música y las letras” (1894), escrito a las puertas de las grandes revoluciones vanguardistas. Allí expone, sobre la relación entre música y poesía, que “ahora estamos en este punto: la separación” (1987 [1894]: 211). Se apoya así en una diferencia fundamental: “mientras que, al comienzo del siglo, el oído poderoso de los románticos combinó el elemento gemelo, en sus ondulantes alejandrinos [...], ahora, la fusión se deshace camino de la plenitud” (1987: 211). Para Mallarmé, los culpables se cuentan entre los elementos mencionados: el poema en prosa, el verso libre, la defunción de la métrica heredada de la música. Pero no encuentra negatividad en ello, pues pretende sugerir que la palabra en el poema tiene algo de musical por el mero hecho de ser poema. Algo que sostuvo antes Nietzsche, en *El nacimiento de la tragedia*; este, que sí veía con malos ojos “el influjo de la grosería artística moderna” según el cual “apenas somos ya capaces de disfrutar juntos el texto y la música” (2004 [1872]: 221), afirmó: “en la poesía de la canción popular vemos, pues, al lenguaje hacer un supremo esfuerzo de imitar la música” (2004: 71). El paradigma ha cambiado definitivamente: la música —de nuevo— nos lleva al interior. Y el propio Mallarmé lo confirma en una intervención de 1891, cuando, en una entrevista, responde así:

Nous assistons, en ce moment, m’a-t-il dit, à un spectacle vraiment extraordinaire, unique, dans toute l’histoire de la poésie: chaque poète allant, dans son coin, jouer sur une flûte, bien à lui, les airs qu’il lui plaît; pour la première fois, depuis le commencement, les poètes ne chantent plus au lutrin. Jusqu’ici, n’est-ce pas, il fallait, pour s’accompagner,

les grands orgues du mètre officiel. Eh bien! On en a trop joué, et on s'en est lassé⁶ (Mallarmé, 1945: 866).

Mallarmé emplea metáforas musicales para describir el cambio de métrica que supone, a su vez, un cambio de medio: la lírica ha sido reemplazada definitivamente por la poesía escrita. Octavio Paz intuye muy bien este movimiento en las conocidas páginas de *El arco y la lira*, publicado más de medio siglo después:

La poesía occidental nació aliada a la música; después, las dos artes se separaron y cada vez que se ha intentado reunir las el resultado ha sido la querella o la absorción de la palabra por el sonido. Así, no pienso en una alianza entre ambas. La poesía tiene su propia música: la palabra. Y esta música, según lo muestra Mallarmé, es más vasta que la del verso y la prosa tradicionales (2003 [1956]: 86).

El pensamiento de Paz se incardina muy bien en la poética que conduce al XX. Las artes ya caminan separadas y el rasgo que lo confirma, la independencia respecto de las normas métricas y rítmicas de la tradición, así como su intensificación a partir de los juegos formales —poesía visual, caligramática—, une las propuestas de Apollinaire, Maiakovski y el resto de vanguardistas. Sin embargo, Paz también es hábil para entender que hay tradiciones poéticas en las que esta separación es problemática, como ocurre en la poesía hispánica. Así reconoce que en nuestra poesía existe una “tendencia a la historia e inclinación por el canto”; que “nuestros metros oscilan entre la danza y el galope y nuestra poesía se mueve entre dos polos: el *Romancero* y el *Cántico espiritual*”; que, en suma, “casi todos nuestros poemas, sin excluir a los místicos, se pueden cantar y bailar” (2003: 89). Paz resume muy bien la sugerencia expuesta en el primer movimiento de este epígrafe, y para rematarla cita la gran contraposición de la Edad de Plata española: “en pleno apogeo de la llamada ‘poesía pura’, arrastrado por el ritmo del octosílabo, García Lorca vuelve a la anécdota y no teme incurrir en el pormenor descriptivo” (2003: 88). Con esa poesía pura tenemos, claro está, a Juan Ramón y su búsqueda de la poesía desnuda, así como su consideración de la música como “hermana” (Jiménez, 1981: 59) de la poesía; en el otro lado, aquel que se definió a sí mismo como “músico” (García Lorca, 2017: 169) antes que poeta, Lorca, el gran poemúsico de la literatura europea del XX. Hermandad frente a unión, reflejo de los caminos separados que toman estas artes de forma definitiva en el XX.

2.4. De los trovadores negros a Bob Dylan

Al tiempo que se produce esta separación, la canción toma su propia senda en un recorrido de difícil datación hasta culminar en la mal llamada *música popular* del XX.

⁶ “Estamos asistiendo [...] a un espectáculo verdaderamente extraordinario [...]: cada poeta se va a su rincón a tocar las melodías que le gustan con su propia flauta; por primera vez, desde los comienzos, los poetas ya no cantan en el atril. Hasta ahora, tenían que apoyarse en los grandes órganos del metro oficial para acompañarse. Y bien, lo hemos tocado demasiado y nos hemos cansado de él” (traducción propia).

Un ámbito privilegiado para entender este proceso es el estadounidense. Hans Nathan, desde la musicología, repasa la historia de la canción estadounidense a partir de un siglo XVIII en el que la música vocal se desarrolla por aficionados. Como herencia de esta música, “la música vocal norteamericana que se interpretaba en las salas de concierto mostró muy poca vitalidad durante la mayor parte del siglo XIX” (Nathan, 1990: 218). Frente a ella, destaca dos formas “más humildes” que poseen “mayor distinción”: “los himnos folklóricos de las regiones interiores del sur y las piezas humorísticas que cantaban los trovadores negros en los circos y otros escenarios rurales” (1990: 218).

Este grupo que denomina “trovadores” o “*minstrel* negros” se vincula con manifestaciones teatrales surgidas en el contexto racista del esclavismo británico y estadounidense. Eran representaciones de la población negra llevadas a cabos por actores blancos que se disfrazaban e imitaban los gestos, el habla y los bailes de los esclavos. En estos espectáculos se mezclaban los géneros —recitados humorísticos, canciones y bailes— y también las culturas, hasta el punto de “to make their ‘racial’ origins quite undecidable” (Lott, 2013: 97).

La figura del trovador negro es tan rica porque, aupada en determinados artistas que empezaron a adquirir el estatuto de *minstrel* —como Dan Emmett—, anticipa en cierto modo los grandes géneros del siglo XX. Como señala Nathan, el arte de los *minstrels* negros pasó a formar parte de “la llamada coon-song —canción mestiza— de la década de 1880”, y a partir de ese momento “aumentó la influencia de la raza de color en la música: apareció en los cake-walks, después en las tonadas de ragtime y más o menos hacia 1910 en el blues” (1990: 66).

Partiendo del blues, llegando a la fiebre del folclore, y, como unión de ambas, no es difícil arribar a la figura de Bob Dylan. El continente Dylan puede abordarse desde numerosos ángulos, pero quizás uno de los principales, uno que explica justamente su Nobel de literatura, es su vínculo con esta moderna trovadoresca de los *minstrel* estadounidenses. Las pistas las dejó el propio Dylan en el primer tomo de su autobiografía. Allí relata el primer gran influjo de su carrera, el folk de Woody Guthrie, a quien describe como alguien con “un alma profundamente poética” y, con más énfasis, como “el poeta de la tierra reseca y del cieno espeso” (Dylan, 2017 [2004]: 236). Esta conmoción que le produce Guthrie, además, viene del cruce entre lo musical y lo literario, pues escucha sus canciones al tiempo que devora su autobiografía, *Bound for Glory*, cuyo magnetismo resume: “La devoré de principio a fin de una sentada [...]. El libro me cantaba como una radio” (2017: 236).

Con estas metáforas —poetas de cieno, libros cantantes— puede comprenderse que Dylan no es capaz de distinguir entre literatura y música e incluso lo que persigue con estas memorias publicadas en 2004: no el Nobel de literatura, que ni siquiera recoge, sino su autoconstitución como escritor literario. Uno de los puntos centrales de esta autoconfiguración pasa por la confesión de un caudal literario asombroso justo en el momento en que se está formando como artista —en tono de *kunstlerroman*—. Recorre las estanterías del piso en el que recaló a su llegada a Nueva York, en el que viven Ray

Gooch y Chloe Kiel, y manifiesta el cambio que suponen los libros allí presentes respecto a la cultura que había adquirido: “Las referencias culturales con las que había crecido me habían dejado el cerebro tiznado de hollín. Brando. James Dean. Milton Berle. Marilyn Monroe”. Sin embargo, allí encuentra obras como “los discursos de Tácito y las epístolas a Bruto”; novelas “de Gógol y Balzac, Maupassant, Hugo y Dickens”; poesía de “Byron y Shelley” (2017: 41-43). Dylan devora esa biblioteca y rápidamente encuentra el vínculo entre lo que hace y lo que lee. Cuando lee a Milton, por ejemplo, señala que los versos de “De la última matanza del Piamonte” son “como letras de canciones folk, incluso más elegantes” (2017: 44). Por lo que no tarda en cantar directamente sobre estos textos —“Memoricé el poema de Poe ‘The Bells’ y busqué un acompañamiento para él con la guitarra” (2017: 43)— y en robarle a Dylan Thomas su propio nombre.

El cambio que describe, y la influencia de esta literatura, no solamente se circunscribe a su bagaje; afecta directamente a su forma de escribir. Por ejemplo, cuando señala que muchas de las canciones que escribe en ese momento son largas, “quizá no tanto como una ópera o una sinfonía, pero largas, a pesar de todo..., al menos por lo que a la letra se refiere” (2017: 61). Esta longitud lo diferencia de las canciones más comerciales del momento y nace sin duda de su contacto con la literatura canónica: “Me había quitado el hábito de pensar en ciclos de canciones cortos y empecé a leer poemas cada vez más largos para ver si era capaz de recordar algo [...]. Leí el *Don Juan* de Lord Byron, intensamente concentrado de principio a fin, y el *Kubla Khan* de Coleridge” (2017: 61).

Esta metamorfosis, acontecida en los años más importantes de su formación, lo termina de acercar a un folk plenamente lírico; a ella se le añade, además, una creciente curiosidad por la historia del XIX. Dylan relata que visita la Biblioteca Pública de Nueva York con el objetivo de leer “artículos de periódicos de entre 1855 y 1865 para ilustrarme sobre la vida cotidiana en aquella época”. Este interés por el folklore se vincula directamente con la tradición de la poesía trovadoresca del *minstrel*. Dylan confiesa asistir a uno de los últimos espectáculos del *blackface minstrel* —“en los que los blancos se pintaban de negro” (2017: 225)— en su Minnesota natal. Y una de sus canciones se titula “Minstrel boy”, deudora del poema de Thomas Moore, “The Minstrel boy”, interpretado por numerosos artistas, pero adaptada a su propia letra. Allí Bob Dylan canta: “Who’s gonna throw that minstrel boy a coin?” (Dylan, 1970). El último rasgo que lo conecta con estos trovadores del XIX es la figura de Robert Johnson: “Hacia 1964 o 1965, me serví probablemente de cinco o seis estructuras de canción propias de Robert Johnson, inconscientemente, pero ante todo me inspiré en la imaginería de sus letras” (2017: 276). Johnson, como se sabe, es el padre del blues y el predecesor de las grandes figuras del rock, por lo que su obra es un puente entre los trovadores del XIX y Bob Dylan. Estos homenajes de Dylan inciden en la configuración autorial acometida en sus memorias, una autoconfiguración culminada por la intervención de Archibald MacLeish, poeta canonizado en esta época y profesor en Harvard, que le confirma su condición de poeta: “MacLeish afirmó que me consideraba un poeta de verdad, que mi obra sería piedra de toque para generaciones venideras” (2017: 111).

Con el Nobel a Bob Dylan en 2016 se cumple la profecía anunciada por MacLeish y se cierra un ciclo que termina de conectar al letrista musical del siglo XX y el XXI con el trovador medieval, en la culminación de un proceso que resulta determinante en el debate sobre los límites del sistema literario.

3. LÍRICAS. UN GÉNERO LITERARIO PARA UN NUEVO CANCIONERO

3.1. El Nobel a Dylan y el no-fin de la Literatura

Alexandre Gefen tuvo la audacia de publicar en 2021 un libro sobre la idea de la literatura, *L'idée de la littérature*, y comenzarlo por el acontecimiento quizás más notorio para el sistema literario del XXI: el Nobel a Dylan. Gefen es claro: “Loin d’être un problème isolé, l’affaire Dylan est ainsi le symptôme d’une profonde remise en cause de la vision idéaliste, esthétique et esthétisante, de la littérature née avec le romantisme” (2021: 13).

El problema, ilustrado con los diversos ejemplos de recepción desigual tras el Nobel, diagnostica una radical transformación en la literatura actual, una ampliación, quizás irreversible, del campo literario, y un cuestionamiento de la idea del arte por el arte. Es un análisis que dialoga con Bourdieu y las corrientes actuales emparentadas con la categoría de posliteratura. El propio Gefen recurre al célebre *fin del arte* hegeliano para sugerir el *fin de la literatura* sin declarar su defunción última, sino su derivación hacia lo que llama las literaturas de intervención.

Santos Unamuno ha publicado un artículo que funciona como un útil mapa de lo que puede considerarse lo posliterario. Frente a la idea de la posliteratura como categoría que intenta abordar y definir una nueva literatura, y sobre todo frente a la nostalgia de autores como Finkelkraut⁷, propone hablar de “condición posliteraria” para entenderla como descriptora de un nuevo contexto sistémico en el que se confirma la pérdida del centro estético y cultural. Para él, “la tan traída y llevada muerte de la literatura [...] puede entenderse como un síntoma de la actual condición posliteraria” (Santos Unamuno, 2025: s. p.). Algo que lo sitúa en la línea del mismo Gefen.

En estas páginas me voy a apoyar en algunas de las ideas que esboza Santos Unamuno para oponerme —en la sugerencia de un programa de trabajo— a la idea de posliteratura y sus derivaciones. Sí creo, como él, que la llegada de Internet está suponiendo una desestabilización de muchos actores del viejo sistema literario —la crítica literaria, las editoriales, los géneros están en tránsito—, y que eso se corresponde con lo que denomina “la condición posliteraria”. Sin embargo, también creo que los principales elementos del sistema literario —autor, gran obra, relación de la palabra con lo estético— siguen en pie y quizás de una forma más imponente que nunca, y que la

⁷ Alain Finkelkraut publicó en 2021 *L’après littérature —La posliteratura—*, en el que sostiene que “el tiempo en que la visión literaria del mundo tenía un lugar en el mundo parece estar cumplido para siempre” (2023 [2021]: 184).

sugerencia del fin de la literatura solo es una manifestación más del apocalipsis vaticinado por Eco, en este caso encarnado en dos grupos. Por parte de los apocalípticos nostálgicos, hablar ahora de una posliteratura supone algo así como romper el tablero en pleno juego porque no agrada el desarrollo de los acontecimientos; por parte de los apocalípticos fetichistas, implica aprovechar el evidente cambio patrocinado por el surgimiento de Internet para apoyar en él sus programas ideológicos —literatura posnacional—, su fetichización de los nuevos medios —literatura digital y narrativa transmedia—, su revanchismo canónico. La literatura no ha muerto con la llegada de los raperos a ella, ni ha cambiado por la democratización del medio digital, pues el centro sigue siendo la palabra en su consideración estética.

El mejor ejemplo es el de Bob Dylan. Su autobiografía funciona como perfecto ejemplo de herramienta para una configuración autorial apoyada en el canon literario y en la idea del autor-poeta. Para sentirse poeta, descubre esa gran literatura que no tiene nada que ver con su cultura pop anterior; sus letras dialogan y rivalizan con la de los grandes poetas; y finalmente tiene que canonizarlo un poeta consagrado como MacLeish. Todas estas estrategias ayudan a entender, en suma, que el campo literario, con todos los cambios producidos en el nuevo contexto, sigue operando bajo las bellas reglas de la república de las letras.

3.2. Internet y el imperio de la letra

Tim Blanning publicó en 2008 *El triunfo de la música*, cuya idea central se basa en la creencia de que acontecimientos como “la secularización y la correspondiente sacralización de la cultura, la revolución romántica, el ritmo cada vez más acelerado de la innovación tecnológica y la irrupción de la cultura juvenil” han posibilitado que la música pase a ocupar “el primer puesto entre todas las artes, por lo que a categoría, influencia y recompensas materiales respecta” (2017 [2008]: 521). Es relevante la fecha, 2008, porque Blanning no puede asistir a la consolidación de la revolución acontecida gracias a Internet y, aun así, es capaz de vaticinarla: “lo que puede afirmarse [...] es que, sean cuales sean los avances tecnológicos que haya en el futuro, el arte que más probablemente se beneficiará de ellos será la música” (2017: 362). Pone, precisamente, el ejemplo de Youtube, la plataforma que, junto con Spotify, ha liderado esta revolución.

Lo que puede achacársele a Blanning, sin embargo, son los pocos matices de diferenciación en su análisis de la música que ha triunfado. Me refiero al hecho de que, aunque analiza muy bien los géneros de lo que denomina *música popular*, no es capaz de prestar atención a una circunstancia concreta: la música que ha triunfado es la música con letra. Incluso podría decirse que, exceptuando algunos géneros como el jazz en su momento y la electrónica en el nuestro, solo ha triunfado la música que incorpora letra. El propio Blanning analiza el caso Dylan como un momento cumbre en las relaciones entre música y poesía, y no es capaz de ver que precisamente la atención a la letra por parte de determinadas modalidades marca el rumbo de la canción en el XX.

Simon Frith fue uno de los primeros autores en reivindicar las letras de canciones contemporáneas en “Why do songs have words?” (Frith, 1989). Allí sostiene que en las décadas de 1950 y 1960, en el contexto estadounidense, solo se les prestó atención a estos textos desde la sociología y con el objetivo de establecer un método de investigación basado en el análisis de contenido (1989: 77). Estos análisis trasladaban todo el desprestigio asociado a la cultura pop desde la constitución de la factoría de letras hasta esos mismos años: “Pop songs are criticized for their banality, their feebleness with words, imagery and emotion” (1989: 80). Esto cambia, a su parecer, con la llegada del rock, pues “rock’s claim to a superior pop status rested on the argument that rock songwriters were, indeed, poets” (1989: 87). El nombre, claro, es Dylan, y su paso del folk al rock en un camino por el que no dejó de llevar, de un género a otro, el peso de su presencia poética.

A la investigación de Frith, complementada con una monografía posterior (Frith, 1996), se le sumó en 2010 la monografía de Lars Eckstein, *Reading Song Lyrics*, que continuaba el trabajo del anterior para llevarlo a la retórica cultural. Eckstein comienza singularizando lo que llama “lyrics” frente a la poesía: “lyrics are not poetry” (2010: 23), escribe, y frente a la consideración de las letras en su relación con la escritura, prefería hablar de un “performance art of lyrics”. Es muy importante determinar las bases de las que parte, pues lo que va a desarrollar es una poética de las letras de canciones —que, con la palabra inglesa, llama *lyrics*— desde una óptica de los Cultural Studies; es decir, va a privilegiar un enfoque no tan alejado de la sociología y, dentro del mismo, va a otorgar la misma importancia al análisis retórico de las letras que al estudio de las relaciones entre canción y cultura nacional.

Lo más interesante de trabajo desde los estudios literarios tiene que ver con la consideración de las líricas como *performance* —casi teatral, según sus palabras—, que, sin embargo, supone una trampa para su propio discurso. Como reconoce al abordar la canción en el nuevo contexto de los media, estas interpretaciones quedan, si no obsoletas, sí inacabadas e incompletas tras la revolución de Internet y el imperio de lo grabado. Puede entenderse, en cierto modo, si se comprende la fecha en la que Eckstein escribe el libro, publicado en 2010, en un contexto pre-Spotify (2009) en incluso pre-Youtube —pues solo aparece una vez en todo el libro.

En 2025, el cambio propiciado por las plataformas musicales en Internet es constatable. De la *performance* del concierto, en una transición condicionada por el poder de la televisión, se pasó a la vigencia del videoclip, mecanismo de promoción de los artistas que pronto adquirió autonomía artística. Con Youtube, el videoclip profesional convivió con el *amateur*, y más tarde con un producto más interesante todavía para nuestra perspectiva: los vídeos —llamados *videolyrics*— que solo tienen como contenido letras de canciones y acumulan cifras ingentes de visitas. Mientras tanto, una plataforma que funciona exclusivamente como un corpus de canciones grabadas, Spotify, termina de oficializar la muerte del disco físico. Todos estos cambios sugieren lo mismo: el carácter grabado, diferido, de las canciones en Internet cambia necesariamente su naturaleza

performativa. Ya no hay artistas de escenario, sino artistas de estudio que de vez en cuando pisan un escenario, lo que es más notorio en los géneros dominantes —el rap y sus derivados— de los últimos veinte años.

La canción grabada no es óbice para seguir considerando la importancia de una letra concebida para ser cantada, pero la letra corregida, preparada para ser grabada, ya no es tan distinta de la producida en el acto de escritura. La circulación de la letra en Internet, además, arrastra tras de sí un elemento fundamental: la letra pasa de un lado a otro sin perder su estatismo; está grabada así a lo largo de todo el corpus enorme que es Internet y que se refleja en las webs especializadas en registrar letras de canciones. Genius es la gran plataforma del registro de letras y su funcionamiento, como una suerte de Wikipedia en el que los diferentes usuarios anónimos puede editar las letras, ilustra sobre esto. Además de ser un vasto repositorio, funciona también como espacio de discusión de las letras —los propios artistas comentan sus canciones en el canal de Genius en Youtube— y su crecimiento es exponencial.

Otro tanto ocurre con la nueva crítica musical, que hace tiempo se alejó de suplementos musicales y revistas especializadas, y toma forma en la figura de *youtubers* dedicados al comentario de las canciones. Son *reaccionadores*, apelativo heredado del mundo del videojuego. Algunos de ellos, como Los chavales⁸, están especializados en comentar las letras de las canciones, y los debates que surgen al respecto se entienden bien en las coordenadas del sistema rap, lo que incide una vez más en la importancia de la palabra en la canción contemporánea.

3.3. El sistema rap

El rap y el reggaetón —y las derivaciones, trap, *dembow*, *drill* etc., asociadas al marbete de música urbana⁹— dominan desde hace más de una década el género de la canción. Solo daré una cifra: en 2023, los artistas de canciones más escuchados del mundo en Spotify¹⁰ fueron Taylor Swift, Bad Bunny, The Weeknd, Drake, Peso Pluma, Feid, Travis Scott, SZA, Karol G y Lana Del Rey. De los diez artistas, ocho de ellos están vinculados con los géneros mencionados arriba —Bad Bunny, Drake, Peso Pluma, Travis Scott y Feid al rap/trap/reggaeton; The Weeknd y SZA al RnB; y Karol G al reggaetón y sonidos derivados, y las dos restantes, Taylor Swift y Lana del Rey —sobre todo esta última—, han acercado su pop a sonidos propios del rap.

La obra de estos artistas es hija de la revolución acontecida en los años setenta y ochenta en las inmediaciones del género rap, justamente la modalidad actual que más tensiona la naturaleza literaria de las letras de canciones. El rap nace en un contexto en el

⁸ Resume bien el fenómeno Cristina Luis en su artículo de *El Mundo*: “Reaccionadores: marcar tendencia, levantar ampollas y ganar pasta” (Luis, 2023).

⁹ Sobre esta polémica e ineficaz etiqueta, y sobre su empleo, he escrito en otro lugar (Luque Amo, 2024).

¹⁰ Extraigo estos datos del Spotify Wrapped 2023:

<https://www.elmundo.es/como/2023/11/29/65674e39e4d4d8d80c8b457b.html> [13/09/2025].

que esta misma palabra se vincula con el acto de hablar y contar algo. Como aseguraba Del the Funky Homosapien, primo de Ice Cube y uno de los pioneros del rap en la West Coast, rapear “meant, basically, was you trying to convey something—you’re trying to convince somebody. That’s what rapping is, it’s in the way you talk” (Edwards 2013). Rap es emitir una suerte de discurso, una proclama, una diatriba. Isaac Hayes introduce en *Black Moses* unos interludios titulados “rap” en los que habla sobre la instrumental. Son los años en los que, como fruto de una evolución surgida del llamado Harlem Renaissance, se desarrolla y expande la práctica del *spoken word*. La mejor canción para entender esto es la que publica Gil Scott-Heron, “Revolution will not be televised” (1971), pero sirve igualmente toda la producción del colectivo llamado *The last poets*: son canciones —en este caso políticas— en las que un narrador emite un *speech* o discurso sobre una base musical cuya única labor es la de apoyar la palabra; y en ello radica la sencillez de su composición.

Si el rap es entonces ese discurrir de la palabra, todos los géneros derivados del mismo se vinculan de una forma u otra a ese decir. Una de sus características definitorias, por ejemplo, es la cantidad de letra media incorporada en las canciones. Dylan destacaba la propia longitud de sus letras, pero se puede tomar cualquiera de sus canciones y compararla con una canción media de rap para comprobar que estas son más largas. Es lo que ocurre si se coteja “Man of Constant Sorrow” (Dylan, 1962) con “One time 4 your mind”, de Nas (1994). La primera dura 3:07 segundos y la segunda, 3:18; sin embargo, la primera tiene 151 palabras y la segunda, 513. La rapidez de la enunciación en el rap puede explicar esta enorme diferencia.

Otra característica notoria tiene que ver con la instrumental. Esta tiene como ingrediente principal el *sampler*, que es la técnica derivada del homónimo instrumento electrónico. Samplear es grabar sonidos previos —con frecuencia canciones publicadas— para construir, normalmente a partir de un bombo y caja que imita la instrumentación de una banda musical rockera, una instrumental de sonidos regulados sobre la que el artista rapea. Es decir, la base del rap es en muchos casos una especie de *collage* de canciones previas, y está caracterizada por su sencillez y artificialidad: ninguno de los instrumentos —salvo los proyectos apoyados en formatos acústicos— es real. Es decir: aunque se asocie a un directo primigenio —las fiestas con DJ en el New York setentero—, este directo se vincula con una música electrónica, no acústica.

Estos rasgos determinan entonces unos géneros que privilegian el texto rapeado. Ya no se canta; se habla —*rapping*—, se recita si se quiere, sobre un acompañamiento musical. Los tópicos de los raperos se asocian en muchos casos con esa falta de técnica vocal: Lirico rapea que “no sé solfeo, sólo mantengo el tono a grosso modo (sic)” (Violadores del Verso, 1999); Jarfater, “yo no sé cantar” (2015); Bejo, “yo no sé cantar, pero doy el cante” (2017); Soto Asa, “yo no sé cantar, es autotune” (2014); Yung Beef, “llevo media vida cantando y, puta, ni canto” (2022). E incluso con la negación de lo musical: C. Tangana rapea “esto no es música, a mí me la suda” (2012); Ergo Pro, “esto no es música, familia” (Israel B, Ergo Pro & Ill Pekeño, 2024). Canciones sin cantantes

—e incluso sin música—, en estas composiciones, tal y como sostenía Riquer a propósito de los trovadores, se evidencia el carácter subordinado de la música al servicio de la letra. Esto los sitúa en la estirpe de Dylan; Korina M. Jocson ya dedicó un artículo a esta relación, “Bob Dylan and Hip Hop” (Jocson, 2006) y Christopher R. Wiengarten se preguntó, en las páginas de la *Rolling Stone*: “Is Bob Dylan Hip-Hop’s Godfather?” (Wiengarten, 2010). Como continuación de esa neotrovadoresca de Dylan, pero inserto además en un contexto de la canción grabada, fijada, detenida, el rap y sus géneros vecinos potencian la palabra como elemento principal de la canción, y su prevalencia en la recepción actual arroja una idea muy importante de cómo la canción quizás ha vuelto a ver desequilibrada su naturaleza, esta vez en favor de la literatura.

3.4. Líricas. De la *performance* al libro

La monografía de Eckstein, pese a las reservas expuestas, tiene dos sugerencias definitivas: la primera incide en la separación entre la poesía y las letras de canciones; la segunda hace hincapié en la inconveniencia de emplear la categoría *música popular* en una época, la del consumo masivo y la democratización de la tecnología, en la que el acceso a las diversas artes es universal.

Empezando por la segunda, al estado actual del sistema literario se le debe sumar la propia naturaleza de la literatura. En *Poesía y literatura*, Cernuda clama contra el concepto de poesía popular. Su principal argumento es que “la expresión poesía popular, o la de arte popular, es en realidad un contrasentido, porque la esencia misma de la poesía y del arte están en contradicción con lo que el pueblo representa”; para Cernuda, “la poesía exige como condición previa para aproximarse a ella la singularidad” (1960: 29), de modo que quien se aproxima al arte lo hace desde la individualidad. Una idea que se complementa con la que Luis Bagué expone a propósito de las diferencias atribuidas en la arcaica distinción alta/baja literatura: “esta clase de razonamientos —en los que subyace una sacralización de la poesía y una demonización de la canción popular— se sostienen con dificultades en una época en la que el espacio profano ha invadido los anaqueles del archivo cultural” (2021: 127).

En la primera sugerencia estriba, sin embargo, el análisis más interesante de Eckstein, pues lo que está haciendo verdaderamente, con esa separación entre poesía y letra de canción, es dotar a esta de un rasgo diferenciador, un estatus que la convierte en modalidad genérica. Para Eckstein, las letras de canciones son en realidad “other tradition of modern poetry”, una tradición que ha estado desplazada de la poética literaria moderna debido al enfoque predominante en los artefactos gráficomicos (2010: 14). Esta poesía otra tiene su rasgo diferenciador precisamente en sus características performativas, pues, para él, permiten superar las diferencias cualitativas de unas letras que “come across as banal on paper and fail according to the standards of received literary analysis and aesthetic judgement” (2010: 14).

Como él, y retomando lo planteado en la primera parte de este artículo, podemos sostener que las letras de canciones no son poesía porque el paradigma de lo poético, creado realmente a partir de Baudelaire y los grandes movimientos poéticos del XIX, se vincula con la página escrita, e incluso con el concepto de poemario. Eso no quiere decir, sin embargo, que no sea literatura, pues podría decirse que ese es su estatus —cuando la literatura se recogía bajo el término poesía— en buena parte de la historia hasta incluir a Hegel. Como he argumentado, es precisamente a finales del siglo XIX cuando poesía y música se separan definitivamente, quizás —en línea con lo sugerido por Rousseau— cuando cae el uso de la palabra *lirica* para denominar ese arte.

Llama la atención en este último sentido el tratamiento actual de la palabra *lirica*, apenas empleada como vestigio académico. Al menos en el contexto español, no hay ninguna librería que posea una sección titulada *lirica*, y pocos son los poetas que se refieren a su poesía completa como *lirica* completa. Si se utiliza de forma indirecta en el ámbito anglosajón para referirse a las letras de las canciones como *lyrics*, lo que no hace sino evidenciar esta relación. Y también la usan —como anglicismo derivado— escritores de canción actuales, normalmente asociados al rap del contexto hispanoamericano. Tego Calderón escribe “Andan friolentos, mis líricas los cohíba”; Canserbero, “No haga que te saque mis líricas más feroces”.

Como derivación de este desplazamiento, según el cual la palabra *lirica* ha sido rescatada del olvido en espacios adjetivos a la literatura, intuyo que existe un nuevo género literario que puede responder al nombre de *líricas*. Es lo que sugiere Eckstein y, al mismo tiempo, el mejor modo de superar la cercanía evidente entre poesía y letra de canción. Si se entiende que la poesía del siglo XX ha tendido a trascender progresivamente su origen musical —superación de la rima y los metros clásicos; experimentación hasta llegar a la poesía visual; vigencia total del poemario frente a la lectura pública de poemas—, la letra más apegada a la relación con la música puede responder bien al nombre de *lirica*.

Jacques Roubaud, conocido poeta del Oulipo, escribe un capítulo de la antología de Marjorie Perloff, *Sound of poetry / poetry of sound*, sobre lo que define como el IFV (International Free Verse): una suerte de estilo internacional estandarizado que recoge la tendencia de una poesía contemporánea en la que la forma se vuelve cada más secundaria hasta el punto de que es una poesía leída “as if it were prose”. Para Roubaud, el triunfo de esta modalidad es el indudable reflejo de la decadencia de la poesía; una decadencia que ha llevado a muchos, según escribe, a buscar la poesía “elsewhere”, en el “rock and roll” o incluso en el “rap”. Su gran inconveniencia, como Eckstein, es que “if one were to commit to paper what normally constitutes this type of poetry [...] we would be in the presence of an absolutely mediocre text”¹¹. Y se pregunta: “I have nothing against these activities. In the best cases, they make for a high-quality spectacle. But why call these

¹¹ “Si uno plasmara en papel lo que normalmente constituye este tipo de poesía [...] estaríamos ante un texto absolutamente mediocre” (traducción propia).

events ‘poetry’ as opposed to something else? Why not simply call them a PERFORMANCE?¹²” (2009: 24-25).

Roubaud publica este texto en 2009 y, como tal, es hijo de su tiempo. No ha asistido a la revolución que ha supuesto Internet para la poesía, que pone en duda esa decadencia. No obstante, Roubaud acierta en la evolución de la poesía contemporánea hacia formas que tienden a mezclarse con la prosa, y también en que muchos investigadores —entre los que me hallo— han encontrado lo literario en nuevos espacios. A su vez, y como ya hacían Zumthor y Eckstein, detecta la fuerza performativa —como espectáculo— de estas manifestaciones.

Sin embargo, Internet ha cambiado todo. Youtube y Spotify han mediatizado el espectáculo, lo han fijado, lo han detenido para un usuario que lo puede repetir hasta el infinito. El benjaminiano concepto de reproducción adquiere toda su fuerza hoy día, y posiblemente lo hace en contra —pese a lo que sostiene Eckstein— del concepto de *performance*. El estatismo de estas plataformas no es tan fácil de entrever: Youtube, en lo que concierne a la canción, tiene como base el videoclip y su naturaleza transmedia, pero como vídeos se han popularizado también —hasta niveles similares en ocasiones— los *videolyrics*, cuya función eleva la palabra por encima de sonido e imagen; Spotify ofrece directamente la grabación de la canción. La canción avanzó de la *performance* a la transmedialidad, y ahora se dirige —ya está ahí— a un espacio casi independiente. Las canciones se escuchanleen; principalmente se escuchan, pero también se leen. Quedan grabadas en formato audio en las grandes plataformas y de forma escrita en los cancioneros de Internet —Genius; las letras y los créditos de Spotify—. Se distribuyen en formato audio, en formato vídeo, pero también quedan fijadas en las redes sociales cuando se comparten, en numerosas ocasiones, por los usuarios.

Por otra parte, parece que nuestro tiempo no está muy de acuerdo con las tesis de Eckstein y Roubaud acerca de la menor calidad de las letras —de canción— escritas. Conocida es la publicación de las letras de cantautores como Sabina, Aute o Krahe. No solamente se asocian con la configuración autorial de ciertos autores; una editorial barcelonesa, Libros del Kultrum, ha inaugurado recientemente una colección, bajo el nombre de “Cancioneros”, en la que han publicado hasta ahora las letras traducidas de Jim Morrison, Johnny Cash, Paul Simon, George Harrison, Nick Cave y Frank Zappa. En el caso de Cave y Zappa, además, los editores han elegido el título de *Obra lírica completa*. ¿Qué lleva a una joven editorial a titular esta colección de letras —líricas— con el nombre de “Cancioneros”? ¿Qué la conduce a llamar a esta recopilación *Obra lírica*? Lo que quiere decir todo ello es que, además del interés que despiertan las propias figuras —y por tanto cualquier publicación vinculada con su obra—, las letras de las canciones tienen la suficiente fortaleza como para resistir la soledad del papel. Y lo que

¹² “No tengo nada en contra de estas actividades. En el mejor de los casos, constituyen un espectáculo de gran calidad. Pero ¿por qué llamar a estas actividades poesía y no otra cosa? ¿Por qué no llamarlas simplemente PERFORMANCE?” (traducción propia).

es más evidente: el mercado editorial ya ha canonizado estas letras, al margen desde lo que decidamos —siempre los últimos— desde la academia.

Lo anterior sugiere la —todavía— dinámica del canon literario: se tiende a considerar literatura lo publicado por escrito, la tinta en papel, y también lo derivado de ello; las obras que, viniendo de lo escénico y performativo, terminan siendo publicadas en libro —se lee el teatro del Siglo de Oro, y a Valle, incluso a Lorca, por la potencia de la página escrita—. El cine es el gran arte que ha problematizado lo anterior y sin embargo está teniendo una difícil inserción en el canon literario precisamente por ello. Está consensuada la potencia literaria del cine de John Ford o las series *Los Soprano* y *The Wire*; pocos investigadores, en cambio, se atreverían a tildar de literatura uno de sus guiones. Jorge Carrión sostenía que “la pretensión última de *The Wire* no es otra que ser leída como gran literatura, como una novela por entregas” (2011: 44); sin embargo, la única forma que encuentra de insertar el cine en la literatura es a partir de la célebre categoría de *literatura expandida*. Además de la poca claridad del marbete —como Claudia Kozak reconoce (2017: 221)—, esa literatura que se expande es sinónimo de una no-literatura, como de alguna manera lo es esa etiqueta de posliteratura. Si la literatura expandida es aquella literatura que busca una posibilidad de expansión en otros terrenos, es porque ya está fuera, y la literatura *fuera de sí* quizá es una literatura que no va a resistir el exterior, pues así ha ocurrido con géneros como la ópera, raramente asentado en los cánones literarios occidentales. Una de las pruebas más evidentes es que de las expresiones de la llamada literatura digital —el culmen de la expansión— todavía no ha surgido ninguna obra literaria verdaderamente relevante para la literatura contemporánea. No hay una sola de esas obras que pueda ubicarse al lado de las novelas de Bolaño, Marías, Houellebecq, Carrère, Franzen, Enríquez o de la poesía de Gil de Biedma o Carson. Es cierto que gigantes de la palabra en movimiento como Ford, Kazan o Berlanga tarde o temprano tendrán un encaje en el sistema literario, pero quien lo acometa tendrá que sortear las dificultades de una palabra que puede envejecer tan mal como la imagen en movimiento, los efectos especiales, las actuaciones etc.

A diferencia del cine, las letras de canciones muestran una evolución diferente. La primera parte de este artículo intenta ilustrar el recorrido del escritor literario de canciones y cómo su figura es tan fuerte que incluso cuestiona, en diferentes momentos, las mismas bases de la literatura. No es difícil vislumbrar una forma de entender la letra de las canciones que conecta a los trovadores medievales con Bob Dylan, y a este con los raperos de las últimas décadas. Si el siglo XX fue protagonista del esfuerzo de historiadores, folkloristas y teóricos por recuperar manifestaciones como la literatura de los trovadores o la literatura de cordel, el XXI y su problematización de los géneros clásicos está permitiendo la validación de las letras musicales como género literario: las líricas.

La última prueba de esta validación, la edición de letras musicales, supone su inserción en el campo literario. ¿Quién puede negar la literariedad de una palabra en diálogo con lo estético en el contexto de un libro? El nuevo cancionero ha sido inaugurado tras el Nobel de Literatura a Dylan, y la publicación de las letras de todos estos autores

debería conducir al siguiente razonamiento: si Dylan, Cave y Zappa han podido; si Sabina, Aute o Krahe también, ¿por qué no los cantantes actuales? En el caso español ha sido notorio en los últimos años el caso de Gata Cattana, una artista interdisciplinar por definición que, no obstante, lo era porque se incardinaba en el contexto del rap y el *spoken word*.

Estas líricas ya se defienden solas. Nadie va a prescindir del análisis comparado de puesta en escena, videoclips y otros elementos propios vinculados con la *performance* y el discurso transmedial, pero lo cierto es que muchas de las letras se desprenderán de estos atrezos cuando las innovaciones tecnológicas favorezcan la superación de muchos de ellos, y sin embargo siga permaneciendo la magnitud hegeliana de la palabra. Las líricas, lejos de cuestionarlas, refuerzan la literatura canónica y sus dinámicas, y vienen a combatir esa idea —por otro lado falsa— según la cual lo literario representa el medio *viejo* frente a los medios nuevos. No hay ninguna manifestación más innovadora de la literatura en —y no de— Internet que las letras de canciones que pueblan los medios de reproducción de las generaciones ya nacidas en el siglo XXI. Los jóvenes del siglo XXI no leen a Rui Torres¹³; leen a C. Tangana.

Dentro de la literatura, el género de las líricas muestra una cercanía evidente con la poesía, pero, como sugiere Eckstein, se trata de otra vertiente en cuyo desarrollo se han planteado elementos de diferenciación, como una vuelta a la relación con la rima. La recuperación de la palabra *lírica* pretende incidir, en suma, en esta idea. El estudio socio-literario habitual de estas letras, por lo tanto, se complementará con un análisis textual que no dista mucho del acometido en los estudios sobre poesía versolibrista, pero que incidirá en las relaciones de estas letras con el afuera. Unas relaciones, como ya se ha dicho, con el afuera performativo, pero también con el afuera musical. Incluso en la canción dominante en la última década, el rap y sus derivaciones, en la que muchos artistas presumen de su nula formación musical —podría afirmarse que la gran mayoría no tiene formación reglada de canto—, las palabras tienen una relación innegable con su adaptación a la base instrumental. La métrica impuesta por el ritmo al que se canta explicará parte de la naturaleza de estas letras; un enfoque que, no obstante, ya se lleva cabo desde el análisis prosódico de la poesía. El aspecto más relevante estará vinculado así a los deslizamientos entre la poesía actual y las letras de las canciones: la tendencia a la performatividad de la primera por su relación con la segunda; el cultivo de la rima y los juegos verbales de la tradición escrita de la segunda en relación con la primera.

El enfoque privilegiado en el estudio de estas líricas se dirigirá a la figura del autor como representante privilegiado del sistema literario del XXI. La vuelta del autor a la literatura permite entender la importancia de los nuevos estudios autoriales y las poéticas explícitas, que, además, han venido ilustrando buena parte de estos artistas de la canción en su relación con la literatura. El autor es un elemento que explica la superación de las poéticas textualistas y el interés de una perspectiva que aúne ambos paradigmas: las teorías canónicas de base sociológica y el estudio inmanente de las líricas. El estudio del

¹³ Autor de poesía hipermedia.

autor culmina en última instancia en la publicación de estas letras en formato libro, que a su vez es la culminación del asentamiento de este género en el sistema literario. Las líricas son hermanas, gemelas, casi siamesas de la poesía, pero no son hermanas de la literatura, pues *son* literatura.

4. CONCLUSIONES

Cuando termino de escribir estas páginas, Nico Miseria (2025) acaba de estrenar un vídeo en Youtube con una puesta en escena significativa: mientras él recita una de sus canciones, Alba Calva, la artista que lo acompaña, toca un arpa. El arpa, vinculada con la lira, es usada de forma muy consciente por este escritor de canciones —íntimo de Gata Cattana— para simular esa forma primigenia del arte poético griego. Pocos meses antes, en las páginas de *El País* se había presentado una de las selecciones más arriesgadas de los últimos tiempos: los cincuenta mejores discos de canciones desde 1975 hasta 2025. La selección —en cuanto canon— es cuestionable, pero los tres primeros discos son *La leyenda del tiempo* (1979), de Camarón; *El mal querer* (2018), de Rosalía; y *Omega* (1996), de Enrique Morente y Lagartija Nick. Los tres, además de poseer una raigambre flamenca, dialogan con la literatura: en el primer y tercer caso, con Lorca; en el segundo caso, con una novela provenzal.

Estos dos hechos simbolizan el sincretismo de una época, la protagonizada por Internet, en la que se toma conciencia de la importancia de la literatura en las artes contemporáneas. El presente artículo aprovecha este sincretismo para intentar marcar los límites del arte de las letras de canciones, las líricas. Estas se sitúan, como indica la hipótesis principal, dentro del sistema literario, para sugerir en última instancia cómo en el sistema literario actual se dan los condicionantes que permiten hablar de un nuevo género literario ubicado, en cierto modo, en las inmediaciones de la poesía.

Todo ello arroja como conclusión principal la existencia de un proceso según el cual se está habilitando la interpretación literaria de estas letras de canciones. De modo que este trabajo se conforma como un espacio de sugerencia cuyo verdadero valor es el de comenzar una discusión —más directa que las anteriores— acerca de la necesidad de insertar el estudio de las líricas en el marco de los estudios literarios modernos y en un contexto al margen de la literatura comparada y las perspectivas intermediales. El próximo Bob Dylan no necesitará autodenominarse como poeta en su autobiografía; el próximo Joaquín Sabina no necesitará confesarle a Jesús Quintero que su verdadera vocación era la de ser poeta; el próximo Leonard Cohen, que probablemente rapeará sobre una instrumental, ya será un lírico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, D. (1962). *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos.
- ARTIGAS, M. (1925). *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos.
- AUSERÓN, S. (2022). *Arte sonora*. Barcelona: Anagrama.
- BAGUÉ QUÍLEZ, L. (2021). “Toda esta poesía que nunca cabe en un poema. Letras, adaptaciones y colaboraciones”. En *Un antiguo don de fluir*, M. Romano, M. C. Lucifora y S. Riva (eds.), 125-153. Mar del Plata: EUEM.
- BENJAMIN, W. (1972 [1971]). “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”. En *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*, J. Aguirre (ed. y trad.). Madrid: Taurus.
- ____ (2021 [1939]). “Sobre algunos temas en Baudelaire”. En *Iluminaciones*, J. Ibáñez (ed.), J. Aguirre y R. Blatt (trads.). Madrid: Taurus.
- BLANNING, T. (2017 [2008]). *El triunfo de la música. Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad*, F. López Martín (trad.). Barcelona: Acantilado.
- BLOOM, H. (1995 [1994]). *El canon occidental*, D. Alou (trad.). Barcelona: Anagrama.
- BOURDIEU, P. (1997 [1992]). *Las reglas del arte*, T. Kauf (trad.). Barcelona: Anagrama.
- CARRIÓN, J. (2011). *Teleshakespeare*. Madrid: Errata Naturae.
- CERNUDA, P. (1960). *Poesía y literatura*. Barcelona: Seix Barral.
- CHARTIER, R. (1994 [1988]). “Frenchness in the History of the Book: from the History of Publishing to the History of the Book”. En *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, M. Armiño (trad.). Madrid: Alianza.
- COMPAGNON, A. (2007 [2005]). *Los antimodernos*, M. Arranz (trad.). Barcelona: Acantilado.
- DIEGO, G. (1942). “Música y ritmo en la poesía de San Juan de la Cruz”. *Escorial. Revista de Cultura y Letras* 25, 163-186.
- DYLAN, B. (2017 [2004]). *Crónicas I. Memorias*, M. Izquierdo (ed.). Barcelona: Malpaso.
- EAGLETON (2005 [2004]). *Después de la teoría*, R. García Pérez (trad.). Barcelona: Debate.
- ____ (2013 [2012]). *El acontecimiento de la literatura*, R. García Pérez (trad.). Barcelona: Península.
- ECKSTEIN, L. (2010). *Reading Song Lyrics*. New York: Rodopi.
- EDWARDS, P. (2013). *How To Rap 2. Advanced Flow and Delivery Techniques*. Chicago: Chicago Review Press.
- ENCINA, J. DEL (1973 [1496]). “Arte de poesía castellana”, J. C. Temprano (ed.). *Boletín de la Real Academia Española* 53.199, 321-350. Disponible en línea: https://webfrrl.rae.es/BRAE_DB_PDF/TOMO_LIII/CXCIX/Temprano_321_350.pdf [04/09/2025].
- FINKIELKRAUT, A. (2023 [2021]). *La posliteratura*, E. M. Cano e I. S. Paños (trads.). Madrid: Alianza.

- FOUCAULT, M. (1999 [1969]). “¿Qué es un autor?”. En *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales vol. I*, M. Foucault / M. Morey (trad.), 329-360. Barcelona: Paidós.
- FRITH, S. (1989). “Why Do Songs Have Words?”. *Contemporary Music Review* 5.1, 77-96.
- _____. (1996). *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press.
- GARCÍA LORCA, F. (2017). *Palabra de Lorca. Declaraciones y entrevistas completas*. Barcelona: Malpaso.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, J. (2017). “Hacia la necesaria integración de la canción de autor en el sistema poético español del último tercio del siglo XX propuestas teóricas y metodológicas”. *Dirāsāt Hispānicas* 4, 127-136.
- GEFEN, A. (2021). *L'idée de littérature. De l'art pour l'art aux écritures d'intervention*. Lonrai: Corti.
- HEGEL, G. H. F. (2007 [1842]). *Lecciones sobre la estética*, A. Brotons Muñoz (trad.). Madrid: Akal.
- HELLER, W. (2017 [2014]). *La música en el barroco*, J. González-Castelao (trad.). Madrid: Akal.
- HERRERA, F. DE (2001 [1580]). *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, I. Pepe y J. M. Reyes (eds.). Madrid: Cátedra.
- JAMESON, F. (2024 [1991]). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*, E. Arguedas y M. Glikson (trads.). Barcelona: Verso.
- JOCSON, K. M. (2006). “‘Bob Dylan and Hip Hop’: Intersecting Literacy Practices in Youth Poetry Communities”. *Written Communication* 23.3, 231-259.
- JIMÉNEZ, J. R. (1981). *La soledad sonora*. Madrid: Taurus.
- KOZAK, C. (2017). “La literatura expandida en el dominio digital”. *El Taco en la Brea* 2.6, 220-245.
- LAÍN CORONA, G., ed. (2018). *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poetas*. Madrid: Visor Libros.
- _____. (2024). *Joaquín Sabina. Siete versos tristes para una canción*. Madrid: Visor Libros.
- LOTT, E. (2013). *Love and Theft. Blackface Minstrelsy and the American Working Class*. New York: Oxford University Press.
- LUIS, C. (2023). “Reaccionadores: marcar tendencia, levantar ampollas y ganar pasta”. *El Mundo*, 25 de noviembre de 2023. Disponible en línea: <https://www.elmundo.es/cultura/musica/2023/11/25/65609729e9cf4afa558b4577.html> [13/09/2025].
- LUQUE AMO, Á. (2024). “Estatus y concepto de lo poético en el rap, el trap y la música urbana. El contexto español”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 33, 289-309. <https://doi.org/10.5944/signa.vol33.2024.38826> [13/09/2025].
- MALLARME, S. (1945). “Réponses a des enquêtes sur l'évolution littéraire (Enquête de Jules Huret)”. En *Oeuvres complètes*, 866-872. Paris: Gallimard.

- ____ (1987 [1894]). "La música y las letras". En *Prosas*, J. del Pardo (ed. y trad.) y J. A. Millán (trad.), 209-225. Madrid: Alfaguara.
- MICÓ, J. M. (2015). *Para entender a Góngora*. Barcelona: Acantilado.
- NATHAN, H. (1990 [1960]). "Estados Unidos de América". En *Historia de la canción*, D. Stevens (ed.) y J. M. Martín Triana (trad.), 209-268. Madrid: Taurus.
- NIETZSCHE, F. (2004 [1872]). *El nacimiento de la tragedia*, A. Sánchez Pascual (ed. y trad.). Madrid: Alianza.
- PAZ, O. (2003 [1956]). *El arco y la lira*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- QUEROL, M. (2019). "Introducción". En *Cancionero musical de Lope de Vega. Tomo I. Poesías cantadas en las novelas*, Miguel Querol (ed.), 11-15. Barcelona: CSIC.
- REANEY, G. (1990 [1960]). "La Edad Media". En *Historia de la canción*, D. Stevens (ed.) y J. M. Martín Triana (trad.), 15-71. Madrid: Taurus.
- RIQUER, M. DE (1975). *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Barcelona: Planeta.
- RODRÍGUEZ, J. C. (2017 [1974]). *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*. Madrid: Akal.
- ROMANO, M.; LUCÍFORA, M. C. Y RIVA, S. (2021). "A modo de presentación". En *Un antiguo don de fluir*, M. Romano, M. C. Lucifora y S. Riva (eds.), 9-18. Mar del Plata: EUDEM.
- ROUBAUD, J. (2009). "Prelude: Poetry and Orality". En *The Sound of Poetry, the Poetry of Sound*, M. Perloff & C. Dworkin (eds.), 18-28. Chicago: The University of Chicago Press.
- ROUSSEAU, J. J. (2007 [1768]). *Diccionario de música*, J. L. de la Fuente Charfolé (ed. y trad.). Madrid: Akal.
- RUIZ PÉREZ, P. (2019). "Subjetividad sentimental y sujeto autorial: trayectoria y niveles en la lírica áurea". *Theory Now. Journal of Literature, Critique, and Thought* 2.1, 159-180. Disponible en línea: <https://doi.org/10.30827/tmj.v2i1.8497> [13/09/2025].
- SANTOS UNAMUNO, E. (2025). "La condición posliteraria y la persistencia de lo hipercanónico: hipótesis de trabajo para una agenda de investigación sobre los regímenes modernos de preservación canónica". *Revista de Literatura* 87.173, s. p. Disponible en línea: <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2025.01.1346> [13/09/2025].
- SCHLEGEL, F. (2012 [1800]). "Conversación sobre la poesía". En *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*, P. Lacoue-Labarthe y J. L. Nancy (eds.), 358-421. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- STAËL, M. DE (1800). *De la littérature, considérée dans ses rapports avec les institutions sociales. Tome I*. Paris: Maradan. Disponible en línea: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61078256.texteImage> [03/09/2025].
- STEVENS, D. (1990 [1960]). "El Renacimiento". En *Historia de la canción*, D. Stevens (ed.) y J. M. Martín Triana (trad.), 75-129. Madrid: Taurus.
- TINIANOV, Y. (1978 [1927]). "Sobre la evolución literaria". En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, T. Todorov (ed.), 89-105. México D.F.: Siglo XXI.

- VILLENA, E. DE (1993 [1433]). *Arte de trovar*, F. J. Sánchez Cantón (ed.). Madrid: Visor Libros.
- WEINGARTEN, C. R. (2010). “Is Bob Dylan Hip-hop’s Godfather?”. *Rolling Stone*. Disponible en línea: <https://www.rollingstone.com/music/music-news/is-bob-dylan-hip-hops-godfather-64581/> [13/09/2025].
- WILLIAMS, R. (2000 [1977]). *Marxismo y literatura*, P. di Masso (trad.). Barcelona: Península.
- WOLF, W. (2015). “Literature and Music. Theory”. En *Handbook of Intermediality. Literature – Image – Sound – Music*, G. Rippi (ed.), 459-474. Berlin: De Gruyter.
- ZUMTHOR, P. (1991 [1983]). *Introducción a la poesía oral*, M. C. García-Lomas (trad.). Madrid: Taurus.

REFERENCIAS DISCOGRÁFICAS

- BEJO (2017). “Amigos desconocidos”. En *Hipi Hapa Vacilanduki* [Álbum]. Autoeditado.
- C. TANGANA (2012). “She said”. En *Love’s* [Álbum]. Autoeditado.
- DYLAN, B. (1962). “Man of Constant Sorrow”. En *Bob Dylan* [Álbum]. Columbia Records.
- ____ (1970). “The Minstrel Boy”. En *Self Portrait* [Álbum]. Columbia Records.
- GIL SCOTT-HERON (1971). “The Revolution Will Not Be Televised”. En *Pieces of a Man* [Álbum]. Flying Dutchman.
- ISRAEL B, ERGO PRO & ILL PEKEÑO (2024). “Young Boys (N.B.A.)”. En *Galerías Deva* [EP]. Lowlight Music.
- JARFAITER & EL COLETA (2015). “Navajeros”. En *Antihéroe* [Álbum]. Autoeditado.
- NAS (1994). “One Time 4 Your Mind”. En *Illmatic* [Álbum]. Columbia Records.
- NICO MISERIA & ALBA CALVA (2025). “Espacio negativo”. Disponible en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=kaQN3I-Sp4> [15/09/2025].
- SOTO ASA (2014). “Valentino”. En *金 (Oro)* [EP]. Autoeditado.
- VIOLADORES DEL VERSO (1999). “Máximo exponente”. En *Genios* [Álbum]. Boa Music.
- YUNG BEEF (2022). “Title” [Single]. La Vendicion.



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

Fecha de recepción: 15/09/2025

Fecha de aceptación: 07/10/2025

ARTÍCULOS

**DEL *MACHINE LEARNING* AL APRENDIZAJE DE TALLER LITERARIO.
HACIA UNA METODOLOGÍA DE LAS RELACIONES ENTRE
FICCIÓN LITERARIA Y GRANDES MODELOS DE LENGUAJE**

FROM MACHINE LEARNING TO LITERARY WORKSHOP LEARNING.
TOWARDS A METHODOLOGY OF THE RELATIONSHIPS BETWEEN
LITERARY FICTION AND LARGE LANGUAGE MODELS

Miguel AMORES

Universidad de Burgos

mamores@ubu.es

Resumen: Este artículo propone una reflexión metodológica y epistemológica sobre el modo de concebir y evaluar la capacidad de escribir textos literarios ficcionales de los grandes modelos de lenguaje, o *large language models*, en inglés (LLM). Comenzamos describiendo algunas de las dificultades estructurales de esta relación, que se resumen en el antagonismo entre la naturaleza autorregresiva de los LLM —que los lleva a elegir unas palabras sobre otras por una cuestión de probabilidad estadística— y el carácter asistemático de la escritura literaria de ficción. Posteriormente justificamos que la mejor forma de comprobar el potencial de los LLM para esta tarea es una metodología de *prompt* múltiple expresada en términos literarios —es decir, subjetivos y asistemáticos—. Por último, se analizan los resultados de un experimento que siguió esta premisa, y en el que se apreció una clara mejoría entre la primera versión y la quinta del texto, entre las que mediaron cuatro rondas de *prompts* con veintinueve correcciones concretas.

Palabras clave: Grandes modelos de lenguaje. Aprendizaje automático. Inteligencia Artificial Generativa. Literatura.

Abstract: This article proposes a methodological and epistemological reflection on the conceptualization and evaluation of the capacity of Large Language Models (LLMs) to generate fictional literary texts. It, first, describes some structural difficulties of this relationship, summarized in the antagonism between the autoregressive nature of LLMs —which leads them to choose certain words over others due to a matter of statistical probability— and the unsystematic nature of fictional literary writing. Secondly, the article proposes that the best way to test the potential of LLMs for this task is a multiple-prompt methodology expressed in literary terms —that is, subjective and unsystematic. In an experiment following this premise, the results show a clear improvement between the first and the fifth version of the text, with four rounds of prompts and twenty-nine specific corrections.

Keywords: Large Language Models. Machine Learning. Generative Artificial Intelligence. Literature.

1. INTRODUCCIÓN

El auge de las diversas herramientas de IA generativa está suponiendo una revolución social integral a la que los estudios literarios no son inmunes; todo lo contrario. Y la razón profunda es que esta tecnología, sobre todo a través de sus manifestaciones más populares, como los *chatbots* tipo ChatGPT, amenaza seriamente una de las premisas básicas sobre las que la crítica, con independencia de su orientación exacta, se había basado hasta hace muy poco: que todo texto literario era una creación exclusivamente humana¹. Esto explica que en los últimos años se hayan publicado numerosas investigaciones que, desde distintas perspectivas, tratan de evaluar las verdaderas capacidades de la inteligencia artificial para con la escritura literaria².

El problema, sin embargo, como en toda cuestión realmente transversal y trascendental, no es solo que cualquier respuesta a este tema esté lejos de ser sencilla o inequívoca; el verdadero problema es que hay tantas formas de abordar este asunto que simplemente dar con un planteamiento que sea del todo consciente de la complejidad del objeto de estudio, con independencia de lo acertado o no de su desarrollo posterior, es ya una tarea titánica. Por ello, el objetivo de este artículo no es tanto ofrecer respuestas definitivas sobre la cuestión mencionada como proponer un enfoque analítico que pueda asumir de la forma más rigurosa posible los términos exactos en los que debe concebirse y evaluarse el potencial de la IA generativa en relación con la ficción literaria narrativa³. En este sentido, consideramos adecuado considerar este análisis como una suerte de exploración metodológica y epistemológica.

¹ En realidad, desde hace ya algunos años —como mínimo desde 2018, cuando apareció la primera versión de ChatGPT— podemos afirmar que la literatura ha dejado de ser un proceso exclusivamente humano. Se trata de algo sobre lo que no existe duda si tenemos en cuenta el uso auxiliar de la IA generativa por parte de algunos escritores, en procesos como la generación de texto para superar bloqueos creativos (Zhu *et al.*, 2024: s. p.). En lo que respecta a la elaboración de textos por parte de programas de IA generativa y con una participación humana marginal, o a lo más secundaria (lo que Ledesma [2024: 204] denomina “creación asistida inversa” y otros autores “machine-in-the-loop” [Yupeng *et al.*, 2024: s. p.]), podemos hablar de la existencia de textos completos de nuevo al menos desde 2018, con la aparición de *I the Road*, considerada una de las primeras novelas creadas casi íntegramente con IA generativa (Merchant, 2018). Sin embargo, hasta el momento la atención de la crítica académica a los textos literarios generados exclusivamente por IA ha sido escasa.

² Nos referimos a trabajos que abarcan de manera específica el potencial literario de los LLM, como los de Mikros (2025); Marco *et al.* (2024 y 2025); Bellemare-Pepin *et al.* (2024); Guo *et al.* (2024), Garrido-Merchán *et al.* (2023), Chakrabarty *et al.* (2023 y 2024) o Gómez-Rodríguez y Williams (2023). Para ver una revisión actualizada de las investigaciones sobre las capacidades de los LLM tanto para el lenguaje literario como para el lenguaje humano en general ver Mikros, 2025: 588-590.

³ Las conclusiones de este experimento se limitan al potencial de los LLM con respecto a los textos literarios narrativos de tipo ficcional, que en virtud de tal ficcionalidad serían aún más asistemáticos y ofrecerían especiales dificultades a la IA generativa (ver secciones 2 y 3) que los textos literarios narrativos factuales, como ciertos ensayos o biografías. En este artículo siempre que citemos el término *literatura* nos estaremos refiriendo a *texto literario ficcional de tipo narrativo*.

2. SOBRE LA NATURALEZA GENERATIVA DE LOS LLM Y DE LA FICCIÓN LITERARIA

Dentro del vasto universo de la IA generativa, en este artículo nos limitaremos a sus manifestaciones más comunes, los *chatbots* basados en grandes modelos de lenguaje (*Large Language Models*, LLM) que se articulan, a su vez, a través de redes neuronales que procesan textos de Internet sin etiquetar a través de técnicas de *machine learning*, autosupervisado o semisupervisado (Radford *et al.*, 2018: 1-2). Y, dentro de estos programas, basaremos nuestro análisis en el que se considera más avanzado, ChatGPT, creado por la empresa Open AI. En concreto, usaremos su versión más reciente en el momento de escribir estas líneas, ChatGPT-4o⁴.

Sin embargo, antes de proceder a explicar nuestros presupuestos metodológicos y epistemológicos y de describir también los resultados de nuestro experimento, creemos necesario hacer una serie de precisiones sobre la naturaleza básica del funcionamiento de este tipo de programas. Y lo creemos importante porque, a nuestro juicio, en demasiadas ocasiones los estudios que evalúan las capacidades de los LLM para con la literatura no prestan atención a una serie de elementos que apuntarían a ciertos antagonismos esenciales entre la IA generativa actual y el texto literario. Y con ello no nos referimos solo al hecho de que tales sistemas, al no ser humanos, carezcan evidentemente de algunos de los atributos —subjetividad, sentimientos, experiencias vitales directas, identidades dinámicas, evoluciones subjetivas, vivir inmersos en una serie de convenciones socioculturales concretas, etc.— (Zhu *et al.*, 2024: s. p.), que tradicionalmente se han relacionado con la esencia última de la literatura. Hablamos de una serie de grandes antagonismos de tipo estrictamente técnico que afectan a la capacidad de los LLM de escribir buenas ficciones literarias; unos LLM que, a pesar de que aparentan tener una capacidad casi mágica para elaborar todo tipo de textos en segundos y con una calidad generalmente aceptable⁵, están diseñados para llevar a cabo una serie de tareas textuales en detrimento de otras.

⁴ A pesar de que existen otros muchos LLM comerciales distintos de ChatGPT —Claude, Gemini, Copilot, etc.—, y que incluso hay investigaciones que se fundamentan en comparar sus diferentes capacidades para con la escritura literaria (Bellemare-Pepin *et al.*, 2023; Gómez-Rodríguez & Williams, 2023), aquí nos limitaremos al modelo de Open AI. Más allá de que se trata del LLM actual más relevante, la razón de limitarse a él es que, a día de hoy, todos estos programas poseen la misma tecnología básica —el tipo de arquitectura neuronal conocida como *transformador* (“A Comprehensive Comparison of All LLMs”, 2024)—, al punto de que la única diferencia estructural entre ellos es la cantidad y el tipo de entrenamiento que incorporan —un dato, por otra parte, que, dada la naturaleza de “caja negra” del funcionamiento de los LLM, desconoce el público en general, entre los que por supuesto se encuentran los investigadores (Kosinski, 2024)—.

⁵ La evaluación de las capacidades de los LLM para los textos creativos es un ámbito en construcción en el que aún faltan consensos claros (Yupeng *et al.*, 2024; Chakrabarty *et al.*, 2023 y 2024; Lamb *et al.*, 2018). Sin embargo, de los estudios que comparan la capacidad para la escritura creativa de LLM y seres humanos, estos últimos aún conservan su superioridad —al menos, con respecto a la mayoría de LLM— (Gómez-Rodríguez & Williams, 2023; Marco *et al.*, 2024 y 2025).

La reflexión de McCoy *et al.* (2024), a pesar de que no está enfocada a evaluar las habilidades literarias de los LLM, resulta clarificadora al respecto. Estos autores recuerdan que ChatGPT, lo mismo que otros grandes modelos de lenguaje comerciales similares, son ante todo programas basados en una lógica autorregresiva que se proyecta a partir del conocimiento que le proporcionan textos de Internet, a los que toman como referencia y descomponen en términos de patrones (Radford *et al.*, 2018). Esto, en esencia, quiere decir que se trata de sistemas de generación textual cuyo núcleo de funcionamiento es la probabilidad estadística de generar una palabra que tenga sentido con respecto a la anterior (“statistical next-word prediction systems” [McCoy *et al.*, 2024: s.p.]). Lo dicho implica no solo que estos programas no *razonen* en un sentido humano, o que realmente no entiendan los términos que ponen en juego —pues, en puridad, lo único que hacen es manejar posibilidades que identifican como correctas o incorrectas; se trata de una carencia que los autores denominan “difficulty on tasks that depend on meaning” (McCoy *et al.*, 2024: s.p.)—. Tampoco nos referimos solo a otras dificultades como la incapacidad de cambiar el texto generado si no es a través de un nuevo *prompt*, o los problemas que acusan estos programas en lo relativo a la memorización idiosincrática —y que los lleva en ocasiones a repetir frases y expresiones—. La clave estaría en que, dado que lo que se busca es que estos programas tengan el mejor rendimiento posible, pero teniendo en cuenta también que la posibilidad de entrenamiento supervisado y de optimización de tareas siempre es limitada, lo que hacen los diseñadores es concentrar esfuerzos en aquellas tareas que estadísticamente es más probable que se le pidan a los LLM. Esto implica que, a pesar de la apariencia de poder omnímodo, los grandes modelos de lenguaje están mucho mejor entrenados para llevar a cabo ciertas tareas textuales que otras. Y a ello hay que añadir, además, que ciertos tipos de textos y procedimientos de Internet —que, como se ha dicho, estos programas descomponen en patrones de generación textual y les sirven como referencia— son más habituales que otros, lo que generaría todo tipo de sesgos en función de la sobrerrepresentación e infrarrepresentación de tales contenidos en la Red.

Todo lo anterior lleva a los autores a sostener que, de manera general, los LLM tendrán un mejor desempeño en tareas de generación textual que estén sujetas a una alta probabilidad —y que paralelamente estén respaldadas por una gran cantidad de contenidos en Internet que les puedan servir de referencia—, y baja en aquellas en las que ocurra lo contrario. Para demostrar esta hipótesis McCoy *et al.* ponen como ejemplo una serie de 13 tareas sencillas pero anómalas —en el sentido de *estadísticamente improbables*— de tipo matemático, lógico o sintáctico. Una de ellas evaluaba el rendimiento de ChatGPT en relación con un método criptológico tan rudimentario como el cifrado por sustitución. Según los autores (McCoy *et al.*: 9), en Internet, el valor de rotación 13 —es decir, que cada letra sufre un desplazamiento alfabético de 13 caracteres, de forma que la *a* sería la *n* y una palabra como *casa* se escribiría *onfn*— es hasta 100 veces más habitual que el de valor 12. De este modo, cuando los investigadores le pidieron a ChatGPT que tradujera una serie de fragmentos con una rotación de valor 12,

descubrieron que se equivocaba en mucha mayor medida... sin que en términos reales la dificultad de la tarea hubiera variado.

Este sencillo experimento respaldaría su tesis de hasta qué punto el acierto de este tipo de programas, incluso en tareas sistemáticas y relativamente sencillas, depende no tanto de lo que podríamos llamar *dificultad intrínseca de una tarea*, sino del hecho de que el LLM haya recibido entrenamiento supervisado a ese respecto y que en Internet exista un número suficiente de textos —con sus correspondientes patrones generativos— análogos al de aquel que se pretende obtener. Ahora bien, si se da esto por bueno, ¿en qué situación estaría la capacidad de elaboración de textos de la IA generativa con respecto a la ficción literaria?

En nuestra opinión, el problema fundamental, el antagonismo básico entre IA generativa y literatura, vendría del hecho de que la primera, como se ha dicho, sigue una lógica autorregresiva, es decir, que crea sus textos en función de la probabilidad de la siguiente palabra, mientras que la literatura se muestra refractaria —o directamente incompatible— con respecto a esta lógica meramente probabilística y muchas veces *asemántica*. Y es que, sea cual sea el prisma desde el que observemos los textos literarios, y con independencia de a qué tipología concreta nos refiramos, lo menos que se puede decir es que su generación no se rige por esquemas probabilísticos estables. Y para ello no sería necesario estar de acuerdo con la frase comúnmente atribuida a Valle Inclán, según la cual la literatura es poner juntas palabras que normalmente comparecen por separado (Bosque, 2001: 31). Bastaría con mostrarse de acuerdo con un principio literario tan conservador como el del *extrañamiento*, formulado por Shklovski (1991), según el cual la literatura supone un tipo de comunicación que, en virtud del marcado carácter autotélico de sus signos, supone una comunicación alterada y extraña que “desautomatiza” los cauces habituales del entendimiento verbal. Si se acepta este principio, habría que concluir necesariamente que la esencia profunda e inevitable del texto literario es aspirar a ser un tipo de comunicación singular, extrañante, lo que necesariamente pasa por proponer cadenas de palabras poco probables desde un punto de vista estadístico.

Pero dado que no se puede afirmar que en la Red no exista un número suficiente de textos literarios de todo tipo que les puede servir de referencia, las dificultades de la IA generativa para con la ficción literaria también se deben explicar por el hecho de que el texto literario, dependiendo de cuál sea su tipo, es entre *dudosamente compatible* y *radicalmente contrario* a ser reducido a patrones de generación realmente sistemáticos.

Antes de seguir consideramos que es necesario aclarar este último aserto, pues de él va a depender en buena medida nuestra argumentación posterior. A primera vista podría decirse que es como mínimo discutible, pues a pesar de que las obras literarias están sujetas a una lógica sistemática mucho menos férrea que otros tipos de textos, siempre es posible encontrar en ellas una serie de patrones reconocibles y hasta cierto punto cuantificables —y, por tanto, susceptibles de ser asimilados por parte de los LLM—. A un nivel intuitivo, el hecho mismo de que, con independencia de las características

concretas de un determinado texto, seamos capaces de encuadrarlo dentro de categorías como *novela*, *relato*, *elegía* o *comedia de enredo* ya presupone que los lectores competentes manejan cierta estructura arquetípica —lo que Van Dijk (1980) denomina “superestructura”— en relación con los distintos tipos de obras literarias. Además, a un nivel teórico, disciplinas como la narratología —y especialmente la de raigambre estructuralista (VV.AA., 1982)— o la estilística computacional⁶, cada una en su ámbito correspondiente, también han determinado una serie de patrones que se repiten en las obras pertenecientes a la misma tipología literaria.

Sin embargo, consideramos que esta posibilidad de capturar la creación literaria —o siquiera la variante que aquí nos ocupa: la ficción literaria narrativa— en términos de patrones estructurales será siempre relativa si atendemos a la perspectiva de la generación textual práctica. Y la razón fundamental es que, a diferencia de otro tipo de discursos, en el literario no hay una conexión directa o sistemática entre la determinación de los elementos típicos —o incluso inherentes— de una determinada variedad discursiva y su ejecución textual práctica. Por ejemplo, el hecho de que según la teoría clásica de Propp (2014 [1928]), uno de los puntales de la narratología estructuralista, todas las variantes argumentales de los relatos del folclore ruso se pudieran capturar en 31 funciones narrativas no añade demasiada luz al hecho de cómo podría elaborarse un buen texto de ese tipo. Así, determinar que en muchos cuentos tradicionales puede distinguirse la función *prohibición* no ilumina de forma natural un procedimiento predeterminado o sistemático sobre cómo puede funcionar e interaccionar entre sí el conjunto de elementos que la hacen posible —personajes, trama, tono del texto, implicaciones morales implícitas, etc.—.

En cuanto a la estilometría computacional, otra de las disciplinas basadas en premisas que problematizan el citado aserto, también habría dificultades serias para sistematizar e instrumentalizar los posibles patrones del texto literario, a pesar de que en este caso sí que abordan esta escritura de un modo más directo y práctico. Esto sería así, en primer lugar, porque muchos de estos análisis se limitan a evaluar la capacidad de los LLM de imitar los estilos de ciertos autores. Se trata, por tanto, de una vía investigadora distinta a la de este trabajo, que parte de la premisa de que lo que realmente debe concentrar el interés investigador, lo que realmente puede cambiarlo todo en nuestro ámbito hasta dejarlo irreconocible, es que los LLM puedan llegar a escribir textos literarios de calidad de forma mínimamente autónoma, y no que lleguen a imitar ciertos textos al punto de hacerlos indistinguibles del original humano. A ello habría que añadir, además, que las investigaciones publicadas hasta ahora ofrecen resultados muy diversos acerca de la capacidad de los LLM de descomponer el texto literario en patrones sistematizables para replicar en toda su calidad y complejidad ciertos estilos literarios (Garrido-Merchán *et al.*, 2024; Mikros, 2025).

⁶ Véase también: Chakrabarty *et al.* (2024), Riemer & Peter (2024) o Hicke & Mimno (2023).

Consideramos que la clave acerca de la asistematicidad literaria que defendemos reside en algo que afirma John Gardner al comienzo de su manual de escritura creativa *El arte de la ficción*, al que luego nos referiremos. Allí sostiene que la experiencia le ha enseñado que, en lo relativo a la escritura de ficciones literarias, es posible fijar “unos cuantos principios generales” traducibles en “algunas advertencias” más o menos concretas (Gardner, 2001: 23). El problema, afirma el autor, es que el modo de existencia de estas pautas las hace poco compatibles con cualquier lógica sistemática. Y es que dichas pautas —como por ejemplo no defraudar las expectativas argumentales creadas— en efecto existen, pero lo hacen “a un nivel de abstracción tan elevado que no aportan ninguna pauta útil para un escritor” (Gardner, 2001: 23). Sostiene Gardner, además, que aun en el caso de que pudiéramos determinar una norma de escritura literaria de validez universal, siempre cabría la posibilidad de que se creara una obra que la contradijera punto por punto... y que sin embargo fuera juzgada como buena. O dicho con otras palabras: la normatividad literaria tiene una naturaleza tal que, aunque no sea lo habitual, potencialmente, el ejemplo siempre estará al mismo nivel que el contraejemplo. Es esto, de hecho, lo que explica el surgimiento de categorías como la llamada *unnatural narratology* (Biwu, 2015), destinada a estudiar ciertas posibilidades narrativas que la narratología tradicional no contemplaba —o lo hacía con grandes dificultades—: narradores imposibles, cronologías alteradas, mundos ficcionales contradictorios, etc.

Sobre esta naturaleza refractaria a las normas de la ficción literaria narrativa, en otros trabajos (Amores, 2018: 47-151) hemos propuesto una serie de reflexiones que en este punto creemos resultan pertinentes. Hemos sostenido que la ficción literaria se distingue del resto de discursos posibles, incluso de las ficciones no literarias, por el hecho de que, al no tener ninguna obligación de correspondencia rígida o sistemática con los contenidos o normas del mundo real, no posee tampoco ningún tipo de restricción enunciativa *a priori*, ni en cuanto a forma ni en cuanto a contenido. Dicho de forma más sencilla: al contrario que el resto de discursos imaginables, la ficción literaria puede expresar potencialmente lo que quiera y como quiera, mientras que los otros discursos, más o menos obligados a guardar una relación de correspondencia con las normas o los estados de cosas del mundo real, siempre encontrarán algún tipo de restricción relativa a la forma o al contenido en sus manifestaciones. Y es que hay muchas posibilidades enunciativas que, de forma apriorística, anularían de raíz la validez de textos como un informe policial o un relato histórico, como por ejemplo dar crédito a la existencia de hipogrifos, o expresarse mediante monólogos interiores. Pero no hay ninguna posibilidad formal o conceptual que, de antemano, esté prohibida en una novela; que la inhabilite en tanto que novela. Esto no quiere decir, según el autor, que literalmente *cualquier cosa* pueda considerarse ficción literaria; pero sí que debe admitirse que potencialmente la ficción literaria puede acoger cualquier posibilidad expresiva imaginable, o formularse a través de ella, con entera naturalidad, sin que ninguna le arrebate de forma previa su condición de ficción literaria, lo que ya de por sí supone una diferencia estructural con el resto de los discursos humanos.

Esta hipótesis nos lleva a formular una serie de tesis asociadas, y que resultan relevantes a la hora de explicar las dificultades de los LLM para la elaboración de buenos textos literarios. Porque lo anterior obliga a concebir la literatura no solo como un conjunto de textos que poseen una serie de características compartidas, sino adicionalmente como “una dinámica de generación de prototipos” (2018: 98-115). Y eso se debería a que el carácter potencialmente infinito de la enunciación literaria ficcional, unido a la exigencia estructural de originalidad, muy acusada en nuestra época contemporánea, convierten cada uno de sus textos en una creación que no se ajustaría de forma exacta a unas normas y lógicas predeterminadas, sino en algo que, de alguna manera, pugnaría por dotarse de sus propias normas constitutivas. De esta forma, un texto literario sería *prototípico* en el sentido de que supondría la última creación de una serie ya existente en la que en principio se encuadraría, pero con respecto a la cual pretendería simultáneamente encarnar una cierta ruptura; pretendería incorporar una serie de innovaciones que convertirían a dicho texto literario en singular y difícilmente reproducible, y que por tanto, en un plano normativo y ontológico, lo que buscaría sería no tanto —y no solo— constituirse como un caso novedoso dentro de la serie dada, sino ampliar con el hecho mismo de su existencia los límites de lo tenido por posible dentro de dicha serie. Ejemplificamos este concepto de prototipo con esas creaciones por lo común extravagantes conocidas como *concept cars*, que a menudo se exponen en salones de automóviles internacionales. El objetivo principal de los fabricantes no sería que estos modelos, en ocasiones estrafalarios o con características técnicas imposibles de producir en masa, sirvieran de adelanto a lo que podría ser un modelo de venta al público; el verdadero objetivo sería exhibir el potencial de su imaginación con respecto al concepto *coche*, ampliarlo en términos ontológicos, sin las tradicionales ataduras que impone la lógica comercial e industrial.

Por todo ello, tanto el carácter profundamente subjetivo de los consejos —que no reglas fijas— como la concepción prototípica de los textos literarios —con su obligación estructural de innovación o incluso de disrupción— no hacen sino subrayar su inadecuación con respecto a la lógica probabilística de la IA generativa —por más que puedan existir ciertos patrones narratológicos o estilométricos en relación a elementos literarios concretos—; no dejan de destacar la dificultad de diseñar protocolos de entrenamiento para LLM para ejecutar la tarea, en cierto modo paradójica, de elaborar patrones de generación textual para un tipo de escritura basada en una exigencia estructural de singularidad.

3. METODOLOGÍA DE TALLER DE ESCRITURA CREATIVA PARA LA GENERACIÓN ARTIFICIAL DE FICCIÓN LITERARIA

Dado que muchas de las investigaciones que tratan de evaluar la capacidad de la IA generativa para la creación literaria no tienen en cuenta alguno —o incluso ninguno— de los aspectos descritos, aquí quisimos proponer una metodología que nos parecía más

ajustada a la naturaleza de los elementos en juego. Para ello nos decantamos por un enfoque (hiper)cualitativo que, a pesar de contar con una serie de limitaciones⁷, pudiera asumir de la forma lo menos imperfecta posible tanto las singularidades epistemológicas de la literatura como las enormes dificultades que los LLM poseen para con esta debido a su consustancial lógica autorregresiva.

Nuestra primera decisión fue que, aunque nos mantendríamos dentro de la lógica de la creación asistida inversa o “machine-in-the-loop” (ver nota 1), sería necesaria una amplia interacción con ChatGPT en forma de numerosos *prompts*⁸. Con esta fórmula (“numerosos prompts”) nos referimos a algo que no termina de encajar en las tipologías habituales de técnicas de *prompting* basadas en arquitecturas de *prompt* múltiple, desde el *prompt chaining* hasta el *multimodal CoT prompting*⁹. El motivo es que estas técnicas —que en absoluto fueron concebidas para la generación de textos literarios— están centradas casi exclusivamente en el contenido de los mensajes —o, a lo sumo, en características de su exposición—; se basan por tanto en un enfoque que resulta insuficiente para la literatura, cuyos textos jamás son puramente instrumentales, pues su naturaleza se aproxima mucho más a lo autotélico, al predominio de lo que Jakobson denominó “función poética” (1960). Lo que nosotros pretendíamos era diseñar un proceso de introducción de instrucciones que se ajustara a las singulares características de la literatura, y no solo en el sentido de que se le prestara una especial atención a la forma. Por estos motivos, lo primero que había que hacer era corregir una tendencia habitual en este campo investigador, la de juzgar los textos literarios escritos por los LLM que son fruto de un solo *prompt*, por sofisticado o complejo que este pueda ser¹⁰. Partíamos de la base de que evaluar la capacidad literaria de los LLM de este modo es engañoso, porque en ese caso el texto resultante suele ser de muy baja calidad. Dichos textos literarios tienen tendencia a que cada contenido esté reflejado de forma explícita o sobreexplicada; a estar llenos de clichés, tanto expresivos como narratológicos; a presentar una caracterización superficial de los personajes...

⁷ Nos referimos a elementos como que nuestra investigación se limita a comprobar las capacidades literarias de Chat GPT 4o, sin atender a otros LLM, tanto comerciales como especializados; o que analizamos un único texto (un relato breve), por lo que no se tienen en cuenta ni las capacidades de ChatGPT con otros textos del mismo tipo ni de tipología diferente. Se trata de carencias de las que somos conscientes y que trataremos de paliar en futuras investigaciones, pero que en buena medida se justifican por el carácter hipercualitativo de nuestro análisis (ver Conclusiones).

⁸ En términos de *prompt engineering*, la metodología que se ha aplicado es algo entre medias entre el *zero shot* y el *few-shot prompting*.

⁹ Una metodología que en los últimos años ha ofrecido prometedores avances en las investigaciones acerca de las capacidades literarias de los LLM ha sido la *Retrieval Augmented Generation* (RAG), enfocada a que estos dispositivos dispongan de mejores corpus a la hora de elaborar sus textos (Neelakanteswara *et al.*, 2024). En esta investigación es algo que no se ha aplicado debido a que, como se argumentó en la sección anterior, parece algo más enfocado a meramente replicar los estilos de un determinado autor que a evaluar la capacidad de los LLM de crear literatura de la forma más autónoma posible, que es lo que concentra nuestro foco de interés.

¹⁰ A este respecto, resulta modélica la investigación de Garrido-Merchán *et al.* (2023), donde se elaboran bajo minuciosos criterios literario-filológicos unos *prompts* realmente extensos que cumplen el objetivo de reproducir unos textos casi indistinguibles con respecto a los originales de H. P. Lovecraft.

Antes de continuar con nuestro razonamiento y con la eventual descripción del experimento y sus resultados, creemos que se hace imprescindible una aclaración. El motivo es que antes se ha señalado que una de las mayores dificultades de escritura de las ficciones literarias, tanto para los humanos como —por motivos diferentes— para los LLM, es la ausencia de normas y criterios claros acerca de cómo se establece la calidad de un determinado texto. En nuestro experimento, sin embargo, actuamos como si dichas normas y criterios sí existieran; el hecho mismo de su planteamiento, el pretender *corregir* un primer texto generado por ChatGPT a través de sucesivas rondas de *prompts* con indicaciones concretas, implica necesariamente que sí creemos en al menos ciertas pautas de qué es un buen texto literario y qué normas sigue. Justificamos, sin embargo, esta evidente contradicción de la forma siguiente.

Cuando afirmamos que la ficción literaria es refractaria a los esquemas estables, al punto de ser prototípica, y que por ello resulta difícil establecer para ella valores estables de calidad que sean asequibles a la lógica probabilística de los LLM, nos estamos refiriendo a la literatura como sistema y como conjunto heterogéneo formado por millones de obras escritas a lo largo de miles de años. Que obras tan distintas como *La Iliada*, *El Quijote* o *Las flores del mal* sean consideradas obras maestras sería prueba de la extrema dificultad de encontrar unos valores de calidad objetivos y estables. Sin embargo, en el análisis práctico, y conforme vamos aumentando el grado de concreción genérica e histórica, sí que se pueden apreciar patrones compartidos entre los textos; y, con ello, de criterios de calidad —y de ausencia de ella— más o menos ciertos.

Con esto en mente, y teniendo en cuenta que lo que le pedimos a Chat GPT es la creación de un relato breve, las pautas de calidad literaria que han guiado nuestras correcciones las hemos tomado del manual de escritura creativa de John Gardner *El arte de la ficción*. Somos plenamente conscientes de que ni este manual —a pesar de ser uno de los más extendidos— ni ningún otro de este tipo posee las claves absolutas de la calidad literaria. Pero creemos que puede resultar válido, al menos en este punto de nuestras investigaciones, por dos motivos. El primero, que propone una serie de principios más o menos específicos que se pueden traducir en una serie de recomendaciones —y *prompts*— concretos. Así, las posibles dudas que este tipo de obras pudieran despertar se verían compensadas —al menos en parte— por el modo en que favorece la operatividad de las investigaciones. Y, en segundo lugar, porque este tipo de obras, al tener una finalidad didáctica, están fuertemente enfocadas a evitar que el escritor principiante cometa una serie de errores considerados como básicos, lo cual encaja bien con la actual posición de los LLM con respecto al desempeño literario. Somos conscientes de que estos motivos —operatividad y adecuación a una supuesta circunstancia de los LLM— no parecen las bases metodológicas más sólidas. Pero dado que de lo que hablamos no es de *análisis* de textos literarios, sino de *las claves de su generación práctica*, dudamos que haya otras bases más válidas. Y, en cualquier caso, reiteramos que, en nuestra opinión, y contra lo que quizá cabría pensar, esto es mucho menos imperfecto —metodológica y

epistemológicamente— que *prompts* únicos que no dan indicaciones en términos de escritura creativa.

Una vez establecido esto, los grandes principios que han guiado nuestra corrección, extraídos de la obra de Gardner (2001: 127-200), han sido los siguientes:

- Evitar los tópicos, tanto formales como narrativos.
- Evitar la tendencia a la sobreexplicación de los contenidos.
- Evitar las meras abstracciones explicativas, por entender que en la ficción narrativa es mucho más eficaz permitir que las cosas se manifiesten por sí solas antes que explicarlas en términos referenciales. Esto implica desde privilegiar el diálogo y la acción frente al relato descriptivo o abstracto de hechos o ideas hasta la relevancia del detalle como “sangre que riega la ficción y le da vida” (Gardner, 2001: 56), y que por tanto mantiene la credibilidad del universo ficcional.
- Que los personajes den la sensación de tener consistencia y vida propia —por ejemplo, mostrando sus contradicciones, aspiraciones y pensamientos—, sin que parezcan meros instrumentos unidimensionales al servicio de las tesis del autor.
- Evitar errores como cambios injustificados en el tono del relato, falta de variedad en la construcción de las frases o rimas internas.

De este modo, con nuestras correcciones no pretendíamos que Chat GPT creara una obra maestra, sino que evitara una serie de errores de escritor principiante en función de un criterio seguramente imperfecto, pero desde luego concreto, operativo y —a nuestro entender— razonable. Opinamos que esta subjetividad, convenientemente traducida a *prompts* y desplegada en rondas sucesivas —ver a continuación—, era preferible a las instrucciones aparentemente más objetivas —y generalmente limitadas a un solo *prompt*— de las que se valen otras investigaciones.

Como decíamos antes de este inciso, estimamos que uno de los principales motivos de la discreta calidad de los textos de ficción literaria creados por los LLM es la lógica autorregresiva que los articula. Con esto nos referimos no tanto —y no solo— a la posibilidad de que, en ausencia de ajustes, es muy probable¹¹ que los LLM se inspiren en muestras textuales donde lo que podríamos considerar *mala literatura* sea más numerosa que la *buena*. Estimamos que la dificultad es más profunda, pues si el problema se limitara a ofrecerle muestras de alta calidad literaria a los LLM, estos dispositivos, a través de técnicas de RAG, hace tiempo que dominarían por completo la escritura literaria. Creemos que el problema es más bien de método; del método de generación textual de los LLM con respecto a los elementos que —siquiera siguiendo planteamientos como los de Gardner— le otorgan verdadero valor al texto literario. Así, por ejemplo, Chat GPT es

¹¹ Nos limitamos a decir que es *muy probable* porque, dada la naturaleza de caja negra del funcionamiento de los LLM comerciales, los investigadores no sabemos qué tipo de muestras textuales manejan estos programas, ni tampoco los criterios exactos de su composición algorítmica de patrones de generación (Kocinski, 2024).

bastante bueno reformulando el texto para evitar clichés cuando estos le son identificados de forma previa. Algo similar ocurre con las sobreexplicaciones, o con la importancia de los detalles para la credibilidad narrativa, cuando se dan las instrucciones adecuadas. Pero ante cuestiones más complejas, asistemáticas, subjetivas y sobre todo sujetas a convenciones poco articuladas y variables, como por ejemplo crear personajes multidimensionales, o mantener de forma uniforme el tono del relato, o crear conexiones simbólicas entre, por ejemplo, ciertas aspiraciones de los personajes y ciertos objetos o situaciones... ahí Chat GPT muestra notables dificultades.

En nuestra opinión, eso podría deberse a que en tales casos hablamos solo de elementos *profundamente humanos*, sino sobre todo de elementos *profundamente representativos de un tipo de entendimiento puramente humano*. Mitchell & Krakauer (2023), haciéndose eco de un debate presente entre los investigadores en IA generativa, contraponen dos tipos de entendimiento. Por un lado estaría el de los LLM, que a pesar de su inmensísima complejidad y los millones de parámetros que maneja, es en último término estadístico; y por otro el de los seres humanos, basado en “conceptos”, y que se caracterizaría por “requiring few data, minimal or parsimonious models, clear causal dependencies, and strong mechanistic intuition” (Mitchell & Krakauer, 2023: s.p.). Afirman Mitchell & Krakauer que existen investigadores que sostienen que es cuestión de tiempo que el tipo de pensamiento estadístico de los LLM logre crear mejores patrones al aumentar su capacidad para integrar muchos más datos que en la actualidad, y que de este modo alcance o incluso supere al pensamiento conceptual humano —se hacen eco del mantra “scale is all you need” (Mitchell & Krakauer, 2023: 2)—. Sea o no cierto esto último, lo que la experiencia práctica nos demuestra es que, en su configuración actual, la lógica —estadística— de los LLM encuentra particulares dificultades a la hora de plasmar textualmente este tipo de elementos.

Puntualizado esto, nuestra metodología consistió en que a partir de un primer texto generado por un *prompt* muy breve y genérico, contestáramos a ChatGPT con un nuevo *prompt* que tratara de enmendar los errores. En este sentido, la metodología no era distinta a la que se sigue en muchos talleres de creación literaria, en los que un profesor se dedica a corregir los textos que los alumnos le entregan. Cada ronda de correcciones realizadas por el profesor genera un nuevo texto por parte del alumno, y de este modo gradual se termina por llegar a versiones definitivas de los textos; unos textos que, con independencia de que sigan teniendo carencias, son desde luego mejores que el primer resultado entregado.

Esta metodología implicaba, además de numerosos *prompts*, un tipo concreto de instrucciones. Con ello nos referimos a que cuando afirmamos que los textos generados por IA tenían una baja calidad no se debía a fallos que podrían haberse corregido con instrucciones más o menos objetivas, como las que corresponden a errores gramaticales. Las carencias de los textos generados por ChatGPT se debían a aspectos poco compatibles con una normatividad rígida —explicitud excesiva, mala calidad de los conflictos narrativos, etc.— que exigían, a su vez, instrucciones subjetivas, abstractas, o incluso

equivocas, del tipo: “El simbolismo de la brújula cuya flecha cambia constantemente de dirección es poco refinado. Hay que mejorar ese elemento simbólico o prescindir de él”.

Muy relacionado con esto cabe destacar una circunstancia que creemos resulta increíblemente relevante, y que también suele ser ignorada. Nos referimos al hecho de que la literatura, rodeada de todo tipo de incertidumbres epistemológicas, teleológicas e incluso existenciales, es especialmente refractaria a su ejecución a través de unas instrucciones textuales sencillas que además —y en esto queremos incidir— puedan darse de una sola vez. La literatura como categoría discursiva ofrece respuestas muy poco concretas —al menos *a priori*— a preguntas como *qué quiero escribir, cómo quiero escribirlo, para qué quiero escribirlo o para quién quiero hacerlo*. Las respuestas a estas preguntas, o al menos una precisión suficiente con respecto a ellas, a menudo solo se consigue a mitad del proceso de escritura, tras descartar numerosos caminos que se han revelado erróneos —lo que en el escritor humano se traduce en bocetos, reescrituras, descartes textuales, etc.—.

La clave, sin embargo, está en que este modo de proceder no se debería solo a que la creación literaria humana sea imperfecta. La clave residiría más bien en que la escritura literaria se parece más a un itinerario exploratorio que se va enriqueciendo a través de la necesaria superación de errores que a la ejecución precisa de un plan textual predeterminado. Todo ello hizo que para medir el potencial literario de los LLM nos basáramos en una metodología de *prompt* múltiple.

4. UN EXPERIMENTO LITERARIO DE *PROMPT* MÚLTIPLE

Una vez explicado nuestro proceder analítico, presentamos un experimento cuya prioridad fue ser consecuente con el antagonismo entre la naturaleza autorregresiva de los LLM y la asistematicidad literaria.

Nuestro primer paso fue pedirle a ChatGPT que redactara un relato breve, de 800 palabras, cuyo protagonista emprendiera “un viaje que le cambiara para siempre”. Optamos por dicha extensión por suponer un punto intermedio entre una duración demasiado corta, que le impidiera desarrollar mínimamente la trama y los personajes, y otra demasiado larga, que dificultara una evaluación lo bastante rápida por nuestra parte. Por otro lado, nos decantamos por la temática del viaje porque, dentro de su generalidad, daba una pauta narrativa relativamente clara.

Nuestra intención era responder a este texto con una serie de correcciones —necesariamente subjetivas, como hemos explicado— en aquellos aspectos que consideráramos mejorables; unas correcciones que transformaríamos en un nuevo *prompt*, que a su vez daría lugar a un nuevo texto creado por ChatGPT. Repetiríamos este proceso hasta alcanzar el límite de las posibilidades literarias del programa —entendiendo por esto último tanto que ciertos aspectos esenciales del texto estuvieran ejecutados de forma mínimamente solvente (según las pautas del manual de Gardner) como el hecho de que, tras detectar un error y pedirle a ChatGPT que lo corrigiera, este no consiguiera

hacerlo con éxito, tras varias reiteraciones—. Y todo ello desde la hipótesis de trabajo de que entre el primer texto generado y el último habría una mejora en favor de este último.

Por una cuestión de espacio no podemos reproducir aquí todos los textos y *prompts* de que constó nuestro experimento, pero pueden consultarse en una carpeta creada para este artículo en un servidor remoto¹². En cambio, reproduciremos el primer texto generado y el último, obtenido tras las sucesivas correcciones, y resumiremos las directrices más destacadas que introdujimos en forma de *prompt*.

El experimento arrancó con la siguiente instrucción: “Buenos días, ChatGPT. Escríbeme por favor un relato literario que tenga un título, que posea una extensión máxima de 800 palabras y cuya trama gire en torno a un viaje que cambie a su protagonista para siempre. Muchas gracias”. El texto ofrecido ante esta petición fue el siguiente:

El tren de los sueños perdidos

El silbato del tren resonó en el aire frío del amanecer, un llamado metálico que parecía desgarrar la niebla que cubría la pequeña estación. Clara estaba allí, con una maleta vieja y un cuaderno en el bolsillo de su abrigo. Había comprado el boleto sin un destino claro, eligiendo simplemente el tren que partía más pronto. No sabía hacia dónde iba, pero sabía que debía irse. Su vida, un engranaje oxidado de rutinas y silencios, la había convertido en una sombra de sí misma.

Cuando el tren se puso en marcha, Clara se instaló junto a una ventana. El paisaje se deslizaba como un cuadro inacabado: campos cubiertos de escarcha, árboles desnudos que parecían alzar sus ramas hacia el cielo gris, y pequeñas casas cuyos techos parecían susurrar historias de otros tiempos. Pronto, el traqueteo rítmico del tren se convirtió en una melodía hipnótica, y Clara abrió su cuaderno para escribir. Pero las palabras no llegaban. Las páginas seguían en blanco, como lo había estado su mente durante meses.

El tren hizo una breve parada en un pueblo casi desierto. Subió un anciano con una bolsa de cuero que llevaba a la espalda. Sus ojos eran oscuros, pero había una chispa juguetona en ellos, como si guardaran secretos. Se sentó frente a Clara y le dedicó una sonrisa que era más un desafío que una cortesía.

—¿Hacia dónde viajas? —preguntó el hombre.

Clara dudó antes de responder:

—No lo sé exactamente.

El anciano arqueó una ceja, intrigado:

—Interesante. Pocas personas se atreven a viajar sin rumbo. Pero dime, ¿qué buscas?

La pregunta era sencilla, pero Clara sintió que se le atascaba en la garganta. Buscaba algo, sí, pero no sabía qué. Después de un momento de silencio, murmuró:

—Tal vez... una forma de empezar de nuevo.

El anciano asintió como si comprendiera algo que Clara no podía articular. Luego sacó un objeto de su bolsa: una brújula antigua. Era un artefacto peculiar, con una aguja que parecía moverse caprichosamente, ignorando cualquier noción de norte o sur.

—Llévala contigo —dijo mientras se la tendía—. Esta brújula no te guiará a un lugar físico, sino al lugar que necesitas encontrar.

¹² Véase: <https://github.com/MiguelAmores9/Anexo-de-prompts-y-textos-del-articulo-Del-deep-learning-al-aprendizaje-de-taller-literario-.git> [17/10/2025].

Clara aceptó la brújula con escepticismo, pero algo en la mirada del anciano la convenció de que debía guardarla. Poco después, el hombre se levantó y se dirigió al siguiente vagón, dejándola sola con sus pensamientos y la extraña brújula

Durante las horas siguientes, Clara observó la aguja de la brújula moverse de forma errática. Finalmente, el tren se detuvo en una estación rodeada de montañas y un lago que reflejaba el cielo como un espejo roto. La aguja señalaba con insistencia hacia el lago. Impulsada por una curiosidad que no podía explicar, Clara bajó del tren y caminó hacia la orilla.

El aire era puro, y el silencio envolvía el lugar como un manto. Mientras se acercaba al agua, un destello llamó su atención. Era un pequeño bote amarrado al muelle. Sin pensarlo demasiado, Clara subió al bote y comenzó a remar. La brújula seguía apuntando hacia adelante, como si quisiera guiarla a través del lago.

Cuando llegó al centro, dejó los remos y permitió que el bote se meciera suavemente. Fue entonces cuando lo sintió: una calma profunda, como si todo el peso que llevaba sobre sus hombros se disolviera en el agua. Cerró los ojos y, por primera vez en mucho tiempo, dejó que sus pensamientos fluyeran libremente.

Recordó los sueños que había abandonado: ser escritora, viajar por el mundo, amar sin reservas. Recordó también los miedos que la habían paralizado y las decisiones que la habían llevado a ese punto de su vida. Allí, en medio del lago, entendió que el viaje que debía emprender no era hacia un lugar, sino hacia dentro de sí misma.

Cuando finalmente abrió los ojos, el sol comenzaba a ponerse, y el cielo estaba teñido de naranja y púrpura. Regresó al muelle con una sensación renovada de propósito. No sabía exactamente cómo, pero algo dentro de ella había cambiado. Subió al tren de regreso con la brújula todavía en su mano, pero ya no la miraba con escepticismo. Sabía que tenía el poder de decidir hacia dónde dirigirse.

De vuelta en su asiento, Clara abrió su cuaderno y comenzó a escribir. Las palabras fluían como un río desbordado, llenando las páginas con historias, sueños y promesas. Mientras el tren avanzaba por la noche, Clara entendió que no se trataba de escapar de su vida, sino de construirla de nuevo, una página a la vez.

Y así, con cada kilómetro que dejaba atrás, Clara renacía.

Nuestra opinión inicial de este cuento fue desfavorable. De forma similar a los malos relatos escritos por personas, había una sensación general de falta de pericia en el manejo de los elementos estilísticos y narrativos que daba lugar a un relato impostado, donde nada parecía funcionar. Para intentar corregirlo, le pedimos a ChatGPT que introdujera cambios como los siguientes:

- No ser tan explícito a la hora de expresar los pensamientos y sentimientos de los personajes, y especialmente los de la protagonista, Clara. Que se reflejaran de forma más sutil e implícita, a través de acciones, por ejemplo.
- Reformular el personaje del anciano que se sube al tren. Su influencia sobre Clara debía ser más sutil e indirecta.
- Perfeccionar el elemento simbólico de la brújula cuya flecha cambia constantemente de dirección, que resultaba demasiado explícito y burdo.
- Darle más importancia al hecho de que Clara sufría por el hecho de no haber podido cumplir su aspiración de ser escritora, que poseía una importancia vital en la evolución del personaje.

Tras introducir esas correcciones en forma de *prompt* y pedir a ChatGPT que elaborara un nuevo texto, podría decirse que seguimos sin obtener un buen relato, pero que logramos una sensible mejora. El motivo principal fue que se corrigió el que en nuestra opinión era el problema básico de la primera versión, la explicitud y sobreexplicación de los contenidos del texto, y en particular de los sentimientos de Clara. Más allá de que se hubieran eliminado ciertas menciones explícitas, el verdadero cambio, lo que suponía moverse ya dentro de unos códigos puramente literarios, era haber establecido desde el principio —aunque de modo indirecto— un vínculo entre el desencanto vital de la protagonista y el hecho de que hubiera traicionado su vocación de escritora. Eso otorgó cierta solidez y coherencia estructurales al texto y permitió que la evolución psicológica de la protagonista se expresase de forma indirecta, aunque lo bastante precisa.

También se mejoró el episodio del anciano que propicia el cambio en Clara. Ya no era una versión torpe de los ayudantes de los cuentos de hadas que se valía del simbolismo pueril de la brújula sin dirección, sino una mediación mucho más sutil, aunque igualmente orientada a dar respuesta a su desorientación vital. Sin embargo, en esta segunda versión del texto persistían otros errores graves, como los siguientes:

- Faltaba una caracterización de Clara más profunda, desde una mínima descripción física a alguna pista sobre las circunstancias personales que le habían llevado a esa situación de zozobra espiritual.
- Era necesaria una mayor claridad en lo referente al mapa que le brinda el desconocido a Clara, que se explicara con mayor precisión por qué le provocan ese cambio.
- Había una serie de problemas de verosimilitud, en particular el hecho de que la protagonista usara su propia mano como “página” en la que escribir.
- Era conveniente un título menos melodramático.

Tras introducir estas correcciones en forma de *prompt*, el resultado obtenido fue un texto mejorado y razonablemente correcto. La evolución psicológica de Clara mostraba ahora un equilibrio más depurado entre explicitud y claridad, y los problemas de verosimilitud más llamativos se habían suavizado. Por ello, en la siguiente ronda de correcciones, las cuestiones de contenido fueron cediendo espacio a otras de tipo formal:

- Describir con mayor detalle y claridad por qué el enigmático mapa dejado por el desconocido tenía tanto impacto en Clara.
- Explicar mejor por qué Clara decide bajarse en esa parada solitaria y emprender el camino hacia el lago.
- Eliminar los clichés que aún quedaban: “mechones rebeldes”, “ideas cobrando vida”, etc.

La cuarta versión del relato no distaba mucho de esta anterior, y, dentro de la limitación general, la mayoría de los errores graves volvían a ser relativos a la forma. Por ello, a continuación se reproduce la quinta y última versión del relato, con la que dimos por terminado el experimento:

Deriva

El tren avanzaba con un ritmo pausado, como si pesara más de lo habitual. Clara, mediada la treintena, miraba por la ventana, pero no parecía ver el paisaje. Su rostro, de facciones suaves aunque tensas, mostraba un cansancio que no era solo físico. Vestía un abrigo oscuro que, aunque cuidado, mostraba signos de desgaste, y una bufanda que se había aflojado ligeramente durante el trayecto. En el bolsillo interior del abrigo llevaba un cuaderno cerrado, cuyas páginas permanecían intactas desde hacía demasiado tiempo.

Había dejado su trabajo en una editorial hacía semanas, incapaz de seguir revisando las palabras de otros mientras las suyas se acumulaban en su mente como escombros. Los días se habían convertido en una sucesión de silencios, llamadas que evitaba y correos que no respondía. Había tomado el tren casi por impulso, huyendo de una sensación que no podía nombrar pero que la comprimía por dentro. Sabía que algo debía cambiar, aunque no estaba segura de cómo o cuándo.

En una de las paradas, un hombre subió al vagón con movimientos tranquilos. Llevaba consigo un libro cuya portada gastada capturó de inmediato la atención de Clara: “Los mapas de la deriva”. Sin decir nada, el hombre se sentó frente a ella y lo colocó sobre la mesa. Durante varios minutos no lo abrió, como si su presencia bastara para llenar el espacio. Finalmente, sin mirarla, pasó una página con un gesto casi ceremonial. El mapa que quedó a la vista no se parecía a nada que Clara hubiera visto antes.

No era un mapa tradicional. Las líneas serpenteaban y se bifurcaban sin lógica aparente, como si cada ruta contuviera sus propios caminos secretos. Había nombres que apenas se sostenían sobre el papel, borrándose o mutando bajo la luz tenue del vagón. Los puntos de referencia eran vagos, a veces meros símbolos que evocaban más emociones que lugares. Clara no pudo evitar inclinarse para verlo con mayor detalle, sintiendo un cosquilleo extraño, como si esas rutas imposibles resonaran con algo que había olvidado. El hombre, sin pronunciar una palabra, dejó una pluma sobre la mesa antes de bajar en la siguiente parada. Clara la miró un momento antes de tomarla, preguntándose si debía hacerlo. El metal era frío al tacto y más liviano de lo que esperaba, pero había algo en su diseño simple que la inquietaba.

Cuando el tren llegó a una estación rodeada de montañas, Clara decidió bajar. No fue un impulso inconsciente, sino una certeza silenciosa, como si la quietud del lugar le ofreciera algo que necesitaba. Al pisar el andén, sintió el aire fresco contra su piel y, sin pensarlo demasiado, comenzó a caminar por un sendero que se adentraba en el paisaje. Había algo en el sonido de sus pasos sobre la tierra que la hacía sentirse menos extraviada. No sabía adónde la llevaba, pero tampoco tenía prisa por descubrirlo.

El sendero desembocó en un lago que reflejaba los últimos tonos cálidos del atardecer mezclados con las sombras de las montañas. Clara se detuvo junto a la orilla, observando cómo las ondulaciones rompían el reflejo del cielo. Sacó el cuaderno del bolsillo y la pluma que había tomado, ambas ahora más presentes, como si esperaran ser utilizadas. En silencio, se sentó en una roca plana y abrió el cuaderno. Al principio, las palabras se resistieron, pero pronto empezó a escribir. Las líneas que aparecían en el papel no eran

respuestas claras, sino preguntas transformadas en imágenes, fragmentos de historias que había dejado atrás. Lo que escribía no era perfecto, pero tampoco lo necesitaba. Por primera vez en mucho tiempo, el acto mismo era suficiente.

Cuando la noche se hizo más fría, regresó a la estación. Encontró un banco de madera bajo un poste de luz tenue y se sentó allí, envolviéndose en su abrigo. El silencio de la noche parecía darle espacio para pensar sin apremios. No durmió, pero escribió durante horas, hasta que el cuaderno comenzó a llenarse de palabras que no sabía que aún podía encontrar.

El amanecer llegó con un resplandor suave, y el tren apareció en el horizonte, avanzando con su característico sonido rítmico. Clara subió al vagón con el cuaderno aún entre las manos. Mientras se acomodaba junto a la ventana, pasó la punta de los dedos sobre las palabras recién escritas, sintiendo que cada página, aunque imperfecta, era un paso. Miró por la ventana, y aunque sus ojos aún guardaban un eco de duda, había en ellos una claridad nueva.

El tren reanudó su marcha, y con cada kilómetro que dejaba atrás, Clara comprendía que estaba empezando a avanzar.

5. CONCLUSIONES

En su artículo arriba citado, McCoy *et al.* destacan que, por más que los LLM se usen para producir todo tipo de textos, en ningún caso se puede olvidar su “autoregressive substrate, from which all of their abilities emerge” (2024: s.p.). Así, sostienen que, aunque un LLM pueda usarse para, por ejemplo, resolver un problema matemático, es importante no confundirlo con un dispositivo diseñado para tal fin, pues de lo que hablamos en realidad es de un sistema de predicción de la próxima palabra utilizado para resolver un problema matemático.

Algo similar podría decirse de los usos que se le están dando para generar textos literarios. Instrumentos como ChatGPT no son *generadores de textos literarios*, sino *sistemas de predicción estadística de la próxima palabra que, en ocasiones, pueden utilizarse para elaborar textos literarios*. La capacidad casi mágica de estos programas para elaborar todo tipo de textos en segundos hace que, en muchos casos, los análisis pasen a una fase posterior, la de evaluación de los resultados obtenidos, y olviden hasta qué punto un LLM está realmente dotado desde un punto de vista estructural para acometer con éxito la tarea de la creación de textos literarios de ficción.

En la primera parte de este artículo hemos repasado algunos de los antagonismos esenciales entre la lógica generativa de los LLM y la naturaleza fundamental de la literatura —adicionales los derivados de la naturaleza no humana de la IA generativa—. El principal de ellos es que, mientras que los LLM se basan en una lógica probabilística centrada en la elaboración de patrones textuales, el texto literario es por naturaleza singular y asistemático —o incluso *prototípico*, en el sentido explicado— lo que lo convierte en esencialmente refractario a cualquier cálculo estadístico, por complejo que este pueda resultar. Y aunque es cierto que existen disciplinas capaces de encontrar ciertos patrones estructurales dentro de lo literario, como la narratología estructural o la estilística computacional, hemos expuesto una serie de motivos por los que dichos patrones no

podrían arrojar una luz procedimental decisiva para la elaboración práctica de un texto —realmente— original, que es lo que en nuestra opinión realmente marcaría un cambio verdaderamente decisivo. A este antagonismo fundamental habría que añadir otros impedimentos, como por ejemplo el carácter profundamente variable de la calidad —o incluso la finalidad— del texto literario, lo que dificulta la asimilación algorítmica de sus códigos; o la incompatibilidad de la literatura con una planificación previa, detallada y sistemática de su ejecución textual, lo que hace muy difícil la obtención de un buen texto a partir de un único *prompt*.

Teniendo todo ello en cuenta, en la segunda parte del artículo quisimos hacer un experimento para comprobar las capacidades de un LLM concreto, Chat GPT 4o, para la generación de un texto literario determinado, un relato breve. Para ello, y en coherencia epistemológica y metodológica con lo apuntado, nos decantamos por un análisis hipercualitativo basado en la aplicación de rondas sucesivas de *prompts* destinadas a corregir las carencias de un único texto generado por ChatGPT a partir de unas instrucciones poco detalladas. Esta metodología poseía una serie de carencias inherentes en lo relativo a su alcance y representatividad (ver nota 7), pero solo de esta forma era operativo no caer en los errores de concepto descritos, que en nuestra opinión perjudican en mayor medida la luz que puedan aportar este tipo de investigaciones sobre el potencial literario de los LLM.

Nuestro experimento consistió en pedirle a Chat GPT que, a partir de un *prompt* poco detallado, elaborara un cuento ficcional de 800 palabras en el que la trama estuviera centrada en cómo un viaje cambia al protagonista para siempre. Hicimos hasta cinco versiones de ese texto, con cuatro rondas de correcciones, y nuestra referencia a la hora de aplicar las correcciones fueron las pautas fundamentales que da Gardner en su manual *El arte de la ficción*.

En los primeros textos se centraron en carencias muy básicas, como la explicitud de todos los enunciados, y especialmente de los pensamientos y sentimientos de Clara, la protagonista, que parecían más propias de un cuento infantil. También se pidió a ChatGPT que eliminara el personaje del anciano, por considerarlo un puro cliché; que refinara el simbolismo de la brújula cuya aguja giraba sin parar, o que corrigiera ciertos elementos inverosímiles. Por otro lado, se le pidió que estableciera una identificación más clara entre la desorientación vital de Clara y su vocación frustrada de ser escritora. Se trataba de indicaciones concretas, pero su ejecución estaba lejos de ser sistemática u objetiva. Y, sin embargo, en su segunda versión, el texto había mejorado sustancialmente en estos aspectos, por lo que entonces las correcciones se limitaron a aspectos relacionados con mejoras formales —evitar clichés expresivos, fundamentalmente— y a pulir aspectos de verosimilitud. Esa fue también la dinámica básica de la tercera y cuarta rondas de correcciones, hasta que en la quinta versión del texto dejamos de corregir debido a que, o bien los errores detectados se habían corregido de forma mínimamente satisfactoria, o bien Chat GPT parecía incapaz de hacerlo tras sucesivos intentos —fue el caso de la explicación del profundo impacto que el mapa tiene en Clara—.

El resultado fundamental del experimento fue que entre la primera versión del texto y la quinta y última —entre las que mediaron cuatro rondas de correcciones con 29 anotaciones concretas— hubo una sustancial mejora. Esto no implica que el relato, en nuestra opinión, tuviera una gran calidad literaria, pero tampoco hablamos en términos meramente subjetivos; hablamos de *mejora* sobre todo en el sentido de que ChatGPT, a través de las sucesivas rondas de correcciones, supo ir ajustando su texto a las pautas subjetivas, asistemáticas y variables que Gardner atribuye a las narraciones literarias de calidad.

Como se ha afirmado, nuestras decisiones metodológicas pueden limitar el alcance de las conclusiones de este trabajo. Y, sin embargo, creemos que esta investigación apunta en la dirección de apostar por análisis (hiper)cualitativos a la hora de evaluar el verdadero potencial literario de los LLM. Al igual que cualquier otro producto textual que se quiera obtener de estos dispositivos, creemos que es un error juzgar la capacidad literaria de los LLM en función de un único *prompt* y no de una larga cadena de ellos. Y, por otro lado, la especial naturaleza de la escritura literaria —asistemática, prototípica y no instrumental— desaconseja ciertas metodologías de encadenamiento de instrucciones como el *prompt chaining* —o también el RAG, si nuestro interés es evaluar la capacidad de los LLM de crear textos mínimamente originales, que es donde en nuestra opinión se encuentra el verdadero núcleo de interés de esta cuestión—. Como hemos afirmado, en nuestra opinión la clave de todas las dificultades de la escritura literaria no está solo en que esta sea un producto *profundamente humano*, sino que supone *un producto profundamente representativo de un tipo de entendimiento puramente humano*. Y esto resulta antagónico con respecto a la lógica autorregresiva —es decir, en último término *estadística*— de los LLM, cuya inmensa potencia generativa se ve inevitablemente menguada.

Nuestro experimento apunta a que, sin corrección ulterior, y al menos en lo que respecta a la escritura de un relato breve y a Chat GPT 4o —aunque su tecnología básica es la misma que la del resto de LLM generalistas—, este dispositivo cae en errores de escritor principiante como son las sobreexplicaciones, los errores de verosimilitud y los tópicos temáticos y formales. Y, además, no es hasta la segunda versión del texto cuando se engrana la clave simbólica fundamental del relato —que la zozobra vital de Clara se identifica con su renuncia a seguir su vocación vital de ser escritora—. De este modo, nuestra propuesta de someter a la poderosísima capacidad de generación de ChatGPT, basada en el *machine learning*, a un método de aprendizaje *texto-corrección-nuevo texto*, propio de los talleres de escritura tradicionales, no se explica por una supuesta intención —sesgada de antropocentrismo— de aplicarle a las máquinas el —imperfecto— modo de elaboración literaria propio de los seres humanos. Se trata más bien de la metodología que, en vista del antagonismo entre la lógica generativa de los LLM y la naturaleza de la literatura, mejor se adapta a la tarea de evaluar el potencial de estas herramientas para con los textos literarios de ficción.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- “A Comprehensive Comparison of All LLM” (2024). *AI-PRO*, 15 de octubre. Disponible en línea: <https://ai-pro.org/learn-ai/articles/a-comprehensive-comparison-of-all-llms> [02/09/2025].
- AMORES, M. (2018). *Ficción. Anatomía de un potencial infinito*. Madrid: Visor Libros.
- BELLEMARE-PEPIN, A.; LESPINASSE, F.; THÖLKE, P.; HAREL, Y.; MATHEWSON, K.; OLSON, J. A.; BENGIO, Y. & JERBI, K. (2024). “Divergent Creativity in Humans and Large Language Models”. *ArXiv*, 13 May (revised 1 July 2025), s. p. Disponible en línea: <https://doi.org/10.48550/arXiv.2405.13012> [02/09/2025].
- BIWU, S. (2015). “Unnatural Narratology: Core Issues and Critical Debates”. *Journal of Literary Semantics* 44.2, 169-194.
- BOSQUE, I. (2001). “Sobre el concepto de ‘lugar común’ desde un punto de vista gramatical”. *Pandora. Revue d’Études Hispaniques* 1, 31-46.
- CHAKRABARTY, T.; PADMAKUMAR, V.; HE, H. & PENG, N. (2023). “Creative Natural Language Generation”. En *Proceedings of the 2023 Conference on Empirical Methods in Natural Language Processing: Tutorial Abstracts*, Q. Zhang & H. Sajjad (eds.), 34-40. Stroudsburg, PA: Association for Computational Linguistics Disponible en línea: <https://doi.org/10.18653/v1/2023.emnlp-tutorial.6> [12/10/2025].
- CHAKRABARTY, T.; LABAN, P.; AGARWAL, D.; MURESAN, S. & WU, C-S. (2024). “Art or Artifice? Large Language Models and the False Promise of Creativity”. En *CHI ’24: Proceedings of the CHI Conference on Human Factors in Computing Systems*, F. F. Mueller & P. Kyburz (eds.), s.p. New York: Association for Computing Machinery. <https://dl.acm.org/doi/10.1145/3613904.3642731> [16/10/2025].
- GARDNER, J. (2001). *El arte de la ficción*. M. Martínez-Lage (ed. y trad.). Madrid: Fuentetaja.
- GARRIDO-MERCHÁN, E. C.; ARROYO-BARRIGÜETE, J. L. & GOZALO-BRIHUELA, R. (2023). “Simulating H.P. Lovecraft Horror Literature with the ChatGPT Large Language Model”. *ArXiv*, 5 May, s. p. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2305.03429> [02/09/2025].
- GÓMEZ-RODRÍGUEZ, C. & WILLIAMS, P. (2023). “A Confederacy of Models. A Comprehensive Evaluation of LLMs on Creative Writing”. *Findings of the Association for Computational Linguistics: EMNLP 2023*, H. Bouamor, J. Pino & K. Bali (eds.), 14504-14528. Stroudsburg, PA: Association for Computational Linguistics. Disponible en línea: <https://doi.org/10.18653/v1/2023.findings-emnlp.966> [17/10/2025].
- GUO, R.; XU, W. & RITTER, A. (2024). “Meta-Tuning LLMs to Leverage Lexical Knowledge for Generalizable Language Style Understanding”. En *Proceedings of the 62nd Annual Meeting of the Association for Computational Linguistics*

- (*Volume 1: Long Papers*), L.-W. Ku, A. Martins & V. Srikumar (eds), 13708-13731. Bangkok: Association for Computational Linguistics. Disponible en línea: <https://doi.org/10.18653/v1/2024.acl-long.740> [02/09/2025].
- HICKE, R. M. M. & MIMNO, D. (2023). “T5 Meets Tybalt: Author Attribution in Early Modern English Drama Using Large Language Models”. En *Computational Humanities Research 2023 (CHR 2023). Proceedings of the Computational Humanities Research Conference 2023, Paris, France, December 6-8, 2023*, A. ŠeĽa, F. Jannidis & I. Romanowska (eds.), 274-302. Paris: CEUR Workshop Proceedings. Disponible en línea: <https://ceur-ws.org/Vol-3558/paper2757.pdf> [02/09/2025].
- JAKOBSON, R. (1960). “Linguistics and Poetics”. En *Style in Language*, T. A. Sebeok (ed.), 350-377. Cambridge, MA: MIT Press.
- KOCINSKI, M. (2024). “What is Black Box Artificial Intelligence (AI)?”. *IBM Think*, s. f. <https://www.ibm.com/think/topics/black-box-ai> [02/09/2025].
- LAMB, C.; BROWN, D. G. & CLARKE, C. L. A. (2018). “Evaluating Computational Creativity: An Interdisciplinary Tutorial”. *ACM Computing Surveys* 51.2, s. p.
- LEDESMA, V. (2024). “¿Sueña el ChatGPT con ovejas eléctricas? El problema de la creatividad literaria en los textos generados por IA”. En *Travesía por los límites de la literatura*, S. Adelaida, J. L. Ortega y J. A. Nisa (coords.), 203-220. Madrid: Dykinson.
- MARCO, G.; GONZALO, J.; DEL CASTILLO, R. y MATEO-GIRONA, M. T. (2024). “Pron vs Prompt: Can Large Language Models Already Challenge a World-Class Fiction Author at Creative Text Writing?”. *ArXiv*, 1 July (revised 28 October), s. p. Disponible en línea: <https://doi.org/10.48550/arXiv.2407.01119> [02/09/2025].
- MARCO, G.; GONZALO, J. & RELLO, L. (2025). “Small Language Models can Outperform Humans in Short Creative Writing: A Study Comparing SLMs with Humans and LLMs”. En *Proceedings of the 31st International Conference on Computational Linguistics, Abu Dhabi, January 19-24*, O. Rambow, L. Wanner, M. Apidianaki, H. Al-Khalifa, B. Di Eugenio & S. Schockaert (eds.), 6552-6570. Stroudsburg, PA: Association for Computational Linguistics. Disponible en línea: <https://aclanthology.org/2025.coling-main.437/> [17/10/2025].
- MCCOY, T.; YAO, S.; FRIEDMAN, D. & GRIFFITHS, T. L. (2024). “Embers of Autoregression Show How Large Language Models Are Shaped by the Problem They Are Trained to Solve”. *PNAS* 121.41, s. p. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1073/pnas.2322420121> [17/10/2025].
- MERCHANT, B. (2018). “When an AI Goes Full Jack Kerouac”. *The Atlantic*, 1 Oct, s. p. <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2018/10/automated-on-the-road/571345/> [02/09/2025].
- MIKROS, G. (2025). “Beyond the Surface: Stylometric Analysis of GPT-4o’s Capacity for Literary Style Imitation”. *Digital Scholarship in the Humanities* 40.2, 587-600. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1093/llc/fqaf035> [02/09/2025].

- MITCHELL, M. & KRAKAUER, D. (2023). "The Debate over Understanding in AI's Large Language Models". *PNAS* 120.13, s. p. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1073/pnas.2215907120> [17/10/2025].
- NEELAKANTESWARA, A.; CHAUDHARI, S. & ZAMANI, H. (2024). "RAGs to Style: Personalizing LLMs with Style Embeddings". En *Proceedings of the 1st Workshop on Personalization of Generative AI Systems (PERSONALIZE 2024)*, A. Deshpande et al. (eds.), 119-123. Stroudsburg, PA: Association for Computational Linguistics. Disponible en línea: <https://aclanthology.org/2024.personalize-1.11/> [02/09/2025].
- PROPP, V. (2014 [1928]). *Morfología del cuento*, F. Díez del Corral (trad.). Madrid: Akal.
- RADFORD, A.; NARASIMHAN, K.; SALIMANS, T. & SUTSKEVER, I. (2018). "Improving Language Understanding by Generative Pre-Training". *OpenAI*, s. f., s. p. Disponible en línea: https://cdn.openai.com/research-covers/language-unsupervised/language_understanding_paper.pdf [17/10/2025].
- RIEMER, K. & PETER, S. (2024). "Conceptualizing Generative AI as Style Engines: Application Archetypes and Implications". *International Journal of Information Management* 79, s. p. <https://doi.org/10.1016/j.ijinfomgt.2024.102824> [02/09/2025].
- SHKLOVSKI, V. (1991). "El arte como artificio". En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, T. Todorov (ed.), A. M. Nethol (trad.), 55-70. México D. F.: Siglo XXI.
- VAN DIJK, T. (1980). *Macrostructures. An Interdisciplinary Study of Global Structures in Discourse, Interaction and Cognition*. Hillsdale, NJ: Erlbaum.
- VV.AA. (1982). *Análisis estructural del relato*, B. Dorriots (trad.). Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- YUPENG, C.; XU, W.; JINDONG, W.; YUAN, W.; LINYI Y.; KAIJIE Z.; HAO C.; XIAOYUAN Y.; CUNXIANG W.; YIDONG W.; WEI Y.; YUE Z.; YI C.; PHILIP S. Y.; QUIANG Y. & XING, X. (2024). "A Survey on Evaluation of Large Language Models". *ACM Transactions on Intelligent Systems and Technology* 15.3, s. p. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1145/3641289> [17/10/2025].
- ZHU, S.; WANG, Z.; ZHUANG, Y.; JIANG, Y.; GUO, M.; ZHANG X. & GAO Z. (2024). "Exploring the Impact of ChatGPT on Art Creation and Collaboration: Benefits, Challenges and Ethical Implications", *Telematics and Informatics Reports* 14, s. p. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1016/j.teler.2024.100138> [17/10/2025].



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

Fecha de recepción: 14/01/2025

Fecha de aceptación: 22/10/2025

**LENGUAJES CONFLUYENTES. PARTITURA Y CONTENIDO DRAMÁTICO
EN *DOÑA MARÍA DE MOLINA*, DE MARIANO ROCA DE TOGORES,
CON MÚSICA DE RAMÓN CARNICER¹**

CONVERGING LANGUAGES. SCORE AND DRAMATIC CONTENT
IN *DOÑA MARÍA DE MOLINA*, BY MARIANO ROCA DE TOGORES,
WITH MUSIC BY RAMÓN CARNICER

Ana Isabel BALLESTEROS DORADO

Universidad San Pablo CEU
ballesteros@ceu.es

Marina BARBA DÁVALOS

Universidad de Alcalá de Henares
marina.barba@uah.es

Resumen: Este artículo se centra en demostrar, en el drama *Doña María de Molina*, de Roca de Togores, la coordinación entre su lenguaje verbal y el musical, aportado este por el compositor Ramón Carnicer para estrenarlo en la onomástica de la reina gobernadora María Cristina en 1837. Se examina el uso de los parámetros musicales de la partitura conservada en conexión con las escenas en que se encuentra, así como se proporcionan datos que permiten extraer conclusiones respecto a las partes amputadas después de la primera representación.

Palabras clave: Mariano Roca de Togores. Ramón Carnicer. María de Molina. Música incidental. Drama histórico.

Abstract: This paper focuses on demonstrating the coordination between verbal and musical language in the drama *Doña María de Molina* by Roca de Togores. The composer Ramón Carnicer provided de music for its premiere on the name day of Queen Regent María Cristina in 1837. The use of the musical parameters of the preserved score is examined. Their connection to the essential ideas of the work, and to the scenes in which they are found is established. Data that allow conclusions to be drawn regarding the sections that were removed after the initial performance are also provided.

Keywords: Mariano Roca de Togores. Ramón Carnicer. María de Molina. Incidental music. Historial drama.

¹ Este artículo se ha realizado en el marco de una Estancia de Investigación de la doctora Dña. Marina Barba Dávalos en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Comunicación de la Universidad San Pablo CEU, CEU Universities, durante el año 2024, con la catedrática Dña. Ana Isabel Ballesteros Dorado, IP del grupo TESTAF.

1. INTRODUCCIÓN

El 24 de julio de 1837, para solemnizar la onomástica de la reina gobernadora María Cristina de Borbón, se estrenó en el Teatro Príncipe de Madrid el drama de Mariano Roca de Togores, con música de Ramón Carnicer, *Doña María de Molina*. Lo protagonizaba una valerosa mujer de la historia española, que ostentó la regencia durante la minoría de edad de su hijo Fernando IV, entre 1295 y 1301, y defendió denodadamente el trono para él frente a otros aspirantes.

Desde el punto de vista argumental, el drama, ubicado en Valladolid en 1296, presenta a la viuda de Sancho IV y nuera, por tanto, de Alfonso X el Sabio, a punto de ser proclamada regente, por la minoría de edad de su hijo Fernando IV. Madre e hijo se enfrentan a un grupo de descontentos que los creen incapacitados para el trono por juzgar incestuoso el matrimonio de la reina, y que apoyan como monarca al infante don Juan de Castilla, hermano del rey difunto. Por su parte, don Enrique de Castilla, otro hermano de Sancho IV, acepta a su sobrino como monarca, pero no a doña María como regente, pues desea ejercer de tal él mismo. Los enemigos de la reina y de su hijo se conjurarán para atentar contra ambos.

Esta trama permitía establecer un paralelismo entre tales sucesos y la situación política en España durante la primera guerra carlista, tras morir Fernando VII: también su viuda, María Cristina, había de procurar sostener a su hija Isabel II, de apenas tres años, en un trono que le disputaba su tío Carlos María Isidro, hermano menor del rey muerto. Igualmente, pretendía ejercer funciones de gobernante otro hermano, don Francisco de Paula, casado con Luisa Carlota. Como los contrarios a María de Molina, procuraban el descrédito de María Cristina (cfr. Sáinz de Medrano, 1996: 119), divulgando su incapacidad para cumplir el rol de gobernadora, ya por su nuevo matrimonio morganático —y nulo para la Iglesia— que había celebrado a los tres meses de morir su marido, ya por su acercamiento a un liberalismo condenado por el papa en la encíclica *Mirari vos*, publicada el 15 de agosto de 1832.

Como se viene observando desde las primeras ejecuciones de la pieza (Bretón de los Herreros, 1837: 1; Donoso, 1837: 1; Anónimo, 1837c: 1; Anónimo, 1837d: 237; Durán, 1837: 99-101; Ribao, 1999, 2001, 2002; García, 2006; Martínez, 2020; Carmona, 2022: 43-51), el público comprendió ese juego de paralelismos y reaccionó muy positivamente, “fácil ha sido al autor simpatizar con las miras y deseos del auditorio en un drama” (Bretón, 1837: 1). Sobre el día del estreno se puede leer:

El pueblo castellano combatiendo por la libertad y por su legítimo rey, presentan exactamente el cuadro animado de nuestra gloriosa revolución. Así es que halló (y no podía menos de suceder así), muy vivas simpatías en el pueblo madrileño, liberal por

excelencia y amante decidido de sus reinas (Anónimo, 1837c: 1).

También se cuenta con testimonios como este: “Ayer se ejecutó algo mejor, y así el efecto fue más seguro. Verdad es que los más de los aplausos recayeron sobre expresiones de circunstancias, alusiones a sucesos y opiniones actuales” (Musso y Valiente, 2004: 249).

Partimos de la base de que en el drama se sostienen dos ideas esenciales bajo el envoltorio de enaltecer a María Cristina y de exaltar la causa liberal. En primer término, la concepción de que la monarquía no lo es por designio divino solamente, según se pretendía en épocas anteriores, sino por la voluntad del pueblo, especialmente si combate por ella. En consecuencia, el titular de la corona se debe al pueblo y ha de servirle. La segunda idea viene a delinear los rasgos caracterizadores de un prototipo de regente, ideal al que María Cristina no se plegaba: una regente que no ambiciona el trono, sino que en conciencia se siente obligada a procurar mantenerlo para su hijo, y así evitar la tiranía que ejercerían otros pretendientes (Roca de Togores, 1837: 91), lo cual dignifica su pretensión; además, una regente entregada por completo a su rol y sin creerse con derecho a una vida personal fuera de aquel, como se observa en doña María al rechazar a don Pedro de Aragón (Roca de Togores, 1837: 92)². En efecto, las razones ofrecidas a su pretendiente debieran haber sido las de María Cristina ante cualquier posibilidad matrimonial, para dedicarse plenamente a las hijas de Fernando VII. Por eso resultan irónicas e incluso acusadoras:

Y en mí también el castellano pueblo
su libertad y su ventura fia.
Si deberes tan santos olvidase,
si sucumbiese yo, no fuera digna
de tu amor ni tu nombre, y despreciada
de mi esposo, del mundo, de mí misma,
muriera de dolor. Por piedad, huye;
otra belleza el holocausto admita
que es sacrílego en mí [...] (Roca de Togores, 1837: 91-92).

² En la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid —a partir de aquí, BHMM— se conserva un manuscrito fechado en 1837, con las iniciales de los primeros apuntadores J. N., esto es, José Nicolau, en 1837; y J. B., esto es, Juan Bueno, en 1844 (Tea 1-60-7a). Consta de un cuadernillo por cada uno de los cinco actos. Asimismo, se conservan también dos ejemplares impresos. Uno de ellos, Tea 1-60-7a1, carece de la cubierta impresa y en su lugar se cuenta con otra manuscrita, con la indicación de haberlo usado en 1837 el apunte segundo J. L. P., esto es, José López Pacheco y, en 1844, F. Cs., esto es, Francisco Ceyanes. En la segunda hoja aparecen, con distinta tinta, los nombres de los actores encargados de los diferentes papeles, en 1837 y en 1844. Se leen indicaciones escénicas escritas a pluma en varias hojas del impreso y, en determinadas páginas, en trocitos de papel pegados a aquellas. Igualmente, se observan en varios pasajes ciertas líneas verticales en los márgenes, generalmente empleadas como signos de eliminación. El otro ejemplar impreso, Tea 1-60-7a2, carece de cubierta. En su portada se ve una H escrita a pluma, que puede corresponderse con el apuntador Florentín Hernández. Este ejemplar replica bastantes de las indicaciones escénicas y fragmentos con signos de eliminación de los otros. Se ha trabajado con estos tres ejemplares a la vista, pero se ha citado con preferencia por la edición de 1837, de más fácil acceso para el lector, por encontrarse en línea. En todos los casos necesarios, se cita por el manuscrito o los impresos con notas.

Desde esta perspectiva, el drama puede entenderse como crítica velada a la madre de Isabel II —solo comprensible para ella y quienes sabían de su matrimonio secreto con Fernando Muñoz—, bajo una apariencia panegírica que contribuiría a sumar adeptos entre lectores y espectadores.

En torno a estas ideas principales se vertebra el resto de los elementos de una trama en que también cabe establecer semejanzas entre las acciones de los distintos personajes y los diferentes partidos contemporáneos del autor (cfr. Ribao, 2002), como asimismo entre los argumentos a favor y en contra de la regencia de doña María y los que a diario se publicaban en la prensa (cfr. Ballesteros, 2005). No en vano, el mercader y antiguo escudero Alfonso, descendiente del pueblo y representante suyo, se felicita en redondillas y a base de preguntas retóricas por celebrarse las Cortes, por restablecerse los fueros y por reconocerse la dignidad de los no nacidos como nobles (Roca de Togores, 1837: 4). Tampoco por casualidad el drama concluye con las insistentes palabras de la reina y de Alfonso:

MARÍA.— Este es el rey de Castilla (*Le pone la corona. Le colma de caricias*).
Y el pueblo le da esa silla (*al trono*)
después que Dios y la ley,
pues venció la infame grey
el pueblo.
ALFONSO.— Así lo educad,
y sepa en teniendo edad
que no debe a cortesanos,
sino a honrados ciudadanos
vida, trono y libertad (Roca de Togores, 1837: 148).

Como puede apreciarse, se trata de un auténtico epifonema... aunque podía gustar poco a una buena parte del cortesano y aristócrata público del estreno. Por esta razón o por juzgar anacrónica esta escena, quedó eliminada a partir de la segunda función, según las noticias dadas por Roca de Togores a Musso y Valiente³.

Se concluyera con estos versos o no, tanto la idea contenida en él como la otra indicada anteriormente van repitiéndose y contrastando con la visión de los oponentes, como cabe observar cuando el abad de Sahagún asegura a la reina, en unas quintillas, que de sus actos debe responder únicamente ante Dios, a lo cual ella replica implicando al pueblo. Por su parte, Alfonso defiende un vínculo entre pueblo y corona de índole aceptable para el liberalismo:

³ Donoso Cortés habría de censurar el anacronismo de esta escena con una frase equívoca: “los ocho últimos versos no pertenecen al drama” (1837: 4), como, más adelante, dijo que “yo no puedo comprender qué significado tienen en el siglo XIII las palabras libertad y tiranía; me es imposible encontrar en esas oscuras edades de la España pueblos que fuesen libres, reyes que fueran filósofos o tiranos”. Añadió que sin duda Roca de Togores se había servido de un término que en la época *electrizaba* y servía para levantar aplausos. Tal juicio, sin embargo, confirma el paralelismo establecido por el propio autor entre los hechos representados y la situación del momento, subrayada por la música.

ABAD.— Las haciendas y las vidas
a vos sola están fiadas.
ALFONSO.— Fiadas, mas no vendidas.
REINA.— Bien lo sé.
ABAD.— Cuenta severa
solo ante Dios os espera.
REINA.— Débenla al pueblo los reyes,
y en acatar esas leyes
me honro de ser la primera (Roca de Togores, 1837: 21).

El abad, equivalente histórico de los miembros del clero vinculados con los carlistas, se ratifica, con una estrofa manriqueña, en esa otra visión tradicional cuando corona a don Juan, el máximo oponente de doña María (Roca de Togores, 1837: 115).

En cuanto a la unión entre la reina y el pueblo, doña María pide a los guardias que no impidan a la gente entusiasmada acercarse a ella (Roca de Togores, 1837: 13) y, más adelante, afirmará: “Más gozo que en magníficos banquetes (*A Alfonso*) / en esa fiesta popular, sencilla” (Roca de Togores, 1837: 86-87), así como reconocerá los auténticos motivos por los que el pueblo se opone al pretendiente, equivalentes a los del tiempo de María Cristina: “Que de ese pueblo noble el heroísmo, / si bien defiende al hijo de sus reyes, / defiende al par sus sacrosantas leyes, / que trono y libertad es hoy lo mismo” (Roca de Togores, 1837: 48).

Tales ideas, por otra parte, permiten comprender lo bien que se ajustaba el drama tanto a la celebración de la onomástica, como a la intención de animar y halagar a los liberales y a aquellos cuyos hijos peleaban contra los carlistas en 1837. Se sumaba, pues, a las numerosas piezas de propaganda de la época (cfr. Ballesteros, 2005).

Ciertamente, el drama se viene analizando desde el siglo XIX en lo que se refiere a su veracidad histórica, a las semejanzas entre la reina medieval y la decimonónica, a sus parecidos con otras obras en las que participa María de Molina como personaje, o a los componentes dramáticos y escénicos del drama de Roca de Togores (Ribao, 1999: 145-154; 2001, 2002; Martínez Plaza, 2020; Carmona, 2022: 43-51). En cambio, no se ha examinado sistemáticamente de qué modo se conjuga el componente musical con el verbal y, más en concreto, con esas dos ideas que vertebran el fondo dramático: si bien la puesta en escena y la interpretación de los actores del estreno se comentaron sucintamente en la prensa (Anónimo, 1837b: 1; Anónimo, 1837c: 1; Bretón de los Herreros, 1837: 1; Durán, 1837: 100) no se mencionó la música como parte de esta espectacularidad sino en dos únicas frases, a saber, “una banda de músicos recrea los oídos de tan ilustres invitados” (Donoso, 1837: 3), y “el decoro de la escena cuidadosamente observado hasta en el uso escogido de las voces” (Anónimo, 1837d: 236).

Ese silencio podría evidenciar la falta de conocimientos sobre la materia por parte de los críticos, aparte de que la música que acompañaba a los dramas románticos era considerada menor frente a la ópera que inundaba los teatros, y no se le prestaba la misma atención en las reseñas. Pero también puede ser que varios de los articulistas que

cubrieron el espectáculo no asistieran al estreno y no tuvieran ocasión de disfrutar de la música, pues el propio Roca de Togores, asistente a los ensayos, comentó a Musso y Valiente que ya para la segunda ejecución del drama se habían suprimido los coros, muchos trozos de prosa y la escena última (2004: 248). Más adelante se darán algunas posibles causas de esta decisión.

Haber ideado un drama con canciones suponía un acierto en la época. La música incidental se había convertido en un recurso escénico frecuente en muchas obras, dado el creciente y progresivo gusto del público por los géneros líricos. La mayoría de las intervenciones musicales eran canciones versificadas por los dramaturgos, acompañadas instrumentalmente por la orquesta del teatro situada en el foso, lo que reportaba una falsa diégesis cuando la música formaba parte de la escena. El público romántico, frecuente espectador de ópera italiana, comprendía el convenio teatral tácito de la invisibilidad de la orquesta, aunque su situación en el foso delimitara el espacio entre el patio de butacas y el escenario. Cuando se requería, participaba en las representaciones el coro profesional contratado por las compañías, aunque, por la sencillez de las composiciones, muchas veces los números corales eran interpretados por los propios actores, e incluso alguno de estos, en ocasiones, protagonizaba alguna pieza cantada a solo.

Los dramaturgos otorgaban al componente sonoro un amplio abanico de funciones. Los maestros compositores habitualmente demuestran intentar relacionar el contenido de las escenas y los parámetros musicales: la música recreaba escenarios paralelos en la imaginación del espectador, servía para adelantar o recordar información, acentuaba ciertos efectos o actuaba como contrapunto, creaba atmósferas parentéticas que envolvían situaciones íntimas, incidía en el estado de ánimo de los personajes y, sobre todo, catalizaba las emociones del público (cfr. Ballesteros, 1996, 2003: 131-142; Ribao, 1999, 2001; Barba, 2013).

Uno de los grandes y más experimentados compositores para obras del Romanticismo fue Ramón Carnicer (Tárrega, 24.X.1789 / Madrid, 17.III.1855): desde que fuera requerido en 1827 por dos reales órdenes del monarca Fernando VII, para sustituir a Saverio Mercadante como maestro y director de los teatros de Madrid (AVMS 4/67/86, 2/481/35, 3/478/22), desarrolló una ingente producción en esa línea (cfr. Barba, 2013, 2021a, 2021b, 2022). Él se encargó de las partituras requeridas por este drama.

2. METODOLOGÍA

Los principios básicos de la semiótica han servido en el análisis descriptivo de las partes musicales de la pieza —su gramática— y para establecer su semántica en conexión con el componente verbal, escrito en previsión de una pragmática.

El hecho de que la música no acompañe de continuo a la acción, sino que se ofrezca exclusivamente en tres escenas, impide un análisis semiótico paralelo al que supondría el de la trama, por faltar una *sintaxis* entre las distintas composiciones musicales equivalente a la apreciable en el componente verbal. Por esto, dados los límites de espacio, nos

centramos en la conexión semántica y pragmática entre tales momentos musicales y las escenas de que forman parte.

En cuanto a las partituras, la circunstancia de no hallarse completas las correspondientes a los tres momentos musicales previstos en el drama ha obligado a reducir el estudio a las partes disponibles y a investigar sobre las razones de la ausencia de las demás en los archivos públicos, para lo cual se ha recurrido a los métodos de la historiografía.

3. RESULTADOS

3.1. El himno marcial del primer acto

Roca de Togores ideó introducir música en la segunda escena del drama. Se trataba de un himno marcial con un estribillo de cuatro versos decasílabos con rima abab y dos octavillas compuestas con la misma y contundente métrica y rimas agudas, acorde con el mismo propósito dramático que una arenga de guerra, en contra del otro pretendiente a la corona y como exaltación de la unidad española simbolizada en el pendón y en doña María:

Vítor, Vítor, que al aire tremola
otra vez el morado pendón,
noble signo de gloria española,
dulce emblema de paz y de unión.
A su aspecto mil tercios guerreros
se alzarán en la invicta Castilla,
y el infante que a España mancilla
temblará de mostrarse en la lid.
¿Quién contrasta sus fuertes aceros
si la patria en su ayuda los llama?
Si una hermosa sus pechos inflama,
¿quién resiste a los hijos del Cid? (Roca de Togores, 1837: 10).

El himno en sí funcionaba en 1837 de modo equivalente a las loas compuestas en años anteriores para solemnizar en el teatro eventos como el casamiento de Fernando VII con María Cristina, el nacimiento de Isabel II o la proclamación de esta como princesa de Asturias (cfr. Lafourcade, 2009: 123, 155, 370, 417). Al introducirse el himno en el cuerpo de la obra, en lugar de como preámbulo de la función, se subrayaban con mayor fuerza las equivalencias entre la reina medieval y la contemporánea y contribuía a alentar los ánimos del público a favor de la causa liberal.

Sin embargo, no se ha conservado ninguna partitura en cuyo título o letra se observe conexión con este pasaje de la obra. Pero sí hubo de interpretarse alguna, pues en el manuscrito se ve en un margen “Música prevenida”, para que se acomodasen y estuvieran a punto los encargados (Roca de Togores, 1837a: Cuad. I, 7vuelto), y luego “Música” (Roca de Togores, 1837a: Cuad. I, 8vuelto). En los ejemplares impresos conservados en

la BHMM, se menciona una “Marcha” (Roca de Togores, 1837b: 10) y, anteriormente, en una hojita pegada sobre otra con las indicaciones de foro, se previene una “banda” con los “maceros, reyes de armas” etc. (Roca de Togores, 1837b: 7).

No extraña en exceso la ausencia de una partitura correspondiente a este número musical compuesta específicamente para este momento, pues podría deberse a que se empleara una partitura preexistente en el archivo del teatro. Tampoco se conserva para *La corte del Buen Retiro*, en cuyo último acto se apunta la ejecución de un *vals galop* (Escosura, 1837: 102), quizás por interpretarse cualquier pieza del repertorio para baile con que ya se contara (cfr. Barba, 2013: 284). No obstante, a la vista de otras circunstancias, se expondrá más adelante otra posibilidad.

3.2. Los cánticos del tercer acto

La primera intervención musical conservada se corresponde con lo requerido durante un banquete en el palacio de don Enrique de Castilla, cuando, en el tercer acto, este pretende envenenar a doña María para convertirse él en tutor y regente. Antes de proponer el brindis y ofrecerle el licor letal, el anfitrión obsequia a la reina con unos cánticos. La intervención coral está preludiada por la presentación instrumental de la primera frase musical con la que posteriormente comenzará el coro, más cuatro compases que establecen, mediante un diseño descendente sobre un acorde de tónica, la tonalidad principal de la pieza, *la mayor*, dibujo que destila un claro tinte festivo-popular. Este carácter popular encaja bien en uno de los grandes objetivos perseguidos en el trazado de la obra expuesto más arriba, esto es, la exaltación del pueblo y cómo la reina encuentra lealtad auténtica en él, y no entre los cortesanos.

La pieza es un coro para voces masculinas (tenores y bajos) con acompañamiento de orquesta o banda⁴. Aparte de una breve frase recogida en la crítica de Donoso Cortés referida a la representación, ya citada, que habla de “una banda”⁵, no se tiene ninguna otra referencia explícita sobre qué versión se llevó a escena el día del estreno, pero la de banda, además de resultar más acorde con el sentido dramático del momento por el carácter marcial que imprime, facilitaría también la presencia de los músicos sobre el escenario, ya que su instrumentación permite mayor movilidad de los intérpretes. Existe una anotación manuscrita en uno solo de los impresos, “Preparados músicos y el coro

⁴ Este *Coro masculino* se conserva en diecisiete *particellas* que corresponden a la voz del tenor, voz del bajo, violín principal, violín primero, violín segundo, viola, violoncello, contrabajo, flauta, oboe primero, oboe segundo, clarinete primero, clarinete segundo, corno primero, corno segundo, clarín primero, clarín segundo y trombón; más una partitura orquestal general y otra versión para banda: requinto, clarinetes, trompas, clarín, bajos y bombo (Carnicer, 1837a).

⁵ En el manuscrito de la BHMM solo se lee “Música”, y unas líneas que solían significar producirse algún tipo de sonido (Roca de Togores, 1837a: Cuad. 3., 7 vuelto). Asimismo, se observa la línea de supresión del estribillo, pero en este ejemplar manuscrito no se lee la canción entera presente en los impresos —aunque también con marca de eliminación, con la excepción, precisamente de ese estribillo—, mutilada ya desde la segunda función (Roca de Togores, 1837b: 71-72; 1837c: 71-72).

general a la derecha” (Roca de Togores, 1837b: 70)⁶, que corrobora la presencia de los instrumentistas en la escena, por lo que parece más apropiado que fuera la banda y no la orquesta la que interpretara esta pieza. De esta indicación se infiere, además, que sería el coro profesional del teatro el que cantaría y no actores del elenco, aunque las voces de los tenores y bajos se mueven a una distancia de un intervalo de octava entre ellos, en un registro medio cómodo para ambas voces y con un diseño melódico que no presenta grandes dificultades, pues se desplaza por grados conjuntos. Así, no se requerían cantantes profesionales.

La instrumentación tiene sus funciones muy bien delimitadas: el viento madera dobla casi constantemente las voces corales, mientras que el viento metal realiza un diseño rítmico —silencio de semicorchea con puntillo, fusa, dos corcheas— cuando acompaña las dos primeras frases musicales A y A’, y contratiempos reiterados durante las segundas, B y B’.

El estribillo, que responde a la estructura de la copla popular en forma de romance, se interpreta cuatro veces, coincidiendo, cada una, con una de las cuatro frases musicales en las que se divide la pieza: A, A’, B y B’. El texto enaltece a los soldados y así constituye buena arenga para los hombres de armas liberales contemporáneos del autor:

Cantemos al bravo
valiente adalid,
que en pro de las bellas
no teme morir (Roca de Togores, 1837: 71).

A continuación, se muestran las frases A y A’ de los tenores⁷:



Imagen 1. Frase A interpretada por los tenores del coro masculino del drama *Doña María de Molina*.



Imagen 2. Frase A' interpretada por los tenores del coro masculino del drama *Doña María de Molina*.

Como se puede apreciar en los extractos de la partitura, la estructura melódica es muy ordenada y acorde con los referentes populares: cada verso se corresponde con dos compases siguiendo una prosodia silábica. La frase A se compone de dos semifrases de

⁶ En el manuscrito solo se lee “Música prevenida” (Roca de Togores, 1837a: Cuad. 3, 5vuelto).

⁷ Para simplificar la lectura de la partitura solamente se transcribe la melodía correspondiente a los tenores.

cuatro compases prácticamente iguales que únicamente se diferencian en la línea ascendente con la que culmina la primera invitando a continuar la melodía, frente al dibujo descendente de la segunda, más conclusivo. El material musical de esta segunda semifrase se reutiliza durante los cuatro últimos compases de la frase A'. El diseño rítmico con figuras breves y apuntilladas es común a ambas frases y aporta celeridad y dinamismo a la melodía. Los cromatismos expresivos, a modo de ornamentación de la línea melódica, subrayan dos términos esenciales de la lealtad que se le ofrece a la reina: “valiente” y “teme”, mientras que las reminiscencias populares insisten en el apoyo de la gente común.

Cabe advertir que la diferencia entre las dos frases recae sobre la primera semifrase de A'. Por una parte, por realizar una breve inflexión a la tonalidad de *mi* mayor, mientras que el resto del extracto musical se desarrolla sobre la tonalidad principal de *la* mayor. Por otra parte, porque, si bien ambas frases principian en anacrusa, son distintos sus respectivos intervalos ascendentes: el de sexta ascendente empleado en la anacrusa de la frase A evoca tanto música popular como *bel canto* italiano; en cambio, el intervalo de quinta justa ascendente con el que inicia la frase A' resulta frecuente en el viento metal de las fanfarrias militares y en las partes cantadas de los himnos patrióticos del compositor (cfr. Barba, 2021).



Imagen 3. Frase B interpretada por los tenores del coro masculino del drama *Doña María de Molina*.



Imagen 4. Frase B' interpretada por los tenores del coro masculino del drama *Doña María de Molina*.

El *bel canto* distinguía a las clases acomodadas y particularmente a las aristocráticas en el siglo XIX. Por eso también resulta significativa tal fusión de elementos cultos, populares y militares, por representar musicalmente la adhesión guerrera a la protagonista por parte de toda la sociedad.

A esta fusión se añade otro elemento en absoluto casual: las siguientes frases B y B', ambas en *la* mayor, son prácticamente iguales, pues las variaciones de B' respecto a B hacen referencia a los adornos o al diseño rítmico. Igual que ocurría en las frases A y A', estas finalizan con un cromatismo expresivo, de clara influencia popular, que en la frase

B' se ornamenta jugando con la figuración y las notas de paso, a modo de *ritardando* melódico para concluir con la repetición del último verso "no teme morir". Frente a las frases A y A', con una dinámica de *forte*, las frases B y B' están escritas para ser interpretadas en *piano*, durante los cuatro primeros compases, y súbito *forte*, en los siguientes. Durante los compases en los que se indica la dinámica *piano*, el viento madera no dobla las voces corales como sí lo hace en el resto de la pieza.

El *tempo* escogido, *Andantino quasi allegretto*, la figuración rítmica breve y rica en puntillos distribuida en un compás ternario 3/8, el tipo de acompañamiento instrumental doblando las voces del coro y con frecuentes contratiempos, el diseño de los cuatro compases que prologan la intervención coral, la distancia de octava entre las voces de los tenores y bajos, junto con la reiteración de la letra como elemento expresivo, apuntan a una sonoridad festivo-popular ratificada con una armonía reducida a una alternancia de tónica y dominante dentro de la tonalidad de *la* mayor, asequible para poder ser cantada por voces poco versadas. Más en concreto, la pieza recuerda a la música popular castellana, factor en perfecta correspondencia con la ambientación dramática. Además, la elección de un coro masculino con acompañamiento de banda y los inicios anacrúsicos de las frases potencian el ímpetu y la vehemencia de la melodía e imprimen a la música el tono castrense acorde con el contexto bélico. Se conjugan así, musicalmente, la alusión al apoyo a la reina por parte de todas las clases sociales y el ritmo adecuado conforme a la previsión pragmática de levantar los ánimos de los espectadores a su favor.

No obstante, este *coro masculino* que aúna el carácter festivo y el marcial en pro de la reina actúa de contrapunto, pues a continuación corre el riesgo de morir envenenada: se percibe entonces como hipócrita la lealtad pregonada por don Enrique a través de la invitación y de los cantos contratados⁸.

Importa resaltar aquí que la parte de la música no conservada se correspondía con el vituperio verbal del partido contrario. Más tarde se retomará esta cuestión.

Don Enrique hace cesar la música, propone el brindis y entrega una costosísima copa a doña María, quien se priva de ella para subastarla y atender con lo obtenido a las urgencias del Estado. Pero ni el abad, ni el arzobispo, ni los nobles, ni siquiera el enamorado Haro ofrecen más que el último en pujar, Alfonso: en un gesto que merece un espontáneo "¡Bravo!" del pueblo, asegura que este es capaz de escatimar hasta en el pan que come para contribuir a la causa. Desde luego, el momento es esencial por insistir en la demostración del apoyo popular a la reina, de modo coherente respecto a lo observado en la composición musical. Ella procura escenificar su gratitud al pueblo ofreciendo cortésmente la copa al mercader para que beba él primero:

⁸ No sería esta la única vez que Carnicer jugara con este tipo de contrastes. Meses después, en su composición para el drama *Adolfo* de Benítez y Torres, también incluyó metales y coro masculino para aportar brillantez y ardor al grito guerrero de los conjurados antes de sublevarse contra el poder autoritario del conde de Rimini (cfr. Barba, 2022: 137-170).

REINA.— [...] y esta unión celebrar quiero
del pueblo con la corona,
y que por ella primero
brindéis vos que mi persona. (*Le da la copa*).
ALFONSO.— ¿Yo, que ni soy caballero?
REINA.— Justo es en vos preceder
a aquellos que aventajáis (Roca de Togores, 1837: 76).

Pero Alfonso, en absoluto vasallo pasivo y sumiso, sino orgulloso y consciente de no desmerecer frente a los nobles, renuncia a beber y derrama el contenido: gracias a su astucia y a desconfiar de los cortesanos, salva a la reina y, si no desenmascara la traición a los ojos de esta, sí la denuncia indirectamente. Por supuesto, los versos de las quintillas referentes al *pretendiente* resultaban fácilmente trasladables a don Carlos María Isidro en el momento histórico del estreno:

ALFONSO.— Compré por razón sencilla
la copa, no lo que encierra,
para que sepa Castilla
que a ningún noble se humilla
un tejedor de mi tierra.
Porque sepa el pretendiente
que producirá más oro
un hilo de la regente
que puede darle el tesoro
de su fanática gente.
Y porque, en fin, si engañar
quiere al pueblo algún traidor,
sepa que la puede errar
y se expone a derramar
su sangre como el licor (Roca de Togores, 1837: 77).

3.3. Un coro de religiosas en el acto cuarto

Don Enrique se alía con el infante don Juan para amenazar de nuevo a la reina, esta vez secuestrando a Fernando IV. En la iglesia de las Huelgas de Valladolid, de noche, los conjurados se reúnen para coronar a don Juan y posteriormente acceder, por un pasadizo que une el palacio con la iglesia, a los aposentos del rey niño. El abad, don Tello, don Juan y Tubal oyen un ruido y se sobresaltan:

DON PEDRO.— Mas primero miremos... (*Abre la puertecilla*)
nada. Escuchad, el canto
(*Se oye un arpa*) lejano de un laúd os turba tanto.
ABAD.— Ciertamente que el himno resuena:
cómo dulcifica el alma
su loor.
DON JUAN.— Ah, cuál disipa mi pena.
ABAD.— Cuál torna al pecho la calma
del Señor (Roca de Togores, 1837: 112-113).

Roca de Togores apostó por la lira en un primer momento de la escena y más adelante, en el fragmento expuesto, por la estrofa manriqueña, cuya musicalidad procura cierto color medieval, si bien la tonalidad asociada al tema de la muerte, conjugada con el deje de melancólica serenidad, se traspasa desde las conocidas coplas a un momento de orden diferente, lo cual puede llegar a resultar chocante: la actitud miedosa de los conjurados asombra hasta resultar cómica y don Pedro ostenta una fiereza poco indicada para el tipo de estrofa elegida.

Por otro lado, es a través de la pequeña puerta anexa al altar por donde se oyen los cantos, situación similar a la del *Coro de religiosos del convento de Atocha*, compuesto por Carnicer meses después, para el drama de Gil y Zárate *Carlos II el Hechizado*. En esta obra, la pieza se interpreta desde fuera de las tablas durante los monólogos de dos personajes: el del confesor del rey admitiendo sus pensamientos lascivos y el del propio monarca claudicando en favor de Felipe V de Anjou (cfr. Barba, 2013: 331-342). Por supuesto, el primer antecedente romántico en España lo suponía el coro de religiosos que doña Leonor escucha desde fuera del convento en la jornada segunda de *Don Álvaro o La fuerza del sino*. En todos los casos, la música es diegética, pues influye en los personajes desde fuera de escena: tranquiliza a los conjurados de *Doña María de Molina* y a Leonor, quien con ella acaba de resolverse para vivir como ermitaña, mientras que martirizará al confesor de Carlos II haciéndole consciente de su lujuria, y será comprendida como señal del cielo por el último de los Austrias para abdicar. Con todo, en estas otras obras la música acompaña y facilita la reflexión solitaria de los personajes, mientras que en *María de Molina* se presenta en una escena grupal.

Además, en el drama sobre el que venimos tratando, proporciona un momento de paz en contraste con el estrépito y alboroto posteriores, según recurso habitual en el Romanticismo: el romance con acompañamiento de arpa que interpretaría meses después Matilde Díez en el papel de Inés en *Carlos II, el Hechizado* responde a la misma técnica de contraste, para reforzar lo nefasto de sucesos posteriores con un prólogo plácido. De otro orden, pero similar, actúa la canción de la gitana Azucena, a modo de obertura, en la tercera jornada de *El trovador*, como catalizadora de la tensión dramática, estimulando el sentido premonitorio del público y anticipando la fatalidad (cfr. Carnicer, 1837b; Barba, 2013: 226, 228-234, 342-348). En *Doña María de Molina*, al no existir ninguna indicación sobre cuándo cesa la música, esta podría acompañar toda la coronación del de Castilla, y así potenciaría el efectismo al desplomarse el cuadro que cubre el nicho del retablo y aparecer la reina tras él, escoltada por el pueblo.

Carnicer utilizó un acompañamiento de arpa para la intervención musical que nos ocupa, denominada laúd por don Pedro: este instrumento era habitualmente mencionado por los dramaturgos del momento, aunque en la puesta en escena se utilizara el arpa, como también queda claro en los impresos con notas —en cambio, no en el ejemplar manuscrito, donde se omite todo lo referente a la música— (Roca de Togores, 1837a: Cuad. 4; 1837b: 106, 110, 112; 1837c: 106, 110, 112). El abad define el género de la pieza como himno, cuestión que se ratifica con la letra que se canta —los primeros versos del

“Dios salve a la reina”— y con la indicación de la portada de la partitura: “Versículo del salmo *Domine salvum fac regem* en el drama *Doña María de Molina* con acompañamiento de arpa” (Carnicer, 1837a).

La música para este momento es una breve pieza litúrgica entonada por un coro femenino⁹. Dentro de un compás de 4/4, que favorece el deambular de las religiosas a quienes se supone pertenecer las voces, el compositor utiliza el diseño rítmico propio del *domine*, respetando perfectamente la acentuación de la letra que procede de los primeros versos del famoso himno patriótico “Dios salve a la reina”. El texto, inexistente en la edición impresa, parece una elección propia del compositor o una directriz última dada en los ensayos. La obra está escrita para dos voces de tiple que, tras una breve introducción del arpa *a piacere* con arpeggios sobre los principales grados de la tonalidad de *la bemol* mayor, cantan a una distancia constante de un intervalo de tercera:



Imagen 5. Coro de religiosas del drama *Doña María de Molina*.

El coro finaliza con una cadencia al relativo menor, *fa* menor, realizada por el dibujo de la primera voz a modo de melisma. El diseño melódico, básicamente desarrollado sobre una única nota emulando el canto gregoriano, está supeditado al texto destacando, mediante el reposo sobre una figuración de blanca, solamente el vocablo *regem*, fundamental en el significado del texto y acorde al momento dramático. Un proceso cadencial del arpa en el modo menor pone fin a la intervención potenciando el recogimiento. Aunque no existe ninguna indicación explícita *da capo* que invite a repetir la pieza, su estructura permitiría reinterpretarla tantas veces como fuera necesario en el caso de que, como se ha apuntado anteriormente, se quisiera prolongar hasta la irrupción de la reina y, con ella, la interrupción de la coronación de don Juan. El *tempo* sugerido por Carnicer es “despacio”, más similar a una indicación teatral que a una musical por estar en castellano, de lo cual se desprende una intención de alargar la duración de la pieza al máximo.

⁹ Este coro femenino se presenta en tres *particellas*, una para la voz de tiple primero y otra para la del tiple segundo y otra con acompañamiento de arpa (Carnicer, 1837a).

Además de recrear el ambiente de la iglesia de las Huelgas y suscitar serenidad antes del conflicto, la música responde a otra funcionalidad facilitada por la procedencia oculta de las voces y del arpa: insinuar el espacio latente donde se recluyen las monjas. Este recurso había ya aparecido en varios dramas románticos, entre ellos en la mencionada jornada segunda de *Don Álvaro o La fuerza del sino* (Ballesteros, 1996: 164, 185-198; 2003: 89-96; 2014: 22-23; 2017a: 193-197; 2017b: 29-32) o en la *barcarola* compuesta por Carnicer para *La conjuración de Venecia, año de 1310*, en que la voz de tenor del supuesto barquero procedente del interior del escenario favorecía la simulación del acercamiento y posterior alejamiento de la góndola, con lo que se invitaba al espectador a imaginarse los canales de Venecia (cfr. Barba, 2013: 168-180). En el texto de *Doña María de Molina* se puede encontrar otra coincidencia con la *barcarola* del drama de Martínez de la Rosa: don Pedro, cuando insta a Haro a confesar su amor por la reina, menciona la leyenda de Rugiero atravesando el mar para encontrarse con su amada, la misma historia cantada en aquella *barcarola* (Roca de Togores, 1837: 35).

Por otra parte, no parece aleatoria la elección del espacio representado donde sucede esta parte de la acción. Como señala don Enrique respecto a doña María y numerosas voces en la España de la época respecto a María Cristina, muchos creyentes católicos dudaban sobre si adherirse a la causa de estas mujeres, cuando tantos religiosos apoyaban al bando contrario:

DON ENRIQUE.— Mas las ciudades
se rebelan do quier, y los prelados
al grito aterrador de la conciencia
proclaman a don Juan.

REINA.— Dios es más justo [...].

Sí; cual cristiana

debo al vicario obedecer de Cristo:

como reina del pueblo castellano

no es mi rey el Pontífice romano (Roca de Togores, 1837: 47, 49).

La reina defiende la disociación Iglesia-Estado condenada en la encíclica de 1832, sin que eso la convierta en anticristiana. De ahí la conveniencia de sacar a escena a doña María con hábito religioso, ostentar la iglesia fundada por ella y subrayar cómo la apoya el arzobispo, representante de la Iglesia, mientras que el abad que conspira contra ella está excomulgado. Así, los espectadores observaban que no por contar con ciertos miembros del clero eran los del bando contrario los auténticamente fieles católicos, pues otra parte del clero con mayor autoridad favorecía a la soberana. Musso y Valiente, espectador en la segunda fila de lunetas del teatro durante el estreno, captó este aspecto del drama con suma precisión, pero reconocía que el “bendito público no lo entendió bien anoche, pero más adelante lo entenderá si quiere” (2004: 248). La música de Carnicer subraya ese contenido religioso favorable a doña María, aún importante al reponerse la pieza en 1844, año en que María Cristina se entrevistó con el papa y se sancionó su segundo matrimonio, nulo hasta entonces.

Al aparecer la reina de modo imprevisto en medio de la coronación de su rival, Tubal arrebató la espada a don Pedro e intenta asesinarla. Entonces los espacios latentes se convierten en visibles para el público y se presenta el pueblo para defender a su reina, como modo de exteriorizar ese refuerzo de la gente corriente, que se arma cuando se la necesita:

Tubal arranca a don Pedro la daga del cinto, y se dirige a la reina. Al mismo tiempo ambos cancelos caen: gran multitud del pueblo aparece con hachas encendidas, palos y toda especie de armas. Las tribunas se iluminan también, y se ven las religiosas detrás de las rejas. Por la puertecilla de junto al altar sale Alfonso con la espada en la mano, y tres o cuatro que le siguen: hiere a Tubal casi cuando llega a asesinar a la reina (Roca de Togores, 1837: 119).

Finalmente, se manifiesta una diferencia radical entre la forma de gobierno propuesta por esta mujer y lo que se insinúa como propio de épocas anteriores y del primitivismo del pueblo. Es la reina misma la que contiene al pueblo cuando este pide la muerte de los conjurados: “No, que los guarda la ley” (Roca de Togores, 1837: 120). El drama se encamina hacia una batalla entre ambos bandos con la victoria de los partidarios de doña María, lo que sin duda había de animar hasta el entusiasmo al público madrileño de 1837, según unas previsiones que se verificaron.

4. SOBRE LA MÚSICA EN EL ESTRENO Y EN LAS FUNCIONES SUCESIVAS

Cabe preguntarse las razones para no haberse conservado varias partituras exigidas por el drama. Ya se ha indicado, respecto al himno del primer acto, que quizás se aprovechó una partitura del repertorio para la puesta en escena. Por su parte, Ribao concluyó, a la vista de ciertos corchetes en los apuntes conservados, que esos fragmentos se suprimieron en la puesta en escena de 1837 (2001: 118; 2002: 185). La ausencia de la partitura correspondiente parecería confirmar esta circunstancia. Ahora bien, gracias a los diarios personales de Musso y Valiente, puede afirmarse que tales cortes, como asimismo los coros, se verificaron no el día del estreno, sino en las funciones posteriores (2004: 248).

Aunque sin mayor especificación, el crítico del *Semanario Pintoresco Español* escribió una frase que parece referirse a los cantos: “el decoro de la escena cuidadosamente observado hasta en el uso escogido de las voces” (Anónimo, 1837d: 236), cosa que no podía extrañar, con Carnicer como director y empresario.

Respecto al recorte de ciertos fragmentos de prosa¹⁰, seguramente tuvo que ver con la recepción del público, como días después, aún en cartel la obra, habría de consignar el anónimo articulista del *Eco del Comercio*:

¹⁰ Tales fragmentos no se comentan aquí, por apartarse de la intención central de este artículo.

[...] encontramos frialdad en algunos finales de actos y languidez en varias escenas, que por demasiado sutilizadas se hacen en extremo largas. Esto nace de haber estudiado menos el teatro que las crónicas; [...] [el] público que se cuida regularmente más de sensaciones y efectos sorprendentes que de ciertas minuciosidades que son muy buenas para leídas, pero que en el teatro fatigan al impaciente espectador (1837c: 1).

Para entender los motivos generales de los cortes musicales, deben exponerse las circunstancias del momento. Por un lado, podría suponerse que se renunció a las partes de los solistas por carecer de intérpretes dignos. Sin embargo, los teatros principales contaban en 1837 con una compañía de ópera completa, difícil de parangonar con la habida otros años, contratada por Carnicer y su yerno, pues, por subrogación, los coliseos estaban a su cargo aquella temporada (cfr. Ballesteros, 2012: II, 299-306; 369-373; Lafourcade, 2009: 241-245). Ciertamente, desde mediados de junio de 1837 el calor resultó inaguantable, apenas se acudía al teatro (Anónimo, 1837a: 1) y se haría difícil hacer ensayar una función nueva a los cantantes sin poder obtener réditos. De hecho, la empresa consiguió del Ayuntamiento, para el día de la onomástica de la reina, sustituir la especial iluminación interior del teatro, propia de las solemnidades, por otros adornos, pues el número de bujías empleadas en tales casos aumentaba el calor hasta el punto de sofocar a los espectadores y producir un tufo insoportable, aparte del riesgo que corrían los trajes de quienes ocupaban las plateas, por la cera derretida. Por otra parte, con el exceso de luz en la sala, se vería peor el escenario y las decoraciones que iban a estrenarse (AVMS 2/481/22)¹¹.

Pero habría sido una excepción celebrar una conmemoración así sin el concurso de los mejores intérpretes de la compañía. Además, no había llegado el mes de julio, cuando actores y cantantes se turnaban varias semanas para salir a provincias (cfr. Ballesteros, 2012: I, 707-708). De hecho, siguieron representándose óperas durante aquel verano, como *Lucia di Lamermoor* de Donizetti, el 2 de agosto (Lafourcade, 2009: 244). Ahora bien, con la función en honor a la reina era suficiente: ascendían mucho los gastos con la música, y la empresa podía evitar abonar a los solistas por más funciones, como asimismo a los coros. También convenía acortar la obra en sucesivas funciones por el problema del calor.

Por lo que respecta a la partitura que falta, debe tenerse en cuenta que, siendo Carnicer el empresario aquel año, no se encontraba obligado a depositar en los fondos municipales los ejemplares de las obras abonadas por él, ni tampoco sus trabajos. Sí podía aportarlos, en caso de convenirle, como asimismo las decoraciones adquiridas, lo cual podría redundar a su favor en el inventario efectuado al concluirse el arriendo, para compensar los desperfectos sufridos en los efectos prestados por el Ayuntamiento según las cláusulas de la contrata. Siendo Carnicer muy celoso de su trabajo, pudo sentirse con derecho a guardar personalmente las partituras compuestas aquel año, tanto esta como la de *La corte del Buen Retiro* citada anteriormente (Carnicer, 1837a: 1).

¹¹ Asombra por eso que en una reseña se afirme haberse iluminado el edificio por fuera y por dentro (Anónimo, 1837b: 1).

Respecto a la duda de por qué entonces sí se han conservado en los archivos públicos dos de las partituras, debe considerarse también que el drama se representó dieciséis veces durante la primera guerra carlista (cfr. Barba, 2013: 379), —aunque no se puede saber con exactitud cuántas de ellas se ejecutaron con acompañamiento musical—, y se repitió para celebrar el cumpleaños de María Cristina de 1844, de vuelta en Madrid un mes antes, ya vencido Espartero y con los moderados en el poder (cfr. Navarro, 2013: 152). Aquel año Carnicer no era el empresario de los teatros, sino un empleado de Juan Lombía, por cesión de Julián Romea para la temporada 1844-1845. Lombía pagaba a Carnicer por sus trabajos y, por lo tanto, se convertía en dueño de ellos.

Lo lógico era haber reutilizado las partituras y que Lombía se quedara con ellas. Pero parece bastante probable que en 1844 no hiciera falta la partitura que se echa de menos ahora, por el siguiente motivo: era costumbre por entonces cercenar los fragmentos más comprometidos en las obras de propaganda política anticarlista estrenadas entre 1833 y 1840, como se ha estudiado exhaustivamente respecto a muchas piezas de Bretón de los Herreros (Ballesteros, 2012). Precisamente los textos cuya partitura no se conserva habían perdido en 1844 la razón propagandística para escribirse. Por entonces, muchos carlistas se habían reincorporado a la vida nacional y se juzgaba poco digno insultarles una vez vencidos. Los versos mencionaban a un infante “que a España mancilla”, al que se llamaba “perjuro”:

CORO.— Vitor, vitor, que al aire tremola
otra vez el morado pendón,
noble signo de gloria española,
dulce emblema de paz y de unión.
UNA VOZ.— A su aspecto mil tercios guerreros
se alzarán en la invicta Castilla
y el infante que a España mancilla
temblará de mostrarse en la lid.
¿Quién contrasta sus fuertes aceros
si la patria en su ayuda los llama?
Si una hermosa sus pechos inflama,
¿quién resiste a los hijos del Cid? [...]
OTRA VOZ.— Tiemble, tiemble a su vista el perjuro
que insensato cadenas ostenta [...] (1837: 10).

En el manuscrito y en los impresos empleados por los apuntadores, tales versos llevan a la izquierda una línea vertical como señal de supresión (1837a: Cuad. 1, 8vuelto-9recto; 1837b: 10; 1837c: 10). Solo se mantuvo, manuscrita, la palabra “marcha” —militar—.

Además, celebrar los días de María Cristina ya no requería denostar al partido de don Carlos. Así, el drama se acompañó del *Himno militar que el ejército dedica al feliz regreso de la Reina Gobernadora*, compuesto por Carnicer, para interpretarse con un coro de grandes dimensiones y con los seiscientos músicos de las trece bandas de la capital (Carnicer, 1844). Este himno quizás convertía en inútil el de la pieza y podría tratarse de un indicio de que el compositor no depositara en los archivos todo el material realizado

por él en 1837, sino solo la parte que volvió a emplear en 1844: de este modo, la partitura usada en esta reposición pasó a Lombía y luego quedó en el repertorio del teatro (AVMC 2/128/82).

Para los cantos del tercer acto, Roca de Togores concibió dos voces solistas, una de varón y otra de mujer (1837: 71-72), con intención de que fueran interpretadas entre las diferentes intervenciones del coro e intercaladas en el diálogo, lo que incrementaba la funcionalidad de la música. Pero la letra se refería claramente a una guerra civil, a una mujer en el trono —cuando María Cristina ya no lo ocupaba y se había declarado la mayoría de edad de su hija— y a un pretendiente vencido en 1844 —hasta que volviera a levantarse en la persona del llamado Carlos VI—.

La canción estaba compuesta por una serie de octavillas de versos hexasílabos, como los del estribillo, si bien, como en el caso del himno del primer acto, tampoco en estos quedan libres los versos primero y quinto:

SOLISTA.— Cuán dulce, cuán santo,
tras noble querella
de mano tan bella
la palma tomar.
¿Qué ofrece entre tanto
el vil parricida?
La sangre vertida
con hierros premiar. [...].
SANCHO.— Mal hace quien da la vida
por un tirano follón.
SOLISTA.— En pro de tiranos
¡oh mengua, oh desdoro!
De sangre y de lloro
asaz se vertió.
Dejad, mis hermanos,
dejad la cuchilla,
que reina en Castilla
un ángel de Dios (Roca de Togores, 1837: 71-72).

En 1837, en cambio, la canción presentaba la antítesis entre la reina y el pretendiente, y además adquiriría un segundo sentido cuando inmediatamente se produce el atentado: las alusiones al vil parricida y a doña María como ángel, a las que esta corresponde con gratitud, aportaban un matiz a la intervención, pues no solo suponen una exaltación de la reina y una promesa de lealtad, sino una advertencia del peligro que corre.

A favor de esta idea, debe consignarse que el cuadernillo manuscrito donde se recoge el tercer acto de la obra, aunque conservado con el primero, donde aparece la fecha de 1837, solo reza el estribillo, tras el cual don Enrique despide a los músicos (Roca de Togores, 1837a: 7vuelto). Carece, por tanto, de la canción completa. En los impresos con anotaciones a mano los versos correspondientes aparecen con una vertical a la izquierda, que era la marca habitual de supresión (Roca de Togores, 1837b: 71-72; 1837c: 71-72).

5. CONCLUSIONES

La música compuesta por Carnicer para acompañar los momentos en los que se atenta contra la vida de la reina y de su hijo contribuye a vivificar la escenificación de *Doña María de Molina*. La partitura conservada no responde a los patrones formales, armónicos, melódicos, expresivos o texturales del Romanticismo musical. En cambio, presenta influencias de la música popular española y de la religiosa, en perfecta correspondencia con las ideas esenciales que el autor quiso imprimir en su drama, con una intención pragmática lograda, a la vista del número de representaciones habidas en Madrid.

De este modo, el drama, tal y como estaba concebido y ejecutado en cuanto a su componente musical, cumple una vez más la tesis de que, en los dramas del Romanticismo, los distintos componentes teatrales se orientan hacia una misma semántica desde sus diferentes lenguajes, en este caso el verbal y el musical.

La música enriquece sutilmente el drama y ofrece diferentes funciones, como el contrapunto, en el caso del coro masculino, interpretado durante el banquete en el que se intenta envenenar a doña María de Molina, o la recreación de la atmósfera de la iglesia de las Huelgas, cuando se pretende secuestrar a Fernando IV. Los cánticos de lealtad y los litúrgicos, aunque trasladan al espectador a un entorno histórico castellano gobernado por una mujer en riesgo de sufrir una muerte trágica y de fracasar en sus aspiraciones, pero que cuenta con el amparo del pueblo y de las autoridades eclesiásticas, sonaban en la época del estreno a modo de arenga patriótica que favorecía la adhesión a Isabel II y a la reina gobernadora.

Al cercenarse gran parte del componente musical y el correspondiente texto cantado después del estreno, necesariamente hubo de perder cierto atractivo, que no se recuperó al reponerse la pieza en 1844. El que las partes no conservadas se correspondan con fragmentos de la obra dedicados a denostar la figura de otro pretendiente al trono permite llegar a conclusiones semejantes a las habidas respecto a otras obras de la época con circunstancias similares.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fuentes archivísticas

Archivo de Villa de Madrid

Sección Secretaría (AVMS)

4/67/86: Escritos del gobernador militar de Cataluña a Carnicer en los que le conmina a partir hacia Madrid.

2/481/35: Escrito del gobernador militar de Barcelona que confirma el traslado forzoso de Carnicer a Madrid.

3/478/22: Contrato de Ramón Carnicer.

2/481/22: Teatros. 1837. Sobre que las iluminaciones se coloquen en la fachada exterior del teatro.

4/6/58: Festejos para el recibimiento de S. M. la Reina María Cristina de Borbón.

Sección Corregimiento (AVMC)

2/128/82. 1846. El intendente de rentas pregunta quiénes fueron los empresarios de los teatros principales en 1844.

Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (BHMM)

ANÓNIMO (1836). *Canción de la gitana*. Partitura manuscrita. Mus 15-4.

CARNICER, R. (1834). *Música en la tragedia La conjuración de Venecia*. Partitura manuscrita. Mus 744-20.

____ (1837a). *Coro masculino y Coro de mujeres en el drama Doña María de Molina*. Partitura manuscrita. Mus 743-18 y Mus 23-13.

____ (1837b). *Coro de religiosos en el drama Carlos Segundo. Romance con acompañamiento de arpa en el drama Carlos Segundo*. Partitura manuscrita. Mus 8-14.

____ (1844). *Himno militar que el ejército dedica al feliz regreso de la Reina Gobernadora*. Partitura manuscrita. Mus 742-13.

ROCA DE TOGORES, M. (1837). *Doña María de Molina*. Madrid: José María Repullés.

____ (1837a). *Doña María de Molina*. Manuscrito. Tea 1-60-7A.

____ (1837b). *Doña María de Molina*. Madrid: José María Repullés. Con notas manuscritas. Tea 1-60-7a1.

____ (1837c). *Doña María de Molina*. Madrid: José María Repullés. Tea 1-60-7a2.

Fuentes bibliográficas

ANÓNIMO (1837a). "Teatro de la Cruz". *El Porvenir*, 23 de junio, 1.

____ (1837b). "Museo crítico semanal". *El Porvenir*, 26 de julio, 1.

____ (1837c). "Teatro del Príncipe". *Eco del Comercio*, 29 de julio, 1.

____ (1837d). "*Doña María de Molina*, drama original en 5 actos; por D. Mariano Roca de Togores". *Semanario Pintoresco Español*, 30 de julio, 235-237.

BALLESTEROS DORADO, A. I. (1996). *Imaginación y percepción sensible del drama romántico español*. Tesis doctoral: Universidad Complutense de Madrid.

____ (2003). *Espacios del drama romántico español*. Madrid: CSIC.

____ (2005). *Larra, Bretón de los Herreros y otros escritores anticarlistas*. Palma de Mallorca: Calima.

____ (2012). *Manuel Bretón de los Herreros. Más de cien estrenos en Madrid (1824-1840)*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.

-
- ____ (2014). “Doña Leonor de Vargas entre censuras”. *Acotaciones. Revista de Investigación y Creación Teatral* 33, 11-30. Disponible en línea: <https://www.resad.com/Acotaciones.new/index.php/ACT/article/view/13> [25/09/2025].
- ____ (2017a). “Montajes teatrales en la televisión franquista: la escenografía en el grabado dramático de *Don Álvaro o La fuerza del sino* (1967)”. *Bulletin of Spanish Visual Studies* 1-2, 193-218.
- ____ (2017b). “*Don Álvaro o La fuerza del sino* en Italia: análisis semiológico de los cambios escenográficos en una versión italiana de 1870”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 26, 15-42. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/signa.vol26.2017.19964> [25/09/2025].
- BARBA DÁVALOS, M. (2013). *La música en el drama romántico español en los Teatros de Madrid (1834-1844)*. Tesis doctoral: Universidad Autónoma de Madrid. Disponible en línea: http://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/660374/barba_davalos_marina1.pdf?sequence=2&isAllowed=y [18/10/2024].
- ____ (2021a). “*Grito santo de paz y contento*: los himnos de Ramón Carnicer en el entorno de la regencia de María Cristina de Borbón”. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* 27, 167-192. Disponible en línea: http://doi.org/10.25267/Cuad_Ilus_romant.2021.i27.09 [18/10/2024].
- ____ (2021b). “Venganza femenina y oriental en la música de *Los amantes de Teruel* de Hartzenbusch (1806-1880)”. *Nassarre* 27, 129-147.
- ____ (2022). “La música de Ramón Carnicer para el drama novel *Adolfo* de Fulgencio Benítez y Torres”. *Hecho Teatral* 22, 137-170.
- BRETÓN DE LOS HERREROS, M. (1837). “Teatro del Príncipe”. *La España*, 27 de julio, 1.
- CARMONA RUIZ, M. A. (2022). “María de Molina en la historiografía y en la literatura”. En *María de Molina. Gobernar en tiempos de crisis (1264-1321)*, F. Arias y M. Reguero (coords.), 25-51. Madrid: Dykinson.
- CORTÉS, D. (1837). “*Doña María de Molina*. Drama original en cinco actos, por don Mariano Roca de Togores”. *El Porvenir*, 28 de julio, 1-4.
- D.[URÁN], A. (1837). “D^a. María de Molina. Drama en 5 actos. Representado últimamente en el teatro del Príncipe”. *Observatorio Pintoresco*, 30 de julio, 99-101.
- ESCOSURA, P. (1837). *La corte del Buen Retiro*. Madrid: Hijos de doña Catalina Piñuela.
- GARCÍA MÍNGUEZ, T. (2006). “El drama histórico de *Doña María de Molina* en el *Diario* de José Musso Valiente”. En *Actas del Congreso Internacional José Musso Valiente y su época, (1785-1838). La transición del Neoclasicismo al Romanticismo*, S. Campoy et al. (coords.), 1, 487-496. Murcia: Universidad de Murcia y Ayuntamiento de Lorca.
- LAFOURCADE SEÑORET, O. (2009). *Ramón Carnicer en Madrid, su actividad como músico, gestor y pedagogo en el Madrid de la primera mitad del siglo XIX*. Tesis doctoral: Universidad Autónoma de Madrid. Disponible en línea: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/12529> [18/10/2024].
-

- MARTÍNEZ PLAZA, P. J. (2020). “María de Molina y las diferentes lecturas sobre una mujer heroica en la España del siglo XIX”. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* 26, 273-289. https://doi.org/10.25267/Cuad_Ilus_romant.2020.i26.12 [20/09/2025].
- MATEOS SÁINZ DE MEDRANO, R. (1996). *Los desconocidos infantes de España*. Casa de Borbón. Barcelona: Thassàlia.
- MUSSO Y VALIENTE, J. (2004). *Obras*. Murcia: Universidad de Murcia.
- NAVARRO LALANDA, S. (2013). *Un modelo de política musical en una sociedad liberal: María Cristina de Borbón-Dos Sicilias (1806-1878)*. Tesis doctoral: Universidad Autónoma de Madrid. Disponible en línea: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/661874> [18/10/2024].
- RIBAO PEREIRA, M. (1999). *Textos y representación del drama histórico en el Romanticismo español*. Pamplona: EUNSA.
- _____. (2001). “Música y cantos en los dramas románticos españoles: pertinencia espectacular y funcionalidad semántica”. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* 9, 103-119. Disponible en línea: <https://revistas.uca.es/index.php/cir/article/view/337> [20/09/2025].
- _____. (2002). “La teorización política en el drama *Doña María de Molina* de Mariano Roca de Togores”. En *Actas del VIII Congreso Los románticos teorizan sobre sí mismos*, 179-192. Bologna: Il Capitelo del Sole.



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

Las firmantes del artículo se responsabilizan de las licencias de uso de las imágenes incluidas.

Fecha de recepción: 13/01/2025

Fecha de aceptación: 01/10/2025

**EN EL VIENTRE DE LA YIHAD (2017), DE ALEXANDRA GIL.
EL PRÉSTAMO LÉXICO YIHAD Y SUS CONNOTACIONES
SEMÁNTICAS Y PRAGMÁTICAS COMO METÁFORA**

ALEXANDRA GIL'S *EN EL VIENTRE DE LA YIHAD* (2017).
THE LEXICAL BORROWING *JIHAD* AND ITS SEMANTIC AND PRAGMATIC
CONNOTATIONS AS A METAPHOR

Fernando CANDÓN-RÍOS

Universidad de Cádiz
fernando.candon@uca.es

Rafael CRISMÁN PÉREZ

Universidad de Sevilla
rcrisman@us.es

Resumen: El presente estudio se centra en el análisis del préstamo léxico *yihad* en la obra *En el vientre de la yihad* (2017), de Alexandra Gil, partiendo de Lakoff y Johnson y de Steen. La investigación se centra en el análisis de las metáforas y connotaciones vinculadas con esa realidad y sus posibles imágenes cognoscitivas. De esta manera, los resultados muestran que el dominio fuente *yihad* se encuentra asociado a dominios meta como *geopolítica*, *estigma sociofamiliar*, *violencia* y *negocio*, entre otros. Estos resultados influyen en la creación y recreación de imágenes cognoscitivas hacia el islam desde una perspectiva occidental y responden a una visión belicista del mismo.

Palabras clave: *En el vientre de la yihad*. Alexandra Gil. Metáfora. Préstamo léxico. Narrativa testimonial. *Yihad*.

Abstract: This study analyses the lexical borrowing *jihad* as it appears in Alexandra Gil's *En el vientre de la yihad* (2017), drawing upon the theoretical models of metaphor developed by Lakoff and Johnson, as well as Steen. The research specifically examines the metaphors and connotations associated with *jihad* and the potential cognitive images they evoke. The results show that *jihad* as a source domain is linked to target domains such as *geopolitics*, *socio-familial stigma*, *violence*, and *business*, among others. These findings contribute to the formation and re-formation of Western cognitive images of Islam, often reflecting a bellicose perspective.

Keywords: *En el vientre de la yihad*. Alexandra Gil. Metaphor. Lexical borrowing. Testimonial narrative. *Jihad*.

1. FUENTES DEL PRÉSTAMO LÉXICO *YIHAD*

El presente trabajo tiene en cuenta tres pilares fundamentales. Por un lado, la presencia del arabismo *yihad* en el imaginario occidental y su repercusión en la narrativa actual testimonial. Por otro lado, la metáfora como mecanismo cognitivo a partir de las imágenes y representaciones entre los denominados *dominios fuente* (en adelante DF) y *dominios meta* (en adelante DM) según la teoría de Lakoff y Johnson (1980) y la teoría neuronal del lenguaje (1993, 2008, 2009). Por último, la relación entre los anteriores conceptos. Para ello tuvimos en cuenta la actitud hacia el préstamo léxico *yihad* según las metáforas conceptuales elaboradas en la narrativa testimonial.

Nuestra hipótesis considera la narrativa occidental testimonial como un medio fidedigno de análisis de las relaciones entre DF y DM de cualquier realidad semiótica. Esto se debe a que dicha narrativa constituye un reflejo del imaginario social (Duero, 2019). De este modo, su estudio puede llevarnos a comprender mejor a los integrantes de una sociedad. El discurso narrativo es, por consiguiente, una herramienta cognitiva en virtud de su relación con los esquemas mentales, ya sea tanto desde la experiencia receptora (Martínez, 2021) como emisora (Núñez-Villavicencio, 2017) a partir de la narrativa que una sociedad produce y, complementariamente, consume. Esto desemboca en el análisis de las imágenes cognoscitivas que se desarrollan en dicha narrativa para comprender la relación entre los DF y DM establecidos en una sociedad o comunidad cultural.

Entre las múltiples imágenes cognoscitivas de la narrativa occidental actual, nos centramos en las vinculadas con la comunidad árabe e islámica presente en dichos estados. Esto se debe a la creciente presencia de dichas comunidades en los países occidentales. Algo que se ha llevado a la narrativa de ficción (véase la novela *Sumisión* de M. Houellebecq de 2015). Asimismo, como segundo motivo de esta elección, tuvimos en cuenta la reciente incorporación de arabismos en el caudal léxico de la lengua española y sus respectivos significados como DF (Abdel Latif, 2018). Estas definiciones constituyen exponentes de la caracterización de la creciente realidad árabe e islámica en las comunidades hispanohablantes y las respectivas imágenes cognoscitivas asociadas a la misma.

Para ello nos centramos en el análisis de la voz léxica *yihad* en un *bestseller* de narrativa testimonial, concretamente *En el vientre de la yihad* (2017), de Alexandra Gil. Esta obra se enmarca en el ensayo periodístico mediante la veracidad histórica de testimonios según el formato de una investigación formal. El libro aborda los procesos de conversión religiosa de diferentes ciudadanos europeos y su incursión en las redes dependientes del Estado Islámico. La realidad *yihad* es un concepto recurrente a lo largo de la obra. Esto constituye el DF de dicha narrativa.

Como antecedente para la presente investigación, nos basamos en otros trabajos en los que se examinaron la actitud y las imágenes cognoscitivas asociadas al préstamo *yihad*

según determinados medios de comunicación (Piquer Martí, 2015; Crisman-Pérez, 2022; Crismán-Pérez y Kellouai, 2023). Para conocer la realidad *yihad* como DF, tuvimos en cuenta tanto un enfoque histórico como actual de la misma. Esto permitió caracterizar este DF desde una perspectiva académica y contrastarla con los DM asociados a la misma en los medios de comunicación.

En dichos trabajos se comprobó la actitud sesgada que existe hacia el préstamo léxico *yihad* y cómo, a partir de la identificación del mundo árabe e islámico con esta realidad, se generó una identificación en los medios entre estas comunidades y las ideas de violencia y amenaza. Estas constituyeron los DM de *yihad* como DF. Las conclusiones expusieron que dichas asociaciones no tuvieron en cuenta el contexto etimológico y social de la realidad *yihad* en su origen, es decir, se partió de una concepción occidentalizada de *yihad* como DF.

En la presente investigación, nos centramos en el análisis de las metáforas y connotaciones vinculadas con el signo *yihad* y sus posibles imágenes cognoscitivas en otro tipo de discurso. La finalidad fue comprobar si existen asociaciones similares a las halladas en los contenidos informativos analizados en las investigaciones citadas *supra*. Dichas asociaciones compondrán los DM de *yihad* en este tipo de discurso narrativo. Así pues, para la adecuada contextualización del arabismo *yihad* como DF tuvimos en cuenta la casuística de la lengua árabe y la religión islámica (Desrues, 2009).

2. EL CONCEPTO YIHAD

Para caracterizar cualquier arabismo debemos considerar la polisemia inherente a la lengua árabe y su vinculación con la religión islámica. Esto constituye una epistemología lingüística propia que debe tenerse en cuenta para la adecuada interpretación y contextualización de los arabismos. Para ello debemos considerar la norma descriptiva y los diferentes usos que dichos arabismos adquieren en las diferentes sociedades según su condición de préstamo léxico (Gómez Capuz, 2004, 2009; Abdel Latif, 2018; Corriente Córdoba y Gil Fernández, 2018). En este proceso, la observación de los medios de comunicación como agentes de difusión de normas resulta fundamental para la adecuada contextualización de dichas voces léxicas (Pöll, 2021).

Como comprobamos en las investigaciones anteriores aludidas *supra*, estos usos a menudo presentan un desvío o una restricción de significado con respecto a su etimología original. La dimensión significativa de estos préstamos, difundida en los medios de comunicación, influye en la actitud de los hablantes de la sociedad de divulgación hacia la cultura original emisora de dichos signos y sus integrantes (Gerding, Cañete y Adam, 2018). Todo ello contribuye a la configuración de imágenes cognoscitivas vinculadas a dichos préstamos y, consecuentemente, a la comunidad lingüística original.

En el caso del concepto *yihad* debemos abordarlo tanto desde una perspectiva histórica como actual.

Según el Diccionario de la RAE, *yihad* significa ‘guerra santa de los musulmanes’. No obstante, este significado fue revisado y actualmente se recoge una segunda acepción: ‘en la religión islámica, esfuerzo de superación espiritual’. Así pues, la voz léxica *yihad* proviene de la raíz árabe *yahada*. Esta voz léxica significa ‘esforzarse’. La expresión completa desde un punto de vista religioso se corresponde con *Yihād fi Sabilillah*, esto es, ‘esfuerzo en el camino hacia Dios’. Algunas de las principales conclusiones de algunos investigadores con respecto al concepto *yihad* son las siguientes.

En primer lugar, García Sanjuan (2009: 250) señala que en la actualidad existe una confusión acerca del término *yihad* si consideramos su significado original. Esta confusión proviene de la interpretación descontextualizada de los textos coránicos —en el Corán, la voz léxica *yihad* aparece en cuarenta y una ocasiones—, así como de considerar la interpretación radical de determinados sectores. La primera cuestión que se debe tener en cuenta es la doble naturaleza del texto coránico, pues encontramos aleyas unívocas (*muhkamāt*) y equívocas (*mutašābihāt*). Por otra parte, no solo debemos tener en cuenta la etimología de los préstamos, sino también su contextualización. Esto nos lleva a un enfoque sociolingüístico superpuesto al etimológico (Corriente Córdoba, 2018), el cual considera la tradición escrita, así como la oral. Los hadices, de forma complementaria al Corán, son también un material pertinente para la contextualización de dichos signos.

En cuanto al Corán, Gómez-García (2021) distingue cuatro puntos fundamentales respecto de *yihad*:

- Los versículos 41/36, 17; 74/23, 96. El combate queda prohibido.
- Los versículos 103/22: 39-40. El combate queda autorizado bajo dos condiciones: no iniciar los ataques y no excederse.
- Los versículos 87:2, 190-191; 87:2, 216. El *yihad* tiene acepciones defensiva y ofensiva.
- Los versículos 106/ 49, 9; 112/ 5, 33-34; 90/ 33, 61; 113/ 9, 3 y 5; 113/9, 14. El *yihad* es un deber tanto defensivo como ofensivo. Estos últimos versículos constituyen aleyas abrogantes.

Por otra parte, si atendemos el criterio de la tradición, destacan cuatro posibilidades interpretativas, esto es, cuatro posibilidades de hacer el *yihād*: mediante la mano (*yad*), la lengua (*lisān*), el corazón (*qalb*) y la espada (*saif*). Es importante resaltar que esta última posibilidad se refiere a una acción defensiva (*yihad al-daf*), nunca ofensiva. Otra posibilidad de interpretación histórica, vinculada con el sufismo, según Crismán-Pérez es la siguiente:

En la actualidad, una gran cantidad de autores expone que existen dos conceptos de *yihād*: la gran *yihād* (*yihād al-akbar*) y la pequeña *yihād* (*yihād al-asghar*). La primera acepción se refiere a un concepto introspectivo, mientras que la segunda se refiere a un concepto extrínseco al individuo (al-Charif, 2010; Bilal, 2010; Gutiérrez, 2009; Muñoz, 2010; Rivas y Rey, 2021; Ruiz, 2007; Tarek, 2021; Von Chrismar, 2007; Zomosa, 2003). Esta

distinción entre ambos tipos de *yihād* aparece en la literatura hermenéutica hacia el siglo XI d.C. cuando el académico Al Khatib al-Baghdadi se basa en el testimonio de un compañero de Mahoma para la transcripción de sus palabras tras la vuelta de una campaña militar: *oh vosotros que guerreáis, acabáis de llegar del pequeño yihad para realizar el gran yihad, preguntando éstos, ¿y cuál es ese gran yihad?, a lo que él respondió: la lucha contra uno mismo* (Crismán-Pérez, 2022: 64).

Desde una perspectiva actual, Gutiérrez Espada (2009) comprende tres tendencias principales a la hora de considerar el concepto *yihād*:

- El reformismo islámico (*salafiyya*); contextualizado a finales del siglo XIX y primera mitad del siglo XX. En esta corriente destaca la visión relativista del derecho islámico clásico, de acuerdo a la contextualización histórica actual. En este punto destacan *Īmāl al-Dīn al-Afgānī* (1838-1897) y Muhammad Abdu (1849-1905).
- La fundación de los hermanos musulmanes en 1928, con Hasan al-Banna a la cabeza (1906-1949). Se reconoce el concepto de *yihād* de acuerdo a la concepción ofensiva del derecho clásico. La principal autoridad religiosa histórica es el mencionado Ibn Taymiyya (1263-1328). Este movimiento calificado de *salafista* (*salafiyya yihādiyya*) (Zapater Espí, 2003), se encuentra vinculado por algunos pensadores con el concepto de *takfīr*. Esto consiste en acusar de infidelidad a otro musulmán que no aplique el *yihād*. Esta acusación puede extenderse a un estado, sociedad o gobierno. El *yihad*, por tanto, constituye para dichos pensadores el sexto pilar del islam (Elorza Domínguez, 2006).
- El neo-reformismo islámico; dentro de este movimiento destacan figuras como Maher al-Charif (1950) o Abdullah Laroui (1933). Para ellos la interpretación del *yihād* se aleja de lo ofensivo.

Otra de las caracterizaciones actuales es la de Bakkali-Tahiri (2018), quien expone que en los últimos años el concepto *yihad* se ha vinculado con una visión belicista de la realidad árabe, lo cual ha repercutido en las imágenes cognoscitivas de los hablantes. Esta visión restringida del concepto *yihad* ha llevado a la anulación de múltiples posibilidades interpretativas. De acuerdo con esta idea, Ross Orellana y Montaner Peralta (2017) señalan tres acontecimientos históricos de especial influencia en las últimas décadas. Se trata de La Revolución iraní o Revolución islámica, el régimen talibán en el gobierno de Afganistán entre 1996 y 2001 y su reaparición en 2021 y los atentados del 11/S en 2001.

Todos estos acontecimientos han influido, por tanto, en las actuales imágenes que la población occidental posee sobre el mundo islámico, así como de sus costumbres y convenciones. Esto nos lleva a que profundicemos en dichas imágenes y su valor cognitivo a partir del concepto *metáfora*.

3. LA METÁFORA

La metáfora es un fenómeno de identificación y asociación de realidades que se ha estudiado desde la Antigüedad. No obstante, como indica Cárcamo Morales (2018), el estudio de la metáfora como mecanismo cognitivo es reciente. El propio investigador reconoce la dimensión de pensamiento, de lengua y de comunicación que abarca la metáfora. Esto nos lleva como seres humanos a considerar la realidad mediante concepciones metafóricas, es decir, imágenes y representaciones de la misma.

La caracterización de la metáfora comprende dos posturas fundamentales. Por un lado, la propuesta ya clásica de Lakoff y Johnson (1980), la cual se ha revisado a lo largo del tiempo hasta incorporar un constructo teórico para caracterizar la metáfora conceptual desde la perspectiva de la teoría neuronal del lenguaje (1993, 2008, 2009). Por otro lado, la propuesta de Steen (2008, 2011a, 2011b, 2013, 2015, 2017), la cual se basa en la dicotomía metáfora deliberada frente a no deliberada.

Si atendemos la propuesta de Lakoff y Johnson desde su origen, la metáfora no solo es un concepto de carácter lingüístico, sino también de pensamiento. La conceptualización de la realidad se lleva a cabo mediante metáforas que asocian unas realidades más concretas y aprehensibles con otras más abstractas y complejas. Este procedimiento se conoce como *mapping*.

Para esta caracterización, los autores estadounidenses utilizan el concepto *dominio*. Como ya apuntamos, en una metáfora existe un *dominio fuente* (DF) y un *dominio meta* (DM). Actualmente, se distinguen tres tipos de estructuras conceptuales metafóricas (Sal, 2009):

- Metáforas orientacionales; sistematizan una red global de conceptos en relación con otros. Son producto de la interacción con el mundo físico. Ej.: *Es un aparato de alta fidelidad*.
- Metáforas ontológicas; categorizan un fenómeno particular mediante su consideración como entidad. Esto posibilita la reconsideración de sus rasgos esenciales. Ej.: *A Juan no le cabe en la cabeza esta idea*.
- Metáforas estructurales; organizan una actividad o proceso según términos o esquemas de otra. Una metáfora primaria o principal genera otras que explican aspectos parciales a partir de la metáfora primaria. El dominio de la experiencia por medio de proyecciones (*mapping*) de los elementos constitutivos del DF a los del DM. Ej.: *Hay que hilar fino con este asunto*.

Este último tipo de metáforas van más allá de la conceptualización de una realidad como entidad (como ocurre en las metáforas ontológicas). En virtud de la puesta en relación de unos conceptos o realidades nuevas con respecto a otros anteriores se crea una asociación subjetiva entre las mismas. Para ello es fundamental el componente sociocultural según el cual se produce la asociación (Steen, 2017). Esto conlleva

considerar, consecuentemente, los contextos de interacción lingüística, si los hubiere, en el caso del análisis del discurso.

Desde el momento en que se parte de un DF hacia un DM, la interpretación de metáforas, tanto por parte de un interlocutor como de una colectividad, contribuye al asentamiento de los rasgos constitutivos de las realidades asociadas según las imágenes y representaciones transmitidas. Esto implica una serie de transferencias cognitivas y afectivas entre los interlocutores.

Este planteamiento abre la puerta a la posibilidad de establecer relaciones entre metáforas e ideologías en virtud de la concepción universal de la metáfora como mecanismo organizador de la realidad y la repercusión lingüístico-cultural del mismo en una determinada comunidad.

Frente a la propuesta de la metáfora conceptual del lenguaje destacamos la teoría de la metáfora deliberada. Su principal representante es Steen. Esta concepción de la metáfora abarca no solo la lengua y el pensamiento, sino también el componente sociocultural. Esto se debe, entre otros motivos, a que existen metáforas deliberadas en el lenguaje cotidiano frente a otro tipo de metáforas no deliberadas, la cuales se encuentran convencionalizadas. En este segundo tipo de metáforas, según el autor, no tiene por qué existir una proyección entre dominios o *mapping*.

Cárcamo Morales (2018), a propósito de la relevancia de investigar el discurso cotidiano, señala que, una vez configuradas y asentadas determinadas imágenes cognoscitivas en el imaginario de una sociedad, estas tienden a reforzarse según el uso reiterativo de las mismas. En la sociedad actual es de vital importancia, por tanto, el análisis de las metáforas que nutren los diferentes tipos de discurso. La metáfora constituye una herramienta cognitiva de difusión de realidades e ideas vinculadas a nuestra configuración mental y afectiva.

4. LA CONCEPTUALIZACIÓN METAFÓRICA DE EN EL VIENTRE DE LA YIHAD

La obra de Alexandra Gil constituye la recogida de ocho testimonios de padres de jóvenes europeos captados por islamistas radicales para enviarlos mayoritariamente a suelo sirio. A propósito del término *yihadista*, la autora hace la siguiente aclaración: “este término se utilizará a lo largo del libro para englobar tanto a aquellos que abandonaron su país en una dinámica de empatía con la causa yihadista como a aquellos que terminaron tomando las armas combatiendo por esta” (2017: 11).

Como observaremos a continuación, las diferentes imágenes cognoscitivas a través de las metáforas utilizadas en la obra hacen referencia a esta concepción belicista aludida en el marco teórico del presente trabajo. Así pues, analizaremos los principales usos de la voz léxica *yihad* en la obra y las imágenes asociadas al mismo según las partes del libro.

En la primera parte del presente artículo encontramos, entre otras posibilidades, una de las imágenes que más presencia tiene a lo largo de la obra. Se trata de la idea de

radicalización (“Asisten en primera fila a los estragos de la radicalización religiosa” [2017: 12]). El concepto *yihad* como DF se asocia al DM *extremismo*. No obstante, también encontramos asociaciones geopolíticas según los topónimos *Siria*, *Irak* o el gentilicio *bretón* (“En la actualidad, 400 menores franceses se encuentran en Siria o Irak y se calcula que dos tercios de ellos llegaron allí junto a sus padres en el momento en que esos partieron a hacer la *yihad*” [2017: 14]; “El yihadista bretón Kevin Guiavarch”, [2017: 15]).

Esta asociación vincula la realidad *yihad* con imágenes cognoscitivas de actualidad, según un contexto espacio-temporal concreto. El ideal introspectivo de *yihad* se comparte con otras imágenes cognoscitivas. Esto restringe el DF *yihad* a una cuestión extrínseca al individuo.

4.1. Testimonio 1. Nathalie

Este primer testimonio nos ofrece una serie de imágenes vinculantes con DM de carácter violento (“Quizás mi hijo violó a mujeres. Quizá mi hijo torturó. Quizá mi hijo reclutó” [2017: 19]).

Otra asociación del concepto *yihad* es su interpretación desde la perspectiva del wahabismo, la cual justifica moralmente la actuación de los yihadistas (“Entonces me decía que leyese el Corán siempre acompañado del Tawhid. El Tawhid es un libro de predicación escrito por Mohammed ibn Abdel Wahab en el siglo XVIII. De su apellido nacería el *wahabismo*, el primer movimiento salafista” [2017: 29-30]). Nuevamente observamos que la interpretación que ha penetrado en Occidente de la realidad *yihad* es una concepción más extrínseca que intrínseca. Dicha interpretación está cargada de connotaciones de violencia, ya sea física o sexual. Se encuentra, por tanto, lejos del ideal religioso original.

A partir de ahí observamos una asociación nueva: el estigma familiar (“soy la madre de un yihadista” [2017: 38]). De esta última idea podría desprenderse la imagen de *vergüenza* ante el resto de la sociedad.

Por otro lado, también encontramos la idea de incompreensión por parte del círculo afectivo más cercano al yihadista (“¿Qué es radical? Hasta hoy solo sé que es una mezquita salafista, pero no todos los salafistas envían a jóvenes a Siria o Irak” [2017: 37]). Se trata de una de las imágenes más sobresalientes: la desorientación sufrida por parte de la madre del yihadista. No hay una explicación que alivie el dolor de la narradora ni que justifique el cambio en la vida de su hijo.

Por último, encontramos la asociación entre radicalismo y salafismo, con la justificación académica del wahabismo. Esta asociación de imágenes se ve reforzada por la identificación de *yihad* como *guerra santa* (“entre los estereotipos que hacen que Nathalie acelera así el ritmo y las caladas de su cigarro están todos los ligados a la clase social del candidato a la guerra santa y la ausencia de un proyecto personal” [2017: 28]). Para ello nos remitiremos a Perceval Verde (2017), quien cita a Armstrong y especifica

que el concepto de *guerra santa* se aplicó originalmente por parte del papa Urbano II para la justificación de las cruzadas cristianas, es decir, no es un concepto original del islam.

En cualquier caso, estas imágenes son especialmente relevantes en relación con el dominio fuente *yihad*, puesto que nos demuestran cómo la concepción introspectiva de *yihad* se encuentra completamente asociada a una concepción belicista de la misma, diametralmente opuesta a un ideal pacifista. Este testimonio nos presenta, por tanto, los pilares básicos en la concepción *yihad* por parte de una interpretación occidental.

4.2. Testimonio 2. Marie Agnès. Una BMX abandonada en un garaje

Dentro del *Testimonio 2* encontramos una equivalencia semántica relevante para comprender las imágenes cognoscitivas. La sinonimia contextual de islamista y terrorista (“un islamista francés se hace explotar en un atentado” [2017: 52]).

Por otro lado, se habla del Estado Islámico sin especificar el papel del mismo en este acto terrorista (“junto a la bandera negra del autodenominado Estado Islámico y se dirige al resto de muyahidines [...] llevad a cabo la *yihad* en Francia, pues los judíos y los infieles se multiplican allí [...] promete a los soldados chiitas iraquíes que sufrirán en sus carnes la masacre” [2017: 54]).

Si revisamos algunos trabajos (Piquer Martí, 2015; Crismán-Pérez, 2022; Crismán-Pérez y Kellouai, 2023) vemos cómo la asociación de *islam* como DF y *terrorismo* como DM se encuentra bastante extendida en Occidente, al menos en la actualidad. Esta asociación es también especialmente importante para comprender la realidad cognoscitiva del islam según el imaginario occidental. La información de carácter divulgativo frente a la especializada ha contribuido a que la imagen cognoscitiva del islam se encuentre asociada al radicalismo y la violencia.

Otra asociación importante es la pretensión de llevar a cabo el *yihad* en Francia. La geolocalización del *yihad* en países de Oriente, por tanto, se extiende a Occidente. Algo complementario a lo que vimos en el *Testimonio 1*. De este modo, se encuentra la asociación entre el DF *yihad* y el DM *actualidad* y *geopolítica*. Las realidades cognoscitivas tradicionalmente asociadas al islam se encontraban lejos desde el punto de vista físico de Occidente, al menos según el ideario occidental, el cual a menudo asocia Oriente al exotismo (Said, 1991). Este testimonio nos demuestra la asociación entre realidades cognoscitivas de ambos territorios. La globalización, por tanto, también presenta esta consecuencia. En este punto, la imagen de *migración* puede hallarse en esta asociación de ideas.

Asimismo, también se hace referencia a Irak y se practica un discurso de odio hacia los chiitas militarizados según el discurso de los radicales. También se justifica la violencia por motivos etnográficos y religiosos. En este caso, contra los judíos y los infieles.

En definitiva, vemos cómo se asocia la tragedia al *yihad* y a la realidad que viven en este caso las madres de quienes han participado de esta práctica por parte de un familiar

directo. La realidad del yihadismo como una fuente de dolor y sufrimiento hacia el círculo afectivo original del yihadista.

4.3. Testimonio 3. Françoise y Julie. Vivir vigiladas

Como podemos observar, en el tercer testimonio se aprecian numerosas asociaciones entre el DF *yihad* y diferentes DM.

En primer lugar observamos el DM de *estigma*. Algo que vimos en el *Testimonio 1* (“la hermana de un terrorista” [2017: 65]). Asimismo, observamos una nueva asociación relevante: la vigilancia hacia el círculo de origen del yihadista derivada de la amenaza. La libertad y la dimensión legal de la misma adquieren una nueva asociación con respecto a *yihad*. Esto se extiende a los propios yihadistas en caso de desertión y vuelta a sus países originales:

un yihadista de 24 años se puso en contacto con las autoridades francesas [...] las filas del Estado Islámico. En octubre de 2016 se supo que Guiavarch, bretón inscrito en la lista negra de yihadistas peligrosos de la ONU, se había entregado en la frontera turco-siria y había confesado ser un miembro arrepentido del Estado Islámico. Había asegurado estar hartos de esos enfermos, aceptando la prisión de Francia como purga a sus tres años como combatiente primero, como pez gordo del reclutamiento de yihadistas después (2017: 75).

También observamos la asociación entre yihadismo y salafismo, esto es, el radicalismo del islam. Como veremos *infra*, otros testimonios plantean que esa práctica de violencia no es islam (“dogma salafista” [2017: 86]). En cualquier caso, sí observamos nuevamente las connotaciones de geolocalización de la práctica yihadista y de la necesaria lucha en territorio sirio según los musulmanes radicales: “Estos dos peces gordos del yihadismo francés dejaron atrás la nebulosa islamista toulousiana y se expatriaron en busca del califato” (2017: 87).

Por otra parte, también observamos la connotación belicista de esta práctica mediante el nombramiento explícito de la voz léxica *guerra*. Asimismo, aparece el extranjerismo *kamikaze* para identificar a los yihadistas (“ser kamikaze [...] contexto de guerra” [2017: 73]). Nuevamente encontramos una metáfora basada en la sinonimia contextual. En este caso, las connotaciones de violencia se asocian con las de sacrificio y hasta con las de inconsciencia. Esta inconsciencia se asocia al DM de *ignorancia* entre los practicantes. Además, aparece la asociación entre dicho terrorismo y el caos. Esto es especialmente importante por la manera de considerar este tipo de actos en Occidente. Se crea una asociación entre el yihadismo y el DM de *lo innecesario, destructivo y desestabilizador en la sociedad occidental*.

Por último, nuevamente observamos DM geopolíticas a partir de la voz léxica *califato*. No obstante, esta asociación implica no solo una cuestión política, sino también religiosa. *El califato* se presenta como un topónimo, pero, simultáneamente, como una meta a partir de su máxima extensión. Se propone, de este modo, un ideal de lucha y una motivación para los yihadistas.

4.4. Testimonio 4. Michelle. Si muero en una terraza, que sepa que sus hermanos mataron a su madre

Si observamos el *Testimonio 4*, aparecen asociaciones vistas previamente: geopolítica (“Maxime juega a la consola antes de viajar a Tierra Santa” [2017: 93]); radicalización y estigma (“La madre de un yihadista” [2017: 112]); wahabismo (“La doctrina salafista-yihadista reposa sobre el dogma Al-Wala wal-Bara, que emana del wahabismo” [2017: 92]).

Una de las asociaciones novedosas que observamos es la idea de rechazo a la sociedad occidental a partir de sus costumbres y ritos. En este punto, aparece el préstamo léxico *taghut*: “cualquier forma de autoridad no creyente” (2017: 92).

Desde nuestro punto de vista, este nuevo DM potencia el dominio anterior de *radicalización*, pues la misma sociedad emisora de yihadistas se entiende como una sociedad enemiga, lo que es extensible a sus costumbres y ritos. Así pues, observamos una consideración muy hermética del islam, alejada de la observación y comprensión de la realidad de otras culturas.

Además de esto, también queremos destacar las asociaciones referidas a las ideas de *engaño* y *mentira* para la consecución de los objetivos de los yihadistas. Este nuevo DM demuestra la concepción criminalista presente en Occidente, de manera que contribuye al DM de la *estigmatización* tanto de los yihadistas como de su círculo: “Esta fue la primera mentira. La imprescindible, pues mantener alejadas a las dos familias permitiría a la joven pareja preparar sigilosamente su yihad” (2017: 93).

Por otra parte, nuevamente encontramos la asociación de *yihad* y *guerra*, así como con el sacrificio y la inconsciencia expuesta en la voz léxica *kamikaze* (“De los kamikazes de Bataclan” [2017: 108]).

Para terminar, consideramos una cuestión interesante vinculada con el dominio *radicalización*. Se trata de la idea de que dicha radicalización se produjo en suelo occidental, en un ambiente cercano al vínculo afectivo familiar original del yihadista. Esta asociación de ideas contribuye a la imagen de *amenaza*, pues nos remite a la posibilidad de que el posible peligro de ser susceptible a la radicalización está presente en nuestra realidad cotidiana (“la radicalización de su hijo tuvo lugar a las puertas de su barrio” [2017: 112]).

4.5. Testimonio 5. Véronique. Mi conversación por WhatsApp con el Estado Islámico

En el *Testimonio 5* observamos una idea principal vinculada con la violencia y la estratificación social de los yihadistas de origen europeo a partir de una metáfora lexicalizada: “carne de cañón del Estado Islámico” (2017: 117). Esta relación entre el DF *yihadista* y el DM mencionado es especialmente relevante porque expone la visión de victimismo de la población occidental.

Por un lado, se consideran víctimas de una manipulación y, por otro lado, se considera a esos yihadistas occidentales como un medio de instrumentalización militar, con apenas valor para el Estado Islámico. Esto nos lleva a la asociación del proceso de conversión y radicalización islamista con una nueva connotación: la dimensión económica. La captación y conversión de jóvenes europeos se considera en este testimonio más como un negocio que como una cuestión moral o religiosa:

En noviembre de 2015 fue imputado por asociación con una banda terrorista [...] está acusado de haber enviado a Siria al menos a una docena de jóvenes de Sevrán. El funcionamiento del Estado Islámico hace que estas personas puedan llegar a cobrar entre 10000 y 15000 euros por cabeza reclutada. Eso son nuestros hijos. Carne de cañón (2017: 123).

Por otro lado, otra de las asociaciones más relevantes del presente testimonio es la concepción del DF *islam*, al tiempo que el DM es un *clientelismo político*. La asociación de ambas ideas nos plantea que el negocio de la radicalización y sus consecuencias son evaluados en términos de beneficios no solo por las organizaciones islamistas radicales, sino también por parte de la sociedad europea. Esta debe, por tanto, considerar los pros y contras de la gestión de asuntos que tengan que ver con el islam para minimizar el impacto en el éxito político y, consecuentemente, en el éxito de los respectivos partidos democráticos: “no sirve de nada estigmatizar a la población musulmana [...] está convencida de que existe un clientelismo político hacia el islam y que esta complacencia tiene por motor el miedo a perder electores entre los ciudadanos de culto musulmán” (2017: 133).

Por último, nos gustaría destacar la controversia planteada acerca de cómo se debe practicar el islam. A propósito de esta cuestión, una de las metáforas que aparece es un *islam a la francesa*: “Él me dijo que no debería haber ido a la Gran Mezquita, que allí aplicaban un islam falso, el islam de Francia. Que no tenía nada de lo que preocuparme” (2017: 121). Aquí observamos la desvinculación de estos grupos yihadistas con el islam mayoritario practicado en Europa (véase la institución de La Gran Mezquita).

Esto se hace extensible a los medios de comunicación, pues se considera a los mismos difusores de una realidad deformada del islam. De manera complementaria, esta imagen contribuye a la asociación de un islam que considera el califato como la realidad actual del mismo, así como su ampliación a otros territorios y culturas. Nuevamente, encontramos la justificación de dicha conducta, así como del martirio según el yihadista, en la tradición (“como el profeta nos lo enseñó” [2017: 129]).

4.6. Testimonio 6. Jacqueline. La ruta de Molenbeek

Este testimonio corrobora lo visto hasta ahora. No obstante, la idea de geopolítica del *yihad* aparece con un itinerario concreto en la metáfora la *autopista de la yihad*:

Está a punto de embarcar en el próximo vuelo a tierra siria. La mayoría de los aprendices de la guerra santa han llegado a su destino siguiendo lo que durante años se ha conocido como la autopista de la yihad: un billete de ida a Gaziantep o Sanliurfa y un contacto para atravesar la frontera. Este grupo se declinó por la primera ruta (2017: 140).

Esta idea concreta la realización de *yihad* en un territorio determinado, de acuerdo con unos intereses particulares. En este punto, también encontramos importante una doble interpretación del concepto *yihad*. De un lado, la idea por parte del denominado yihadista de la necesidad de acudir a la violencia para la expansión del islam. Esta idea llega al punto de acusar al propio padre, un hombre de fe musulmana, de traidor. Observamos, pues, la práctica del *takfir*, esto es, acusar de apostasía por parte de un musulmán a otro musulmán (“Eres un cobarde y un infiel. Tendrías que estar aquí conmigo, a mi lado. Si un día volviese a Europa tendría la obligación de matarte” [2017: 144]).

Por otro lado, encontramos el enfoque de la madre del denominado yihadista a la hora de calificar la visión del hijo. Esta madre no reconoce el islam practicado por el hijo como el suyo, hasta el punto de recurrir a la metáfora de *kamikaze* para identificar el comportamiento del hijo (“soy madre pero no soy una kamikaze” [2017: 145]). Es más, observamos cómo el testimonio concreta un perfil específico de migrantes hacia territorio sirio para practicar la denominada *yihad*: jóvenes europeos ignorantes de la realidad del islam (“Los que se van a Siria son jóvenes que no tienen ni idea de lo que es el islam” [2017: 143]). Además, se subraya la relevancia de las nuevas tecnologías en las comunicaciones vinculadas al fin yihadista (“Tres imágenes compartidas en sus cuentas de Twitter ligadas al movimiento yihadista sitúan a Hamed en la frontera turco-siria” [2017: 142]).

Nuevamente resaltamos la incomprensión como contenido principal del testimonio. Asimismo, también queremos destacar la visión de victimismo hacia el propio yihadista por parte de los narradores: “denuncié a mi hijo por posible pertenencia a una banda terrorista. Era la única forma de parar aquella locura [...] mi hijo figuraría en una lista de sospechosos de terrorismo” (2017: 137). Se considera al yihadista, en última instancia, como una persona confundida, víctima de un engaño. El DM asociado con este perfil es el de un joven desorientado y, hasta cierto punto, atormentado. Para ello se nombran comunidades concretas de personas, localizadas en distritos de Bélgica (“Los hermanos Abaaoud se unieron a Katiba al Battar al Libi” [2017: 142]).

Por último, nuevamente observamos la asociación del estigma en la última intervención recogida: “soy una vecina más y no la madre de un yihadista” (2017: 147). Las consecuencias de la condición del hijo yihadista aparecen no solo en relación al ámbito afectivo familiar, sino también en relación con la aceptación y la conducta social.

4.7. Testimonio 7. Mi hijo ha vuelto. Y ahora ¿qué?

El *Testimonio 7* está puesto en boca de un padre musulmán que vio cómo su hijo se unía a la *yihad* y cómo regresó de la misma. Una de las primeras asociaciones que

observamos por parte del familiar del denominado yihadista es, de nuevo, el estigma social (“Tener un hijo yihadista es una vergüenza para mí” [2017: 151]). El DM *vergüenza* se expresa explícitamente cuando se relaciona con la conducta yihadista del hijo.

Nuevamente observamos la ignorancia atribuida al yihadista, no obstante, en este testimonio no se considera al yihadista como alguien atormentado o confundido, sino que se vincula con la idea de ingenuidad. Dicha idea converge en una asociación que observamos en testimonios anteriores: la idea de un negocio económico (“Tú eres tonto —le dije a mi hijo— ese tío cobró 30 000 o 40 000 euros por llevarte allí” [2017: 157]).

A partir de ahí, una de las asociaciones más originales que observamos es la idea de una estrategia a largo plazo seguida por los defensores del *yihad*:

Cuando yo era un mocoso, los islamistas empezaron a rondar en asociaciones y parecía que solo estaban ahí para ayudar [...] pero en los años ochenta les llegó el momento, fueron ganando terreno [...] y es exactamente lo que está pasando en Europa ahora mismo (2017: 159).

El familiar del yihadista afirma haber observado un acercamiento por parte de musulmanes vinculados con este tipo de ideología primeramente en territorios de mayoría musulmana para después propagarse por territorio de mayoría no musulmana en Europa. Así pues, observamos la asociación de amenaza y vulnerabilidad del hijo con respecto a este tipo seguidores. Esta asociación se extiende a una edad concreta de la población. De manera complementaria, se refuerza el DM de *un peligro cercano y cotidiano* que vimos en testimonios anteriores.

También apreciamos una nueva asociación: la desconfianza con respecto a la conducta del familiar. Esta desconfianza parece imposible que desaparezca una vez que el familiar ha vuelto y procura su reinserción:

¿Cómo sé a día de hoy que no me está engañando, que no está practicando la taqiyya? [...] Taqiyya o arte de la disimulación, significa fundirse en la masa sin llamar la atención, en este caso en Occidente. Se considera un arma de guerra más en la ideología yihadista (2017: 163).

Esto abre la puerta a una nueva asociación de ideas y, por tanto, nuevos DM: la imposibilidad de una reinserción plena por parte de los denominados yihadistas, que, en el mejor de los casos para los familiares, han decidido revocar su anterior decisión.

4.8. Testimonio 8. Compartir el mismo cielo

En este último testimonio observamos algunas de las asociaciones vistas anteriormente. Por un lado, nuevamente aparece el *estigma*. En este caso, no solo desde un punto de vista social, sino también como practicantes de la religión musulmana: “el reclutador. Esos enfermos mentales que juegan con la religión. Y les voy a decir más. Yo

ni si quiera atribuyo esta situación a esto, porque nuestra religión, mi religión, es algo bello, limpio y sano. Yo a lo que hace esta gente lo llamo secta” (2017: 170).

El DM *estigma* se presenta de acuerdo con la propia religión musulmana (“ensucian mi religión y son salvajes” [2017: 170]). Esta asociación llega al punto de condenar la práctica de la radicalización. Además, observamos una visión empática y atormentada ante la práctica radical y violenta en Europa desde la visión de un musulmán (“Lo paso muy mal cuando el Estado Islámico ataca aquí, en Europa [...] porque no es en nombre de mi religión” [2017: 187]).

Mediante este testimonio observamos la consideración de la realidad islámica violenta desde el dolor de quien vive la equiparación desarrollada en Occidente entre los practicantes radicales y violentos y los no radicales (“Por culpa de esa gente nosotros, los musulmanes, vivimos lo que vivimos aquí” [2017: 184]).

También observamos la idea de ignorancia en estos seguidores (“Nora [...] estaba lobotomizada” [2017: 177]), como ya observamos en otros testimonios anteriores. No obstante, en el presente capítulo, observamos una condena hacia el círculo afectivo original de los yihadistas. Esto se manifiesta en el juicio valorativo hacia los occidentales y sus medios (“estás haciendo lo mismo que esos *kufars*, saliendo en la tele de los infieles” [2017: 178]). Los medios de comunicación aparecen de nuevo como factores vinculados a la difusión de imágenes del islam.

En cualquier caso, sí consideramos una asociación novedosa: la idea de soledad de la mujer de un yihadista una vez que este fallece, así como el utilitarismo de estos seguidores, identificados en este testimonio con el Estado Islámico, hacia estas mujeres (“Nora había visto con dieciocho años cómo mataban a su marido de un tiro en la cabeza y ahora estaba sola en un país en guerra” [2017: 177]).

5. DISCUSIÓN

Como hemos observado, el análisis del préstamo *yihad* como DF nos remite a un precepto del islam. No obstante, si observamos los DM, estos nos remiten a cuestiones geopolíticas —principalmente Siria y Oriente Medio—, económicas —el negocio de reclutar yihadistas—, psicológicas y afectivas —integración, soledad y estigma familiar—. En su origen, *yihad* es un concepto religioso, pero los DM se vinculan con cuestiones que van mucho más allá de la espiritualidad y la introspección originales del concepto.

Si observamos la práctica del *yihad* en Europa tal y como lo describe la narrativa testimonial de la obra de Gil, dicha práctica se concentra, sobre todo, en suelo sirio y responde a una interpretación de la *sharia* de una parte de la población musulmana. Desde nuestro punto de vista, se trata de una visión bastante limitada de este concepto en particular y, más ampliamente, del islam.

La narrativa y los testimonios analizados, por tanto, parten de la práctica del *yihad* desde una consideración occidental. Las interpretaciones occidentalizadas del mundo árabe-islámico han sido criticadas por muchos investigadores (Esposito, 1997; Zeraoui,

2018). Algunos, como es el caso de Tortosa Blasco (1999), consideran que el islam ha sustituido durante décadas a la Unión Soviética como enemigo de Occidente. Otros investigadores, como Gómez-García (2018) consideran que el islam tradicional, que toma en consideración el Corán como guía de conducta, presenta una serie de problemas para la integración de dicha población en los países occidentales y las sociedades actuales.

Más allá de la controversia acerca del islam y Occidente, si consideramos las metáforas y las asociaciones entre el DF *yihad* y los respectivos DM en la obra *En el vientre de la yihad*, una de las cuestiones más importantes es cómo determinadas imágenes que podrían considerarse metáforas ontológicas y metáforas estructurales se han configurado a partir de un imaginario centrado en los contenidos referidos anteriormente, esto es, geopolítica, economía, manipulación psicológica y violencia. Dicho de otra manera, la realidad *yihad* en su formulación y caracterización toma como base realidades extrínsecas al individuo, de modo que el DF de dicho signo queda completamente descontextualizado de su tradición comunicativa original.

Desde nuestro punto de vista, esto se explica porque en Occidente se ha hecho eco del concepto *yihad* de manera global cuando se ha advertido de una justificación para la violencia por parte de algunos grupos de ciudadanos musulmanes. No negamos que el concepto *yihad* haya sido estudiado con bastante anterioridad por diversos especialistas (Gairdner, 1915), sino que la normalización del concepto, esto es, del signo lingüístico *yihad* y su realidad actual se ha configurado según los significados y connotaciones atribuidas por los medios de comunicación occidentales en los últimos años, especialmente a partir de acontecimientos como la Revolución iraní, el 11-S, los atentados producidos en Europa en las últimas décadas o bien el resurgimiento del régimen talibán en Afganistán en 2021. Esto ha procurado que dicho arabismo se encuentre asociado a unas imágenes muy alejadas del ideal introspectivo que algunos autores han expuesto (Gutiérrez Espada, 2009).

Los DM del signo *yihad* responden a la actualidad geopolítica actual, donde la seguridad del primer mundo constituye una prioridad para los ciudadanos occidentales y sus respectivos gobiernos. Es más, consideramos que, si el devenir histórico acerca de la seguridad en Occidente se hubiera vinculado con otras comunidades, los DM del concepto *yihad* actualmente podrían ser otros, tal y como lo fueron en otras épocas (Amstrong, 2017; García Sanjuan, 2009).

Este análisis nos lleva a replantearnos nuestro acercamiento a otras culturas, así como el papel de la semiótica. Esta tiene como prioridad, entre otras funciones, el estudio de la comunicación a través de los signos. Todo ello nos lleva a analizar dichos signos desde diferentes perspectivas, no solo la inmediatamente actual, la cual se encuentra polarizada y condicionada, en el caso de *yihad*, por la urgencia del momento y la presencia de la amenaza en el imaginario colectivo (Riera Paredes y Torres Sarmiento, 2016). Esta es la base para comprender la naturaleza de cualquier interacción comunicativa, de modo que las imágenes cognoscitivas respondan a la realidad de un signo.

6. CONCLUSIÓN

Como hemos comprobado, los resultados del presente estudio nos remiten a los factores pragmáticos de la teoría de la metáfora conceptual, pues el arabismo *yihad* constituye un DF con una proyección muy diversa y subjetiva de DM. Nuestra conclusión, a modo de prospectiva, es que estos resultados podrían complementarse con el hecho de que la creación de metáforas puede estar motivada por fines comunicativos de distinta índole —principalmente propagandísticos e ideológicos—, pese a tener sustentos cognitivos (Fajardo Uribe, 2006).

En este punto, como prospectiva, nos parece interesante investigar no solo los contenidos emitidos en los medios de comunicación y la literatura testimonial en función de la respectiva generación de imágenes cognoscitivas a través de los mismos, sino que dicho estudio debe ser ampliable a otro tipo de discurso como el ficcional. En el caso de la realidad *yihad*, principalmente desde su contacto con Occidente. Esto nos lleva a investigar los diferentes medios culturales de producción y expresión occidentales, así como las canales de difusión de los mismos para comprender en su totalidad dicho imaginario, en virtud de la relevancia de la construcción y utilización de metáforas en la comunicación. Según Sal Paz:

La metáfora se manifiesta como una entidad que impregna el lenguaje cotidiano y se instaure como un dispositivo válido para entender concepciones, realizar razonamientos abstractos y estructurar un campo de significado y de experiencia emergente [...]. En otras palabras, cuando nos encontramos frente a nociones complejas y frente a situaciones nuevas que no se hallan claramente ubicadas en nuestro universo de sentido y de significación, se torna imprescindible captarlas mediante conocimientos que distinguimos con mayor claridad (2009: s. p.).

La metáfora, por tanto, constituye un mecanismo cognitivo para ampliar y desarrollar nuestro pensamiento, en tanto que asemeja realidades nuevas a realidades anteriores, insertas en nuestra memoria, mediante el contraste y la asociación entre ambas. Así pues, las imágenes metafóricas cumplen una doble función: la finalidad explicativo-cognoscitiva y la finalidad creativo-estética.

La narrativa testimonial adquiere un valor cognitivo indiscutible, pues supone una recategorización de la realidad en virtud de las posibilidades creativas del autor y su conocimiento del mundo. En el caso de la literatura *bestseller*, esta adquiere una divulgación, *a priori*, mayor que otro tipo de obras debido a la divulgación de las mismas en virtud de una mayor promoción editorial.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABDEL LATIF, M. (2018). “Arabismos en el español actual: traducción, lengua e imagen”. *Nueva Revista del Pacífico* 69, 1-33. Disponible en línea: <http://dx.doi.org/10.4067/S0719-51762018000200001> [18/06/2025].
- AMSTRONG, K. (2017). *Los orígenes del fundamentalismo en el judaísmo, el cristianismo y el islam*. Barcelona: Tusquets Editores.
- BAKKALI-TAHIRI, S. I. (2018). “Meditando sobre el *ḡihād*: una aproximación histórica a una realidad actual”. *Boletín IEEE* 10, 854-870. Disponible en línea: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6555544.pdf> [02/07/2025].
- CÁRCAMO MORALES, B. (2018). “Teoría de la metáfora conceptual y teoría de la metáfora deliberada: ¿propuestas complementarias?”. *Estudios de Lingüística Aplicada* 0.68, 165-198. Disponible en línea: <https://doi.org/10.22201/enallt.01852647p.2018.68.719> [03/07/2025].
- CORRIENTE CÓRDOBA, F. (1996). “Hacia una revisión de los arabismos y otras voces con étimos del romance andalusí o lenguas medio-orientales en el diccionario de la Real Academia Española”. *Boletín de la Real Academia Española*, tomo 76, Cuaderno 267, 55-118. Disponible en línea: www.rae.es/sites/default/files/Corriente_55_118_Reducido.pdf [02/07/2025].
- CORRIENTE CÓRDOBA, F. Y GIL FERNÁNDEZ, J. (2018). *La investigación de los arabismos del castellano en registros normales, folclóricos y bajos*. Madrid: Gambón.
- CRISMÁN PÉREZ, R. (2022). “Las actitudes lingüísticas en lengua española hacia el préstamo léxico *ḡihād*. Desde su etimología original al significado en el diccionario de la RAE”. En *El mundo árabe e islámico y Occidente. Retos de construcción del conocimiento sobre el otro*, M. El Mouden El Mouden, A. J. Martín Castellanos, R. González Galiana y R. Crismán Pérez (eds.), 9-74. Madrid: Dykinson.
- CRISMÁN PÉREZ, R. Y KELLOUAI, C. (2023). “Las actitudes lingüísticas en las redes sociales de lengua española hacia los arabismos: el concepto *ḡihād*”. En *Teorías cognitivas entre el mundo árabe e islámico y Occidente: retos de la comunicación y barreras a la interacción*, M. El Mouden El Mouden, A. J. Martín Castellanos, L. Bañón Castellón, R. González Galiana y R. Crismán Pérez (eds.), 282-307. Madrid: Dykinson.
- DESRUÉS, T. (2009). “El islamismo en el mundo árabe. Interpretaciones de algunas trayectorias políticas”. *Revista Internacional de Sociología* 67.1, 9-28. Disponible en línea: <https://doi.org/10.3989/ris.2009.i1.120> [02/07/2025].
- DUERO, D. (2019). “La narrativa como modalidad básica de cognición. Aportes narratológicos a la ciencia psicológica”. *Límite (Arica)* 14. Disponible en línea: <http://dx.doi.org/10.4067/s0718-50652019000100211> [18/06/2025].

- ELORZA, A. (2006). "Yihad el sexto pilar del Islam". *Claves de Razón Práctica* 169, 36-43. Disponible en línea: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5767136.pdf> [02/07/2025].
- ESPOSITO, J. (1997). "Imágenes contemporáneas del islam en Occidente". *Revista de Occidente* 188, 7-20.
- FAJARDO URIBE, L. A. (2006). "La metáfora como proceso cognitivo". *Forma y función* 19, 47-56. Disponible en línea: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/formayfuncion/article/view/18115/19031> [02/07/2025].
- FUENTE COBO, I. (2015). "El yihadismo en su contexto histórico". *La Internacional Yihadista. Cuadernos de Estrategia* 173, 37-70. Disponible en línea: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5239362.pdf> [02/07/2025].
- GAIRDNER, W. H. T. (1915). "Appendix to section I. Contemporary Suspicion as to the Trustworthiness of Abu Huraira". *The Muslim World* 5.4, 361-379. Disponible en línea: <https://archive.org/details/muslimworld05hartuoft/page/360/mode/2up?view=theater> [02/07/2025].
- GARCÍA SANJUAN, A. (2009). "Fuentes doctrinales y jurídicas del yihad en el derecho islámico clásico (siglos VIII-XIII)". *Clio y Crimen* 6, 243-277. Disponible en línea: <https://ojs.ehu.es/index.php/CC/issue/view/1915> [03/07/2025].
- _____. (2020). *Yihad. La regulación de la guerra en la doctrina islámica clásica*. Madrid: Marcial Pons [col. Historia].
- GIL, A. (2017). *En el vientre de la yihad. El testimonio de las madres de yihadistas*. Madrid: Debate.
- GÓMEZ CAPUZ, J. (2004). *Los préstamos del español. Lengua y sociedad*. Madrid: Arco / Libros.
- _____. (2019). "El tratamiento del préstamo lingüístico y el calco en los libros de texto y bachillerato y en las obras divulgativas". *Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos* 17, 1-24. Disponible en línea: <https://www.um.es/tonosdigital/znum17/secciones/tritonos-1-librosdetexto.htm> [03/07/2025].
- GÓMEZ GARCÍA, P. (2018). "La concepción del mundo en el islam". *Gazeta de Antropología* 34.2, s. p. Disponible en línea: <http://hdl.handle.net/10481/54721> [03/07/2025].
- _____. (2021). *El sistema islámico. Componentes míticos, rituales y éticos*. Málaga: Agapea.
- GUTIÉRREZ ESPADA, C. (2009). "Sobre el concepto de yihad". *Athena Intelligence Journal* 4.1, 189-214.
- JOHNSON, M. (2007). *The Meaning of the Body*. Chicago: University of Chicago Press.
- LAKOFF, G. (1993). "The Contemporary Theory of Metaphor". En *Metaphor and Thought*, A. Ortony (ed.), 202-251. Cambridge: Cambridge University Press.

- ____ (2008). "The Neural Theory of Metaphor". En *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, R. Gibbs (ed.), 17-38. Cambridge: Cambridge University Press.
- ____ (2009). *The Political Mind. A Cognitive Scientist's Guide to your Brain and its Politics*. New York: Penguin Books.
- LAKOFF, G. & JOHNSON, M. (1980). *Metaphors We Live by*. Chicago: Chicago University Press.
- MARTÍNEZ, I. C.; ESPAÑOL, S. Y PÉREZ, D. I. (2015). "Esquemas-imágenes y metáforas primarias en contextos de musicalidad comunicativa". *XII Encuentro en Ciencias Cognitivas de la Música*, 149-155. Buenos Aires: Saccom. Disponible en línea: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/54684> [07/07/2025].
- NÚÑEZ-VILLAVICENCIO, H. (2017). "Filosofía y literatura. Aproximación al valor cognitivo de literatura". *La Colmena* 49, 4-21. Disponible en línea: <https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/6175> [08/08/2023].
- PERCEVAL VERDE, J. M. (2017). *El terror y el terrorismo. Cómo ha gestionado la humanidad sus miedos*. Madrid: Cátedra.
- PIQUER MARTÍ, S. (2015). "La islamofobia en la prensa escrita española: aproximación al discurso periodístico de *El País* y *La Razón*". *Dirāsāt Hispánicas* 2, 137-156.
- PÖLL, B. (2021). "El papel de los medios de comunicación en los procesos de normativización lingüística. Ejemplos de lenguas pluricéntricas". *Anuari de Filologia. Estudis de Lingüística* 11, 185-201. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1344/afel2021.11.11> [18/06/2025].
- RIERA PAREDES, R. H. Y TORRES, M. T. (2016). "La yihad ¿amenaza a la paz mundial?". *Revista de Ciencias de la Educación* 47, 383-400. Disponible en línea: <https://www.servicio.bc.uc.edu.ve/educacion/revista/47/art24.pdf> [03/07/2025].
- ROSS ORELLANA, C. Y MONTANER PERALTA, G. (2017). "La agenda de los estudios de seguridad post 9/11: ¿de qué y quiénes hablan?". *Revista de Relaciones Internacionales, Estrategia y Seguridad* 12.2, 15-42. Disponible en línea: <http://dx.doi.org/10.18359/ries.2321> [03/07/2025].
- SAID, E. W. (1991). *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*. London: Penguin.
- SAL PAZ, J. C. (2009). "Acerca de la metáfora como recurso de creación léxica en el contexto digital. Algunas reflexiones". *Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos* 18, s. p. Disponible en línea: <https://www.um.es/tonosdigital/znum18/secciones/estudio-20-metaphora.htm> [03/07/2025].
- STEEN, G. (2008). "The Paradox of Metaphor. Why we Need a Three-Dimensional Model of Metaphor". *Metaphor and Symbol* 23.4, 213-241. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1080/10926480802426753> [03/07/2025].
- ____ (2011a). "From Three Dimensions to Five Steps: The Value of Deliberate Metaphor". *Metaphorik.de* 21, 83-110. Disponible en línea:

- https://www.metaphorik.de/sites/www.metaphorik.de/files/journal-pdf/21_2011_steen_0.pdf [03/07/2025].
- ____ (2011b). "The Contemporary Theory of Metaphor – Now New and Improved!". *Review of Cognitive Linguistics* 9.1, 26-64. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1075/rcl.9.1.03ste?locatt=mode:legacy> [03/07/2025].
- ____ (2013). "Deliberate Metaphor Affords Conscious Metaphorical Cognition". *Journal of Cognitive Semiotics* 5.1-2, 179-197. Disponible en línea: <http://www.cognitivesemiotics.com/wp-content/uploads/2013/10/8-steen-final.pdf> [03/07/2025].
- ____ (2015). "Developing, Testing and Interpreting Deliberate Metaphor Theory". *Journal of Pragmatics*, 90, 67-72. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2015.03.013> [03/07/2025].
- ____ (2017). "Deliberate Metaphor Theory: Basic Assumptions, Main Tenets, Urgent Issues". *Intercultural Pragmatics* 14.1, 1-24. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1515/ip-2017-0001> [03/07/2025].
- TORTOSA BLASCO, J. M. (1999). El islam ¿enemigo de Occidente? *Papers* 57, 75-88. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5565/rev/papers/v57n0.1967> [03/07/2025].
- VON CHRISMAR, M. P. (2007). "Fundamentalismo en el Islam. La guerra santa como propaganda política. Si somos americanos". *Revista de Estudios Transfronterizos* 8.2, 27-40. Disponible en línea: <https://www.redalyc.org/pdf/3379/337930325003.pdf> [03/07/2025].
- ZAPATER ESPÍ, L. T. (2003). "El fundamentalismo islámico en Asia central". *Cuadernos Constitucionales de la Cátedra Fadrique Furió Ceriol* 41-42, 181-198. Disponible en línea: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1129323.pdf> [03/07/2025].
- ZERAoui, Z. (2018). "Una mirada sobre el Islam. Las visiones Oriente-Occidente". *Relaciones Internacionales* 17.35, 219-239. Disponible en línea: <https://revistas.unlp.edu.ar/RRII-IRI/article/view/1340> [03/07/025].



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

Fecha de recepción: 18/05/2025

Fecha de aceptación: 07/07/2025

**RECONSTRUIR O DECONSTRUIR EL SENTIDO.
TOBIAS STRETCH, *REEL I* (PSICOSEMIÓTICA DEL ENIGMA)¹**

RECONSTRUCTING OR DECONSTRUCTING MEANING.
TOBIAS STRETCH, *REEL I* (PSYCHOSEMIOTICS OF THE ENIGMA)

Manuel GONZÁLEZ DE ÁVILA

Universidad de Salamanca
deavila@usal.es

Resumen: Ante ciertas obras del arte actual, el espectador sufre, con frecuencia, el choque del enigma: no sabe lo que significan; ni siquiera si significan algo, o si aspiran a significarlo. Cuando se convierten en objetos de investigación, dichas obras crípticas y misteriosas pueden abordarse a través de una metodología triple. Una que rastrea, primero, su filiación interartística —sus vínculos genéticos con otras obras del pasado—; después, sus relaciones interdiscursivas —sus procesos de asimilación y transformación de otros discursos—; y, por último, su constitución intersemiótica —su densidad como síntesis de lenguajes o sistemas de significación diferentes, pero convergentes—. Así, la existencia sensible del documento artístico va desembocando, paulatinamente, en experiencia inteligible. Y el inevitable logocentrismo de la vida del espíritu recupera sus derechos, sostenido por la creencia hermenéutica y justificado por los protocolos de descripción y análisis de la teoría semiótica. Un estudio del vídeo de animación *Reel I*, de Tobias Stretch, permite abordar estos y otros asuntos epistemológicos.

Palabras clave: Psicosemiótica. Esquizograma. Trabajo semiótico. Interpretación y sobreinterpretación. Tobias Stretch. *Reel I*.

Abstract: When confronted with certain contemporary artworks, viewers frequently encounter an enigmatic disjunction: they are uncertain as to the meaning of the work, or indeed, if it possesses or intends to convey any meaning at all. When such cryptic and recondite works become subjects of inquiry, they can be approached through a three-pronged methodology. This methodology first traces their interartistic filiation —their genetic connections with prior works; second, their interdiscursive relationships—; secondly, their processes of assimilation and transformation of other discourses; and, finally, their intersemiotic constitution —their density as a synthesis of distinct yet convergent languages or systems of signification—. Through this systematic approach, the perceptible existence of the artistic document gradually transitions into an intelligible

¹ Este artículo se enmarca en el proyecto internacional de investigación *L'Amérique sensible. Émotions et interactions sociales dans l'espace américain (XIX-XXI^e siècles)*, Institut des Amériques (Conseil National de la Recherche Scientifique, Francia), DBV/IdA/2022.

experience. Consequently, the inherent logocentrism of intellectual endeavour reasserts itself, supported by hermeneutic conviction and validated by the descriptive and analytical protocols of semiotic theory. A study of Tobias Stretch's animated video, *Reel I*, provides an opportunity to explore these and other epistemological considerations.

Keywords: Psychosemiotics. Schizogram. Semiotic Work. Interpretation and Overinterpretation. Tobias Stretch. *Reel I*.

1. UN OBJETO ENIGMÁTICO

El arte tiende, socialmente, a constituirse en *enigma*. No importa tanto que se trate de un verdadero misterio como de la presuposición de que debe de haberlo: la naturaleza cifrada de la obra artística es un presupuesto de nuestra adhesión a ella, al menos en lo concerniente al arte que consideramos objeto de experiencia estética (Adorno, 2005; Maingueneau, 2004).

Una búsqueda fortuita en la Red y apareció, expulsado del magma visual que la iconosfera propone sin tregua, el vídeo *Reel I*, de Tobias Stretch, un artista contemporáneo no de todos conocido. Recordemos que el término *reel* designa, en el lenguaje del cine, una bobina o cinta compuesta, un tanto caprichosamente, con fragmentos de otros carretes previos, o bien descartados, o bien muy decantados. Pero también que, en especial cuando toca confiar en el azar, la lectura atenta, la contemplación detallada, son requisitos de la actividad semiótica, tanto si la mueve el hábito escolástico como la voluntad crítica.

Tras un par de clics, así pues, la retina recoge imágenes de este cariz:



Imagen 1. Tobias Stretch, *Reel I*, 02:11.31.



Imagen 2. Tobias Stretch, *Reel I*, 04:33.37.

Figuraciones que sorprenderán, con poco agrado, a los espectadores, la mayoría ignorantes de la génesis, entre aleatoria y combinatoria, de un *reel*. A la pregunta, obvia, por la que empieza toda recepción de una obra de arte elusiva —¿*Qué es esto?*—, solo cabe aportar, por ahora, una respuesta provisional: *Reel I* despliega, durante un aluvión cinemático de cinco minutos, y en un registro a medias simbólico y surreal, un mundo que va desde lo grotesco a lo siniestro; un mundo aparentemente absurdo, o, en el mejor de los casos, *de incierto significado esotérico y alegórico*. Los personajes que pueblan

semejante escenario, criaturas híbridas concebidas —se diría— para estimular un juicio de fealdad, tanto figural como figurativa, en sus contempladores (Eco, 2007: 16), se agitan, cambian de forma, interactúan frenéticamente, siguiendo un patrón hipnótico de repeticiones y variaciones. Dicha pauta recurrente magnifica el absurdo, acrecienta el rechazo que provoca, y aguijonea la inquietud: *¿Pero esto qué es?*

2. LA INTERARTISTICIDAD DEL OBJETO: ARTE Y VISIÓN DEL MUNDO

Un *reel* tiene derecho, genérico y genético, a ser confuso o tortuoso. El de Tobias Stretch resulta un dechado de *stop motion* o animación fotograma a fotograma, reverso excéntrico del cine mimético que siempre lo ha acompañado, ya desde George Meliès y hasta sus variantes tecnológicas del siglo XXI (Besson, 2014). Esa filiación enmarca la obra, y le confiere, sin duda, una pertinencia previa. Y es la que comienza a sacarla del ámbito del absurdo, y a dirigirla hacia otro dominio, cuyo mapa aún no puede trazarse.

A lo anterior contribuye la visualidad sincrética del artefacto: en ella se funden buen número de experiencias de la modernidad artística y de sus géneros y medios. Así, algunos de los actores del drama proceden del legado estatuario, y como tales han sido contruidos por Stretch, según reconoce el propio autor (Rosenthal, 2014: s/p.). Los hay, en cambio, que se pliegan a la escala más modesta del títere. Ello permite a su creador jugar con las formas menores de escultura, hechas de materiales fungibles —alambre, plástico, tela, papel, etc.—; e imponer, en el vídeo, una tensión interartística, teatral, dramática, muy apropiada a la naturaleza, sobre todo polémica, de las relaciones entre los personajes:



Imagen 3. Tobias Stretch, *Reel I*, 03:09.71.

Otros, sin dejar de ser muñecos, pertenecen, más bien, a la historia del cine; de un cine que se parodia con ánimo irreverente. Tal sucede en esta revisión, descoyuntada e hilarante, del motivo de las carreras de caballos, inscrito en el género cinematográfico del *peplum* después de haber figurado en cerámicas, bajorrelieves, mosaicos, esculturas, monedas, dibujos, grabados y pinturas:



Imagen 4. Tobias Stretch, *Reel I*, 04:06.10.

El humor traduce, así, lo *absurdo* en meramente *extravagante*. Y le añade, cada cierto tiempo, un acento festivo, de resonancias carnalescas. Una misma jovialidad ambigua, entre la acidez y la candidez, emparenta algunos fotogramas con la caricatura. Y, en consecuencia, con las artes del cómic y de la ilustración:



Imagen 5. Tobias Stretch, *Reel I*, 02:23.28.

Lo estrambótico de la galería actoral y su conducta, y el rastreo de antecedentes en la enciclopedia artística, reduce, poco a poco, la *irritación* que ciertas secuencias del vídeo causan, sustituyéndola por un mero *recelo*, divertido y, a veces, consternado. Aunque no nos sintamos, todavía, capaces de responder al *qué es esto*, la pregunta, ella misma, ya no se antoja absurda.

Pero es el arte pictórico el que, con su mayor legitimidad cultural, facilita asignar progresivamente a las figuraciones variopintas de parejo producto alternativo sus temas subyacentes, a título de hipótesis interpretativas. Y el que autoriza, por tanto, a dar razón de su exuberante espectáculo, atrayendo lo sensible hacia lo inteligible. De esta suerte, si el vídeo de Tobias Stretch semeja una catarata en la que confluyen los múltiples caudales de la visualidad contemporánea, y, en especial, de la masiva, es en la dilatada historia de

la pintura donde el artista encuentra la fuente de sus iconos, según una *anamnesis* que corrobora la aseveración iconológica sobre *la intemporalidad de las imágenes figurativas*, nacidas, se presume, del subconsciente inmemorial y perenne de la especie humana (Warburg, 2010).

Es sabido que la cultura de masas puede apropiarse de la tradición artística, y transponerla con desenvoltura, e irresponsabilidad, algo escandalosas (Prada, 2001). Sin embargo, en Tobias Stretch la reactualización del *thesaurus* iconográfico se diría arraigada en una arcaica tendencia del espíritu: en la visión animista del mundo, esa teología o filosofía espontáneas, propia de muchos pueblos originarios y, también, de niños, locos y poetas, consistente en no separar, por su *esencia*, seres y cosas que lucen disímiles por su *apariencia* (Descola, 2005: 183; 2020: 443-469).

Por ejemplo, la distinción de lo humano y lo animal queda puesta en solfa en fotogramas como el siguiente:



Imagen 6. Tobias Stretch, *Reel I*, 02:51.00.

Y la diferencia entre el hombre y las plantas, en este otro:



Imagen 7. Tobias Stretch, *Reel I*, 00:36.80.

De hecho, el vídeo arranca con unos girasoles —manifiesta influencia de Van Gogh sobre el artista (Rosenthal, 2014: s/p.)— giroscópicos que, corte tras corte, van adquiriendo fisionomía humana.

Tampoco cabe, ya era previsible, discriminar netamente la materia inerte y la materia viva: las cosas que forja la cultura están habitadas, asimismo, por espíritus, ansiosos, como los de los hombres y los animales, por expresarse, por contribuir a una global algarabía:



Imagen 8. Tobias Stretch, *Reel I*, 01:33.53.

Basta, por tanto, con una ojeada para intuir, aquí, una comunidad entre los seres y las cosas que contesta algunas de las antinomias fundamentales de nuestro universo semántico. De ese mismo universo desde el que recibimos, primero con desagrado, y, luego, con *susplicacia*, el ámbito de referencia instituido por el gesto del artista en *Reel I*². Stretch abandona el naturalismo positivista que, entre otras visiones del mundo, orienta la mirada del espectador. Y se instala, cómoda aunque no pacíficamente, en *una modalidad de identificación entre todo lo existente*, no por su actitud exterior —que esta sí puede mutar a gran velocidad—, sino en virtud de su pertenencia a una sustancia ecuménica, en constante movimiento de intercambio.

Colmar el abismo abierto por la ciencia del pasado entre los reinos del ser, entre lo animal, lo vegetal y lo mineral (Linneo), y por la filosofía, precedentemente, entre ellos y el hombre (Bacon, Descartes), es un anhelo propiamente mítico:

En la conciencia y el sentimiento mitológicos subsiste intensamente la idea de la unidad de la vida. Se siente que la vida tiene siempre el mismo dinamismo y el mismo ritmo, sin importar las diversas configuraciones objetivas en las cuales se pueda manifestar. Esa es idéntica no solo en el hombre y el animal, sino también en el hombre y las plantas [...] La descendencia del hombre de una determinada variedad de la planta, así como la metamorfosis entre plantas y animales, constituyen motivos permanentes del mito y de las leyendas mitológicas (Cassirer, 2013: 234).

² La semiótica ha vuelto, recientemente, a poner el foco en el concepto de institución (Fontanille et Couègnas, 2018). Se revela, así, su voluntad de reforzar vínculos con las ciencias sociales; y, en particular, con la sociología y la antropología.

Para tal ambición, el artista no carece de modelos: puede remitirse a todas aquellas imágenes que, en el curso de la historia del arte, además de hacer del mundo objeto de representación figurativa, lo han sometido a una interrogación temática; y, en sentido literal, metafísica. Verbigracia, a los humanos de Giuseppe Arcimboldo, tras los que emerge una segunda mismidad que es, en realidad, *su primera naturaleza*:



Imagen 9. Arcimboldo, *Flora*, 1521.



Imagen 10. Tobias Stretch, *Reel I*, 01:47:00.

O a los híbridos de Odilon Redon, condenados a una amarga paratopía de identidad (Maingueneau, 2004: 86-87):



Imagen 11. Odilon Redon, *El hombre-cactus*, 1882.



Imagen 12. Tobias Stretch, *Reel I*, 04:43:97.

O a los monstruos de Alfred Kubin, que se entregan a una furiosa reivindicación de su existencia:



Imagen 13. Alfred Kubin,
Animal de muchos brazos, 1906.



Imagen 14. Tobias Stretch,
Reel I, 02:37.34.

Y cuenta, sobre todo, con el auxilio de una pléyade de artistas, e incluso de publicitarios, contemporáneos, dispuestos a revisar, también desde el humor, a la luz de las ciencias de la naturaleza, y quizá frente al horizonte de una nueva cosmogonía, la biología antropocéntrica:



Imagen 15. Daniel Lee,
Manimal series, 1993.



Imagen 16. Cartel publicitario,
Sonar, 2008.

Detectar la tradición pictórica tras la extrañeza del fotograma, y el pasado y el presente del arte bajo las rupturas del vídeo alternativo, no siempre es, contra lo que pudiera pensarse, un ejercicio intelectualista de glosa erudita (Bourdieu, 2013: 632-634). Tal tarea permite, antes bien, rastrear las condiciones de la producción material, en artes, géneros y medios, de las imágenes; incluso de aquellas que, a primera vista, chocan y desagradan por su fealdad. Y esclarece, en un mismo impulso, las condiciones de su recepción ideal, semiótica y hermenéutica: de esa clase de contemplación atenta, históricamente informada, que, más allá de rescatarlas de su presunto absurdo, y de perdonarles su sospechosa extravagancia, encuentra razones para consagrarles un *interés* ilustrado, capaz de reconstruir, a partir de *indicios convencionales*, de fragmentos de códigos diseminados aquí y allá, un proyecto de sentido coherente y congruente, a título de propuesta interpretativa (Houbdine-Gravaud, 2004: 371-387; 2009: 371-387).

3. LA INTERDISCURSIVIDAD DEL OBJETO: ARTE Y PENSAMIENTO

Ahora bien, interpretar, desde nuestras impresiones como espectadores, el sentido de la obra no equivale, todavía, a objetivarlo. Para ello se requiere algo más que observar una visión del mundo en imágenes; y más que indagar el parentesco interartístico de estas. Han de escucharse, además, las palabras que, a fuer de herramientas obligadas de procesamiento de los iconos (Rastier, 2001: 72), la inteligencia les asocia en cada acto de contemplación, contra lo sostenido por el visualismo, defensor de la autonomía de la imagen en tanto epifanía estética. En otros términos: comprender el proyecto de sentido de una figuración artística reclama no solo descubrir su ascendencia histórica, sino también describir sus enlaces interdiscursivos con el resto de los saberes sociales, verbalmente expresados: con los de la literatura, la filosofía o las ciencias, entre otros.

El logocentrismo³ no es, por tanto, para los estudios visuales, la herencia comprometedora, en ellos, de la iconología o de la semiótica. La hipótesis logocéntrica alude al modo mismo en que opera nuestra conciencia, cuando se ocupa de producir, transmitir y recibir sentido: ensamblando entre sí, en una estrecha unidad, signos que, perteneciendo a sistemas semióticos diferentes, se orientan hacia una misma función. Y la conciencia —la cognición o el cerebro, quizá prefieran los defensores del naturalismo en ciencias humanas— consigue efectuar la labor de síntesis intersemiótica a partir, simplemente, de meros indicios: de apuntes y esbozos, parciales, de las totalidades estructuradas que la pulsión semiótica, la voluntad de significado, tiende a construir y a reconstruir.

Algunos de tales indicios los proporcionan, en el vídeo de Stretch, elementos figurativos emanados de un imaginario, en la acepción filogenética de la palabra, arcaico:

³ Mantenemos “logocentrismo” en lugar de “glosocentrismo”, término quizá de mayor propiedad, para respetar su extenso uso en los campos científico y filosófico.



Imagen 17. Matthias Grünewald,
Las tentaciones de San Antonio,
1512-1516.



Imagen 18. Tobias Stretch,
Reel I, 04:27.99.

Ese imaginario de monstruos voladores y transformistas se retrotrae, en la cultura escrita, al Antiguo Testamento (Apocalipsis) y a la literatura grecolatina (Homero, Hesíodo); atravesando las edades y las geografías, se prolonga en la Edad Media (Dante) y la Modernidad (John Milton); y sus ecos alcanzan hasta las multitudinarias ficciones góticas y fantásticas posteriores. Un acervo ya traducido, desde siempre, a imágenes (*lammasus* mesopotámicos, grifos minoicos), que alimenta ahora otra palmaria transposición del arte cultivado (pintura, escultura) y del arte popular (cine, cómic, ilustración). Bajo forma de fábula visual, cargada de resonancias folclóricas y legendarias, y protagonizada por extraños animales, herederos de las arpías, las quimeras y los dragones, dicha translación somete a un principio de reversibilidad, en su compleja urdimbre interartística e interdiscursiva, lo legible y lo visible.

Con todo, la inteligibilidad de las imágenes de Stretch, la dimensión temática, constitutivamente proposicional, que subyace bajo su superficie figurativa y la articula, reduciendo su extravagancia a convención compartible, no deriva solo del mito, del folclore y de la literatura, sino también del discurso de la ciencia, convertido en espectáculo artístico, sensible y pasional.

Así, aun cuando la disolución animista de las oposiciones entre lo humano, lo animal y lo vegetal es un patente elemento mítico en el vídeo, la aprehensión de la naturaleza adquiere, allí, proporciones totalizadoras, ambientalistas, pre- o para-científicas, que se insinúan, según corresponde, a través de recursos artísticos, recibidos de la pintura romántica. Y, en particular, de su punto de vista, característicamente aéreo y admirativo, sobre el entorno natural:



Imagen 19. Tobias Stretch,
Reel I, 02:10.15.



Imagen 20. Caspar Friedrich,
*El caminante sobre el mar de
nubes*, 1818.

Es, por igual, un romanticismo un tanto socarrón el que, impregnado de ecología apenas balbucida —he ahí la vocación, entre científica y metafísica, de Stretch—, cubre con un manto de irónica piedad toda esa galería de singularidades asombrosas, que especifican la naturaleza como vida, y, la vida, como teratología, como generación de deformidades inclasificables. En *Reel I*, lo vivo resulta monstruoso; y, lo monstruoso, combinable y proliferante:



Imagen 21. Tobias Stretch, *Reel I*, 00:28.34.

Luego la celebración ecológica y ecuménica de la vida, hasta en sus vicios y averías, siendo filosófica, y traducible a enunciados teóricos, necesita, a su vez, para revelarse, de anclajes indiciales en la visualidad de la obra. No le basta con la pintura, la escultura o el teatro: su propósito paracientífico es más y mejor compatible con otro régimen de comunicación icónica posterior al de la historia del arte, el del documentalismo fotográfico sobre naturaleza y animales. Régimen que el vídeo, cuando le conviene, también mimetiza:



Imagen 22. Tobias Stretch, *Reel I*, 01:05.21.

Lo hace, a pesar de tratarse de un lenguaje en imágenes, con una intención no menos *dianoética* —argumentativa, en el lenguaje de la filosofía— que estética: la de avisar de que lo natural, entendiendo, por ello, la suma animista de los seres y las cosas, ya agónico en sí mismo, está siendo avasallado por una brutal violencia de origen humano, y de cariz político, que la técnica amplifica. Así, la perspectiva celeste y apreciativa sobre la naturaleza muestra su siniestro reverso pragmático, terrenal y aplastante:



Imagen 23. Tobias Stretch, *Reel I*, 04:13.35.



Imagen 24. Tobias Stretch, *Reel I*, 04:14.02.

Pues en el interdiscurso, literario y ecologista, de esta fábula, la lírica escasea, lo mismo que sucede en los documentales naturalistas. Prima, en cambio, una épica hecha de conflictos, agresiones y huidas, que proclama la lucha por la vida. O que declama, en términos semióticos, la primacía de la polémica sobre la cooperación; e, incluso, sobre la transacción (Courtès, 1995: 126), sobre el acuerdo condicional entre partes, criaturas, monstruos.

La naturaleza exhibe también, aquí y allá, restos y rastros de catástrofes, hasta hacer que se desprenda de su figuración ecológica, y a modo de niebla figural, un intenso halo de distopía. Tal vez lo que se enseña, en sus imágenes dislocadas, sea el sino de un mundo posterior a un apocalipsis irresuelto: un mundo confuso, frenético y grotesco, habitado por engendros irascibles que se entregan a acciones y reacciones arrebatadas, de las cuales no pueden inferirse ni prácticas sociales ni formas de vida estables, descifrables.

En este punto, resulta obligado proponer, en cuanto última hipótesis interpretativa, una lectura alegórica de la obra, que cambiaría el *interés* hacia el juego de indicios, artísticos y literarios, en una genuina *fascinación*, necesariamente logocéntrica, por el enigma que todo lleva a creer oculto en ella.

No sorprenderá, entonces, que ese universo mítico, repleto de actores divergentes, transido de tensiones, amenazante y amenazado, parezca aguardar con ansiedad alguna suerte de reparación salvadora. Una redención que, como acontece en la filosofía de la historia de Walter Benjamin —el discurso de Stretch se hace, a ratos, afín a ella—, únicamente podría advenir a través de la esperanza mesiánica. De cuando en cuando brillan, en la corriente visual de *Reel I*, motivos iconológicos ya judeocristianos —otro Cristo, o un Cristo otro, benefactor estafalario; un niño rescatado, cual nuevo Moisés, para anunciar la tierra prometida—, ya orientales —quizá ese mismo niño sea, en realidad, un pequeño buda capaz de iluminar a los seres sintientes, tan atormentados, todos, en el vídeo de Stretch—:



Imagen 25. Tobias Stretch, *Reel I*, 00:32.05.



Imagen 26. Tobias Stretch, *Reel I*, 03:16.00.

El discurso ecológico y el discurso religioso comparten, al cabo, algo más que una semejanza casual: la ecología, *oikos-logía*, es comprensión de los vínculos que unen a los seres vivos entre sí, y con sus entornos; y la religión, *re-ligatio*, intuición de que esos mismos vínculos enlazan no solo una totalidad material y funcional, sino también una comunidad de sentido trascendente.

Sin embargo, la luz escatológica que ilumina, a ráfagas, la pantalla, no consigue más que retrasar, durante un tiempo, la propagación de las sombras. La oscuridad acaba por engullir, al caer el día, el mundo caótico, virulento y mutante de *Reel I*, en otra reescritura distanciada de una convención de nuestra memoria icónica, la de los atardeceres fotográficos de tarjeta postal:

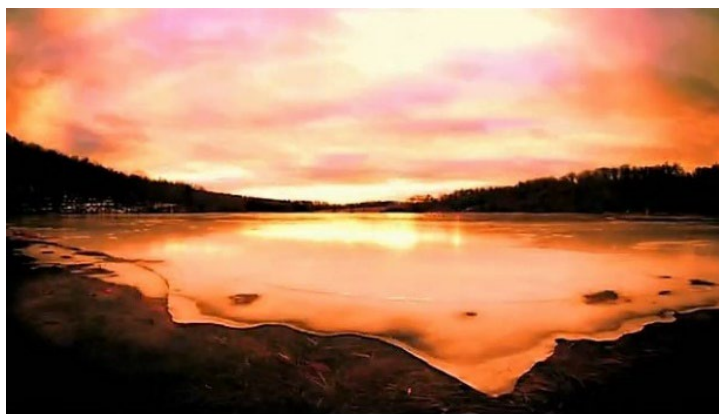
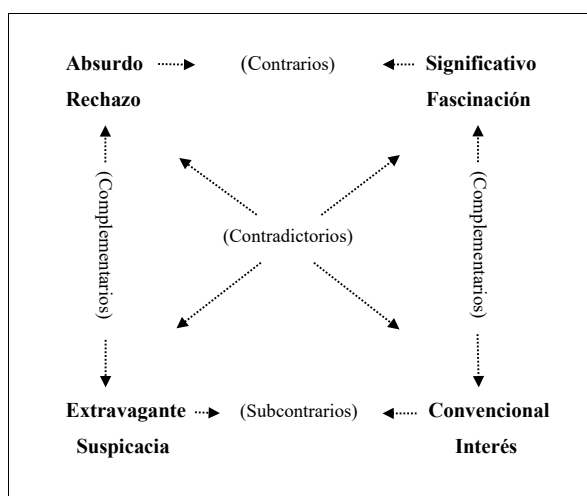


Imagen 27. Tobias Stretch, *Reel I*, 05:03.03.

El vídeo se cierra con un motivo consabido, que invita al espectador, inequívocamente, a reexaminar su trayecto por las imágenes. Superando, primero, la repugnancia que el aparente absurdo del espectáculo espolea, y dejando atrás, después, la simple desconfianza hacia lo extravagante de sus figuras, quien contempla *Reel I* puede, acto seguido, recolectar, con interés, los numerosos indicios, entre sensibles e inteligibles, entre estéticos y dianoéticos, que lo conducen a la búsqueda en él de un oculto, pero intuible, mensaje mito-folclórico, literario, científico y religioso, cuyo desentrañamiento realizaría la plena, y absorbente, experiencia de su sentido.

4. RECONSTRUIR EL SENTIDO

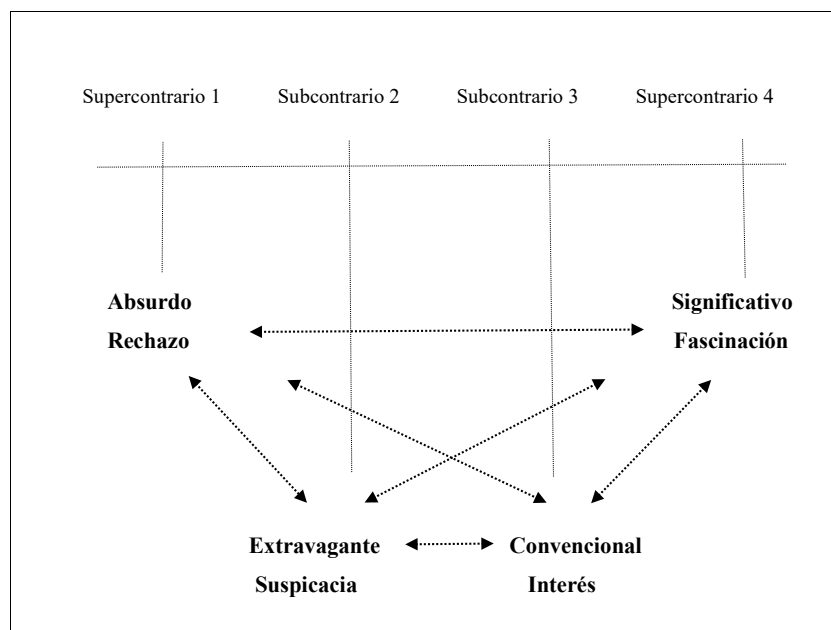
Queda así balizado, pensamos, el territorio del enigma, desde las primeras fases de su captación, casi no intencional, hasta las últimas de su resolución intencionada, según un curso interpretativo nacido de la incoercible pulsión semiótica que nos conmina a esperar, fabricar y comunicar sentido, en cuanto experimentamos o hacemos (Merleau-Ponty, 1976: I-XVI). La cartografía de tal territorio, a la vez cognitivo y pasional, semiótico y hermenéutico, presenta esta configuración:



Corresponde mencionar, sin embargo, que, a nuestro juicio, un cuadrado semiótico traduce, al metalenguaje de la disciplina, la lógica natural, y no estrictamente formal, de la producción y la recepción de palabras o imágenes. De ahí que sea preciso concebir las relaciones entre sus términos tan posicional como lógicamente, y tan gradual como diferencialmente. Una matriz tensiva, acompañada de una adaptación léxica, quizá recoja con más claridad dicha dependencia escalar en los movimientos del sentido, y en el afecto que envuelve el sentido:

	Supercontrario 1	Subcontrario 2	Subcontrario 3	Supercontrario 4
Relación cognitiva	Absurdo	Extravagante	Convencional	Significativo
Dimensión pasional	Rechazo	Suspiciacia	Interés	Fascinación
				

Incluso, de considerarse conveniente, ambos gráficos pueden combinarse en forma de trapecio tensivo (Perusset, 2022: 12-15), para poner de relieve la estructura a través de la cual es captado el vídeo de T. Stretch, y, a la par, su elasticidad y su dinamismo:



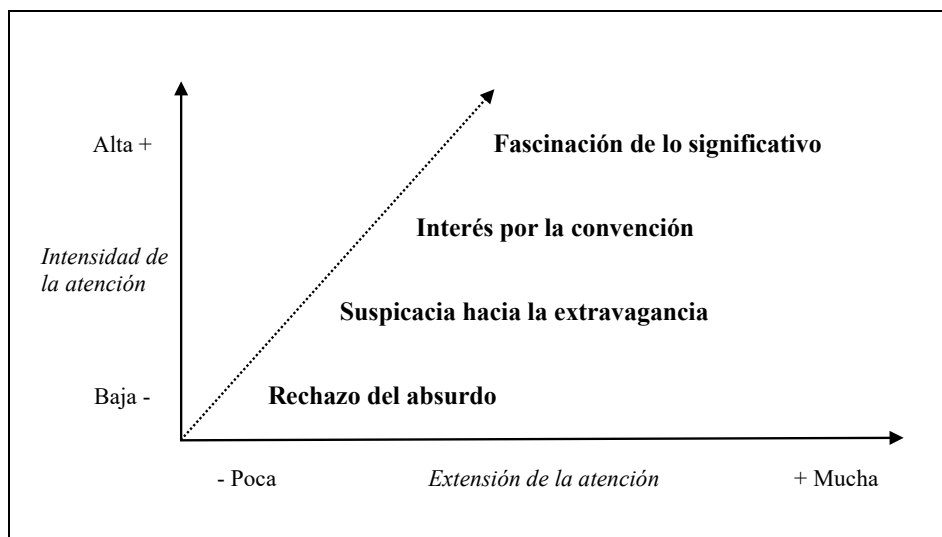
De regreso al discurso ordinario, cabe preguntarse si, con ello, se ha contestado la cuestión inicial —¿*Pero qué es esto?*—. Y, también, en qué ayudan los modelos semióticos a comprender las posibles respuestas a dicha cuestión.

El marco hermenéutico en el que se recibe, de ordinario, el arte, consolida la pulsión semiótica. Y obliga, en la práctica, al espectador de *Reel I* a dar por descontado que en el vídeo viaja un sentido críptico, profundo y auténtico, responsable de su enigmaticidad (Maingueneau, 2004: 56-58). Semejante presupuesto pragmático concita interés, y dirige nuestra mirada hacia los elementos susceptibles de explicar y justificar su discurso artístico, instándonos a explorar los aspectos de apariencia más extravagante, o aun absurda. El logocentrismo de la mente del espectador, correlato cultural del iconismo primario de su ojo y su cerebro (Eco, 1999: 125-139), lo lleva a fijar cada una de las misteriosas metamorfosis del vídeo mediante una identificación convencional, y, a la vez, una designación verbal: un haz de paja resulta ser un espantapájaros animado, como en el folclore y en la literatura; un girasol, el rostro de un personaje medio humano, medio vegetal, como en el arte simbolista.

La memoria enciclopédica del arte y la literatura facilita, así, completar los vacíos en la dimensión figurativa del vídeo —actores, tiempos y espacios—, y corregir los desarreglos en su dimensión narrativa —acciones e interacciones— (Zunzunegui, 2003: 161). Se despliega, entonces, en la conciencia del espectador, una suerte de trama orientada, lo bastante anticipable, por fragmentaria, abierta y onírica que parezca, para que aquel no baje la guardia, y no ceda en su acecho del sentido. A guisa de remate, la secuencia postrera del atardecer, al llevarse la luz que hace posible la imagen, cierra, en simultaneidad, los distintos tiempos del acontecimiento estético, el externo de la contemplación de la obra y los internos de su enunciado y de su enunciación, contribuyendo a producir un efecto conclusivo, y, en cierto modo, concluyente.

Ahora bien, pasar a la etapa ulterior de la resolución del enigma en sentido, la que nos cautiva en las imágenes y refuerza, hasta el hechizo, su poder de persuasión argumentativa, su *dianoia* visual, ya no está al alcance de todos los contempladores. Depende, a buen seguro, del grado de adhesión de estos a las instituciones culturales; y, no menos, de la confianza que depositen en el mediador encargado de introducirlos en ellas —el autor de la obra, su analista, su crítico o su historiador—.

Pues se necesita no solo un caudal de cultura, artística y literaria, sino también cierta formación religiosa, filosófica y científica, para trocar nuestra demanda de sentido en celebración de un significado esotérico, no perceptible en la superficie del objeto semiótico, pero inferible en virtud de una sofisticada exégesis reconstructiva, basada en indicios, rastros y pistas de compleja sistematización. Vislumbrar, en el vídeo de *Stretch*, una fascinante alegoría, a la par política y ecológica; y situar, en tanto su horizonte más lejano, una esperanza mesiánica, reparadora y redentora, exige del contemplador, entre otras cosas, fe en la afinidad de los valores religiosos y de los valores estéticos. Solo en tal convergencia alcanza el recorrido interpretativo su última estación, aquella donde le aguarda el significado arcano. El siguiente diagrama visualiza este itinerario, en su graduación conversa y ascendente:



5. DECONSTRUIR EL SENTIDO

Lo cierto es que esa fe hermenéutica, aun atestiguada en la historia de la cultura, ya no está viva en la mayoría de los contemporáneos. Ante el trabajo del artista norteamericano, no pocos de sus receptores permanecerán, como en equilibrio inestable sobre el fiel de una balanza, en las zonas intermedias de tensión interpretativa: aunque predispuestos a aceptar la apuesta, casi pascaliana y teológica, por el sentido, y a fascinarse, o, al menos, a interesarse por él, abundan los datos que les recomiendan cautela, y que les infunden sospechas sobre la coherencia y la congruencia de la obra.

Así, y a pesar de la relativa armonía que quisiera atribuirle, con voluntad de cooperación, el contemplador, *Reel I* no deja de pasmarlo, y de incomodarlo. La trama, que sabemos hilvanada para producir la impresión de un relato intencionado, muestra, sobre todo, una carencia de relaciones claras entre sus componentes. Los personajes se multiplican, y sus hibridaciones perturban; las acciones e interacciones no respetan programas explícitos; los lugares se agregan, o disgregan, al azar; el tiempo interno del enunciado contradice la linealidad del tiempo externo de la experiencia compartida.

En pocas palabras, el lenguaje sincrético de *Reel I* no tiene gran cosa que ver con el que ha fijado los hábitos perceptivos, en materia visual, del sujeto: el *modo de representación institucional* del cine clásico (Burch, 1986). La falta de semejanza, aun teniendo en cuenta la diferencia de género entre la animación fotograma a fotograma y la cinematografía ordinaria, fatiga, y hace que la atención se torne flotante, intermitente (Passeron, 2006: 273-290, sobre Benjamin, 2013); frustra, y aboca al sentimiento del exceso de extravagancia; es decir, del absurdo.

Justo gracias a ello, a que el producto de Stretch parece devolver al espectador, con sarcasmo, al punto de partida de su trayecto interpretativo, al desconcierto, quizá quepa hacer de él una recepción diferente. Una que, en lugar de condenar su dispersión, la reivindique, y la proclame revolucionaria. Bastaría, al efecto, con abandonar el

presupuesto de que tenga sentido; y, aún mejor, esa otra presunción, un poco más profunda, de que *dicho sentido haya de tener sentido*, la cual suele encauzar nuestro diálogo con las obras del espíritu. Tal vez, precisamente por ser hijas del espíritu, algunas de ellas logren romper con los prejuicios que impone el racionalismo semiótico: con el orden, el código, la regla, la referencia, la trascendencia, y la propia profundidad. Y acaso se deshagan de tamañas obsesiones a fin de desatar el cuerpo y la mente del contemplador, y de allanar su acceso a una especie de autonomía poiética. Por ejemplo, a un sentir, un percibir y un pensar alógicos, radiantes y eufóricos: ajenos a las palabras, libres de conceptos, emancipados de la figuratividad, indiferentes a la narración, y todavía más renuentes a tejer o a destejer argumentos.

En un gesto de rebeldía, a ese tipo de obras, capaces de anular parte de las determinaciones sociales del sujeto, y de vaciarlo y virtualizarlo, se las ha denominado *esquizogramas* (Lacan, 1981; Deleuze et Guattari, 1972; Jameson, 1983). Es decir, escrituras, verbales o visuales, de la escisión, de la separación, del des-ligamiento. Si el vídeo de Tobias Stretch fuera una de ellas, no habría allí nada que *traducir* o *transponer*; y, aun menos, que *interpretar*: tan solo gozosa exhibición de una visualidad pura e independiente; y contraria, por naturaleza, sin actitud doctrinal, a cualquier forma de logocentrismo. Describir parejo espectáculo sensible equivaldría a falsearlo; explicarlo, a traicionarlo. Un esquizograma es soberanamente aberrante; y está orgulloso, en el plano político, de serlo. Con todo, quién sabe si esto último no se deberá a que los defensores de las escrituras desasidas y autosuficientes son proclives a confundir, sin más, las revoluciones simbólicas con revoluciones políticas.

Llegados a lo cual, convendría prolongar el desplazamiento del foco, que la idea de esquizograma ha obligado a efectuar, desde la recepción de la obra a su producción, y desde su receptor a su productor; y atender, en lo sucesivo, a la doble y complementaria escena así iluminada, y a sus respectivos protagonistas.

Debería recordarse, por una parte, que *Reel I* es un *patchwork* visual, hecho de fragmentos descartados, luego remendados y cosidos; y revelar, por otra, que el autor, y algunos de sus familiares, cargan con un diagnóstico de esquizofrenia (Stretch, 2011: s/p.). Por tanto, que el vídeo quiebre el orden, y sus manifestaciones semióticas, la lengua y el código, quizá resulte, a la vez, de su género y de la enfermedad de su creador, si no es la enfermedad misma. Pues de sobra consta que la esquizofrenia tiende a bloquear las vías de la significación: los signos del esquizofrénico se vuelven ininteligibles al poder revestir, sus significantes, cualquier significado, asociándose, puntual y efímeramente, a él; e, incluso, prescindir del significado, anulándose a sí mismos como componentes de una función semiótica. De este modo, el esquizofrénico, propiamente hablando, *no significa, sino que se significa*: se enuncia en un idelecto de apariencia impenetrable, situado al margen de toda participación de sentido, y de toda comunidad de comunicación (Lacan, 1981: 69).

De aceptarse lo consignado, habría dos buenas razones para retornar a la hipótesis inicial de que *Reel I* es un objeto absurdo; de que el rechazo, casi instintivo, por él

provocado, se justifica; y de que el intento de redimirlo de sus disparates, sobreinterpretándolos, incurre en abuso. Primera razón: su recién aludida índole de carrete confeccionado, o con tomas de deshecho, o con tomas de capricho. Y, segunda: la enfermedad de su autor, que lo sumergiría en una atmósfera fatalmente singular y única. Al no alcanzar, un instrumento expresivo de todo punto privado, a ser un verdadero lenguaje, según pensaban Marx y Wittgenstein, nuestro tenaz logocentrismo parece darse de bruces, aquí, con una postrera barrera, ya insuperable: el trastorno mental.

6. EL TRABAJO SEMIÓTICO DEL SUJETO

Pero ¿es esta, en verdad, la última palabra sobre *Reel I*? ¿Son sus enigmáticos blancos, sus incoherencias e incongruencias, la transcripción involuntaria de las fracturas en la identidad, y en la integridad psíquica, de su autor, condenado por la patogenia a una idiosincrasia esquizoide, titubeante y temblorosa (Klein, 1975: 262-289)? Tal vez. Alguna confianza de Tobias Stretch semejaría confirmar ese diagnóstico; y señalaría, al mismo tiempo, un método de compensación: “Me siento agradecido por cada día que sigo vivo en un hogar seguro y tranquilo” (2011: s/p.).

Ello escuchado, lo que interesa al semiólogo no es solo que el interior doméstico otorgue protección, sino que también el *trabajo semiótico*, la actividad artística, contribuya poderosamente, a la inversa, gracias a la exteriorización de la conciencia, a suturar los desgarros entre la mente y el mundo (Ricoeur, 1990; Darrault-Harris y Klein, 2007).

Puede ocurrir que el operador artístico pugne por mantener su tarea en las zonas negativas del espacio semiótico, en las posiciones cartografiadas del absurdo y de la extravagancia; es decir, de lo aleatorio y de lo arbitrario. No obstante, crear una obra equivale, constitutivamente, a reparar, aun de modo provisional, la imperfección del todo; y a sanar así, en alguna medida, conforme sostiene el psicoanálisis, la psique del creador. Tobias Stretch no necesita que nadie se lo aconseje, pues lo sabe muy bien por sí mismo: “No estoy seguro de que fuera una elección lo que me condujo al arte, pero sentí que el mundo en mi cabeza tenía que hacerse real, porque, de lo contrario, me volvería loco” (Stretch, 2011: s/p.).

Diáfana sinceridad del artista. Un mundo hecho real quiere decir, en términos semióticos, un mundo traducido a enunciados que *realizan su sentido*. Los enunciados se producen actualizando otros enunciados antecedentes, y, por tanto, hasta cierto punto ya convencionales, recogidos en un *thesaurus* potencial. Dicho *thesaurus* es, en el caso de *Reel I*, lo hemos comprobado, la historia del arte, de la religión, de la filosofía y de la ciencia, una imprescindible materia prima simbólica y cognitiva. Ahora bien, la enunciación, la recuperación actualizadora de los enunciados artísticos, religiosos, filosóficos y científicos precursores, los rescata de lo consabido al transponerlos, imponiéndoles formas inéditas, ellas sí parcialmente idiolectales, y atribuyéndoles nuevas funciones. Esa transposición, fundamento del trabajo semiótico del enunciador, lo unifica,

de paso, en cuanto sujeto, al empujarlo a *afirmar* los enunciados transpuestos, si es que aspira a que constituyan una obra reconocible como tal; y consolida su integración, después, invitándole a *asumirlos* (Geninasca, 1997: 34), a convertirse en garante de su necesidad y de su oportunidad. Al cabo de esta operación, ejecutada en una primera persona insoslayable (Searle, 2008: 5), el enunciador se dota de una identidad subjetiva; y deviene, de puramente virtual y vacío, en sujeto pleno y realizado, en y por su trabajo semiótico. De modo que, aun cuando un enunciador pretendiera, por mor de la paradoja, “hacer alboroto, a semejanza de la naturaleza” (Stretch, 2011: s/p.), el “caos” obtenido ya no sería solo caótico: resultando de la labor semiótica, cultural, ese caos transportaría, forzosamente, no absurdo y extravagancia, sino las significaciones intencionales del absurdo y de la extravagancia.

Por si fuera poco, además de alienarse de su propia alienación al objetivarla, de manera deliberada, en la producción de la obra, el sujeto semiótico somete esta, en la recepción, a un examen minucioso, la otra vertiente, estrechamente solidaria de la anterior, del trabajo semiótico de creación. En efecto, a menudo se pasa por alto que un creador es, también, su primer espectador; y, con ello, su interlocutor inicial, dialógico y terapéutico. Principio de reflexividad elemental que hace, de la inmanencia de lo creado, la mejor garantía de la trascendencia de su contemplación: quien contempla puede, llegado el caso, sobrevenido el enigma, forzar la intención, quizá confusa, del autor —y de sí mismo como autor—, en virtud de una *atención* sostenida. Es decir que tiene la potestad de *interpretar de más*, incluidos el desorden y el desconcierto, *para no vivir de menos*, desde la creencia trascendental —indesarraigable, porque funda todo otro creer— en que el mundo, y las obras de los hombres, han de tener sentido. Sentido, dado de antemano, en tanto que tal: no este o aquel sentido preciso; ni siquiera el descrito, en sus articulaciones concretas, por nuestras herramientas metodológicas. Esa esperanza es el requisito para que emerja un sujeto capaz, mediante el esfuerzo semiótico, de escapar de su vacuidad, y de encaminarse hacia la experiencia consciente de su propia existencia.

7. DECONSTRUCCIÓN Y ESQUIZOFRENIA, PARANOIA Y RECONSTRUCCIÓN

Intentemos reunir algunas de las piezas de un rompecabezas que quizá nunca podamos completar.

Si el que haya sentido se da por descontado, si he ahí nuestro punto de partida, y nuestra presunción, ante los sujetos y objetos del mundo, frente a sus estados y acontecimientos, entonces no parece cosa sencilla adoptar la que, retrospectivamente, confirmaremos como *posición esquizoide*. La cual supone, acabamos de constatarlo, dedicar el trabajo semiótico, en producción al igual que recepción, a promover el caos, destituyendo el a priori estructural que nos hace sujetos: la humana expectativa de que el ser de cuanto sentimos, percibimos, pensamos o hacemos esté formalmente ordenado; o de que, al menos, sea ordenable, con arreglo a patrones comunes merecedores de interés.

La actitud partidaria de la esquizofrenia prefiere, por el contrario, fomentar sospechas sobre la consistencia de dichos patrones previsibles: promueve la pasión de la extravagancia, e, incluso, engendra desatinos, aun a riesgo de provocar repudio, con la convicción de que toda forma es arbitraria, y de que conviene abandonar la substancia del mundo a una indescifrable y poética indeterminación. La posición esquizoide trata, así, de *dissolver el sentido en enigma*.

Esta postura, seductora, sobre todo para los artistas, en producción, por sus sugerencias revolucionarias, aun ansiando superar los límites de la cultura, territorio de todas las convenciones civilizatorias, adolece de una estricta limitación en sí: se antoja subjetivamente pobre; y es, objetivamente, minoritaria. Primero, de poder mantenerla, sería arduo, para el enunciador, asumir su confusión estética tras haberla afirmado, y no dejar de ser visto, por eso mismo, como un sujeto digno de confianza; ahora bien, sin confianza en el creador, se dificulta la recepción participativa en su obra, la adhesión a ella. Segundo, aun cuando las estéticas “aberrantes”, que giran en torno a lo esquizoide, hayan podido considerarse, en su radicalismo declamatorio, emancipadoras (Deleuze, 2014), carecen de un papel social relevante, acantonadas, según lo están, en el exiguo espacio artístico de las vanguardias.

En cambio, al talante que ahora calificaremos, respetando la terminología psicológica al uso, de *paranoide*, lo guía la *decisión semiótica* contraria (Klinkenberg, 1996: 76). Aquel centra su trabajo en construir, en producción, y en reconstruir, en recepción, formas coherentes y congruentes, a partir de indicios, rastros y pistas convenidos, movilizándolo, con ese fin, los enteros recursos culturales — comprendidos los de la religión, la filosofía, la ciencia—, desde el presupuesto de que el arte, como el mundo, es un lugar donde se configuran estructuras. Toda obra artística, todo hecho óptico, convocan, transponen o revocan formas precedentes: hasta las que presentan la apariencia de la gratuidad, o de la opacidad, se nutren de repertorios anteriores, depositados, a la vez, en la cultura y en la substancia del ser, estando por ello, al menos en cierta medida, justificadas. La mirada paranoide rastrea, con interés, dicha justificación; y procura, en consecuencia, *resolver el enigma en sentido*.

Al operar de tal suerte, la posición paranoide eleva la conciencia que enunciador y enunciatario tienen de sí mismos en tanto animales simbólicos, y el conocimiento de su íntima necesidad de instaurar y restaurar cosmos: de entrada, aceptando la convención; y, luego, superándola mediante un impulso de rediseño metódico, dirigido hacia el significado pleno y fascinante, uno que merezca la pena realizar y asumir. La posición paranoide, al revés de la esquizoide, crea, en suma, sujeto: redobla su *vigilancia simbólica*, y lo confronta con sus responsabilidades de productor y de receptor.

Y, por poner de nuevo el foco en el contemplador, del que partimos, incorpora también a este, quizá se piense que conservadoramente, al marco hermenéutico en el que se inscriben el arte y la literatura; y a las principales instituciones del sentido, entre otras las de la docencia y la investigación (Descombes, 1996). Según se ha apuntado en alguna oportunidad, sin una pizca de paranoia, sin la obsesión de que un sistema por descubrir

—un método en su locura— subyace en cada obra de arte, en cada documento cultural, en cada testimonio de la alteridad, espacial, temporal o antropológica, no es posible abrazar la forma de vida del investigador ni la del docente (Culler, 1997: 127-142).

A manera de conclusión, avanzaremos una sola idea: afrontar el enigma, y los modos en que se produce o se reduce la enigmaticidad en el campo artístico y en el mundo, su horizonte, permite comprender mejor tanto la constitución de la subjetividad individual como la instauración de la objetividad social, sus fundamentos y sus funcionamientos. En síntesis:

	Supercontrario 1	Subcontrario 2	Subcontrario 3	Supercontrario 4
Relación cognitiva	Absurdo	Extravagante	Convencional	Significativo
Dimensión pasional	Rechazo	Susplicacia	Interés	Fascinación
<i>Disolución del sentido en enigma</i> ◀..... Posición esquizoide <i>Inobservancia semiótica</i>				
<i>Resolución del enigma en sentido</i> Posición paranoide▶ <i>Vigilancia simbólica</i>				

No hará falta añadir que la semiótica y la hermenéutica, esas dos disciplinas hermanas, la una rigurosa y autocontrolada, y la otra ingeniosa y vehemente, revelan, en su existencia social, una marcada tendencia a la recepción paranoide. Reconocido lo cual, la proclividad a la sobreinterpretación, síntoma clásico de paranoia, se diría el reverso oscuro de un luminoso logocentrismo: cuando se considera que todo transporta algún sentido, y, con frecuencia, uno arcano, críptico, enigmático, la pulsión semiótica encuentra su más honda satisfacción en enunciarlo, desvelarlo, revelarlo. La descripción y la explicación practicadas, hoy, por la semiótica —una antropología simbólica—, son el más valioso logro de haber institucionalizado la condena al sentido del ser humano. Y la creencia —central en la hermenéutica— de que ese sentido, a su vez, haya de tener sentido, la mejor prueba de que el hombre, en su condición de creador y manipulador de símbolos, se encuentra siempre situado ante su propia trascendencia, ya sea esta estética o ética, religiosa o metafísica (Dufrenne, 1967: 400).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, TH. W. (2005). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- BENJAMIN, W. (2012). *Obra completa. Libro V/Vol. I*. Madrid: Abada.
- BESSON, S. (2014). *Stop motion. La fabbrica delle meraviglie*. Modena: Logos.
- BOURDIEU, P. (2013). *Manet. Une révolution symbolique*. Paris: Seuil.
- BURCH, N. (1989). *Une praxis du cinéma*. Paris: Gallimard.
- COURTES, J. (1995). *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*. Paris: Hachette.
- CULLER, J. (1997). "En defensa de la sobreinterpretación". En *Interpretación y sobreinterpretación*, U. Eco (ed.), 127-142. Madrid: Cambridge University Press.
- DARRAULT-HARRIS, I. ET KLEIN, J.-P. (2007). *Psychiatrie de l'ellipse. Les aventures du sujet en création*. Limoges: PULIM.
- DELEUZE, G. (2014). *Les mouvements aberrants*. Paris: Gallimard.
- DELEUZE, G. ET GUATTARI, F. (1972). *Capitalisme et schizophrénie 1. L'Anti-Œdipe. 2. Mille plateaux*. Paris: Minuit, 1972.
- DESCOLA, PH. (2005). *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard.
- ____ (2020). "Anthropologie de la nature". *Annuaire du Collège de France* 118, 443-469.
- DESCOMBES, V. (1996). *Les institutions du sens*. Paris: Minuit.
- DUFRENNE, M. (1967). *Phénoménologie de l'expérience esthétique. Vol. I. L'objet esthétique*. Paris: PUF.
- ECO, U. (1999). *Kant y el ornitorrinco*. Barcelona: Lumen.
- ____ (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen, 2007.
- FONTANILLE, J. ET COUEGNAS, N. (2018). *Terres de sens. Essai d'anthroposémiotique*. Limoges: PULIM.
- GENINASCA, J. (1997). *La parole littéraire*. Paris: PUF.
- HOUBEDINE-GRAAUD, A.-M. (2004). "Pour une sémiologie des indices, structurale et interprétative". *Les Cahiers du Collège iconique* XVII, 1-18.
- ____ (2009). "Interdiscusivité et intericonicité comme interprétants en sémiologie interprétative". En *Intertextualité, interdiscursivité, intermédialité*, L. Hebert et L. Guillemette (eds.), 371-387. Quebec: Presses de l'Université Laval.
- JAMESON, F. (1983). "Postmodernism and Consumer Society". En *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, H. Foster (ed.), 111-125. Washington: Bay Press.
- KLEIN, M. (1975). "A contribution to the psychogenesis of manic-depressive states". En *Love, Guilt and Reparation, and Other Works*, 262-289. New York: The Free Press.
- KLINKENBERG, J.-M. (1996). *Précis de sémiotique générale*. Bruxelles: De Boeck.
- LACAN, J. (1981). *Le séminaire. Livre III : Les psychoses*. Paris: Seuil, 1981.
- MAINGUENEAU, D. (2004). *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Armand Colin.

- MARTÍN PRADA, J. (2001). *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid: Fundamentos.
- MERLEAU-PONTY, M. (1976). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- PASSERON, J.-C. (2006). “L’usage faible des images. Enquêtes sur la réception de la peinture”. En *Le raisonnement sociologique*, 257-290. Paris: Albin Michel.
- PERUSSET, A. (2022). “Éléments de sémiotique catégorielle”. *Nouveaux Actes Sémiotiques* 126, s/p. Disponible en línea: <https://doi.org/10.25965/as.7443> [16/04/2024].
- RASTIER, F (2001). *Arts et sciences du texte*. Paris: Presses Universitaires de France.
- RICOEUR, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil.
- ROSENTHAL, E. (2014). “New Stop-Motion Film ‘Unity’ Is the Work of a Potential Animation Legend”. *Vice*, 15 May, Disponible en línea: <https://www.vice.com/en/article/qkw8vv/new-stop-motion-film-unity-is-the-work-of-a-potential-animation-legend> [02/05/2024].
- SEARLE, J. (2008). *Freedom and Neurobiology. Reflections on Free Will, Language and Political Power*. New York: Columbia University Press.
- STRETCH, T. (2011). “An interview with Tobias Stretch”. *The 22 Magazine*, 12 August. Disponible en línea: <https://the22blog.com/2011/08/12/an-interview-with-tobias-stretch/> [08/05/2024].
- WARBURG, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.
- ZUNZUNEGUI, S. (2003). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.



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

El firmante del artículo se responsabiliza de las licencias de uso de las imágenes incluidas.

Fecha de recepción: 13/01/2025

Fecha de aceptación: 09/07/2025

**“FUMAR MATA”. EMPLEO DE LA APELACIÓN AL MIEDO
EN LAS ADVERTENCIAS SANITARIAS COMBINADAS
DE LOS ENVASES DE CIGARRILLOS EN ESPAÑA**

**“SMOKING KILLS”. USE OF FEAR APPEAL IN COMBINED HEALTH
WARNINGS AGAINST SMOKING ON CIGARETTE PACKAGING IN SPAIN**

Alicia MARISCAL RÍOS

Universidad de Cádiz / Instituto de investigación en Lingüística Aplicada (ILA)
alicia.mariscal@uca.es

Resumen: En este trabajo se analizan las advertencias sanitarias combinadas presentes en el Decreto 579/2017, de 9 de junio, que regula la fabricación, presentación y comercialización de los productos del tabaco en España, para identificar sus efectos en dos grupos de estudiantes universitarios (N=108). La investigación se aborda desde un enfoque interdisciplinar que integra la semiótica y la lingüística aplicadas al análisis del discurso. Las hipótesis iniciales son que el miedo será la emoción predominante cuando se visualicen las advertencias y que las imágenes sin texto resultarán más confusas e inefectivas. Para su comprobación, se proyectan las advertencias combinadas al grupo 1 y sin texto al 2. Para la recogida de los datos, se emplean una encuesta y una actividad de debate. Los resultados indican que el miedo no es la principal emoción percibida y que las fotografías sin texto conllevan una mayor confusión e ineffectividad en su impacto preventivo.

Palabras clave: Cultura del tabaco. Tabaquismo. Campañas de prevención. Advertencias sanitarias combinadas. Etiquetado. Semiótica del miedo.

Abstract: In this study, we carry out an analysis of the combined health warnings of Decree 579/2017, 9th June, which regulates the manufacture, packaging, and marketing of tobacco products in Spain, to identify their effects on two groups of college students (N=108). The research is approached from an interdisciplinary perspective that combines Semiotics and Linguistics applied to discourse analysis. The initial hypotheses are that fear will be the predominant emotion during the viewing of the warnings, and that the images without text will be more confusing and ineffective. To verify this, the combined warnings are projected to group 1, and without text to group 2. For data collection, a survey and a debate activity are used. The results show that fear is not the main emotion perceived by the participants, and the photographs without text lead to more confusion and ineffectiveness in their preventive impact.

Keywords: Tobacco culture. Smoking. Prevention campaigns. Combined health warnings. Tobacco labelling. Semiotics of fear.

1. INTRODUCCIÓN

Según la Organización Mundial de la Salud, el tabaco mata hasta a la mitad de las personas que lo consumen y, más concretamente, “a más de 8 millones de personas cada año, de los cuales cerca de 1,3 millones son no fumadores que están expuestos al humo ajeno” (OMS, 2023: s. p.). Afirma, además, la OMS que las medidas adoptadas en 2003 en el Convenio Marco para el Control del Tabaco salvan vidas y disminuyen los gastos sanitarios.

El tabaquismo representa un problema de salud pública de alcance global y, por ello, los responsables en materia de salud de los diferentes países tratan de diseñar cuidadosamente los mensajes que dirigen a la población. Para tal fin, recurren a discursos que combinan texto e imagen, tras estudiar detenidamente el potencial semiótico que ofrecen los diferentes recursos para determinados fines comunicativos (van Leeuwen, 2005).

En el caso específico de las advertencias sanitarias contra el tabaquismo, estas forman parte de una estrategia antitabaco “organizada, eficaz y a largo plazo, con un ámbito de aplicación y unos objetivos bien definidos” (Parlamento Europeo, 2013: 1). En la Directiva 2014/40/UE de la Unión Europea (2014a: 12), se entiende por *advertencias sanitarias* aquellas que destacan “los efectos adversos para la salud humana de los productos, u otras consecuencias no deseadas de su consumo”, e incluyen las advertencias generales, los mensajes informativos y las advertencias sanitarias combinadas, es decir, las que presentan de forma simultánea texto e imagen.

Para la investigación, partiremos de un enfoque interdisciplinar de la comunicación sanitaria desde una mirada semiótica y discursiva, con el fin de “aplicar el marco conceptual de la semiolingüística en el proceso de interpretación textual” (Mantilla Guerra, 2007: 81). La semiolingüística (Escamilla Morales, 1998) surge, según Niño Rojas (2013: 20), para “fundir o integrar las dos disciplinas [...] dentro de una complementariedad, y aceptando que se cruzan o encuentran en varios puntos”.

El trabajo presenta también un carácter aplicado, ya que estaría relacionado con la semiótica social (Hodge y Kress, 1988; van Leeuwen, 2005; Bezemer y Jewitt, 2009; Gualberto y Kress, 2019) aplicada al discurso, para cuyo análisis partiremos del enfoque sociocognitivo (van Dijk, 2015; Gyollai, 2022), en el marco de los estudios críticos sobre el discurso (*Critical Discourse Studies*). Como señala van Dijk (2015), este tipo de estudios no constituyen un método, sino una perspectiva crítica de las investigaciones discursivas, con un marcado carácter multidisciplinar, que permite indagar sobre el modo en que el discurso es producido e interpretado en un determinado contexto social y cultural.

El objetivo fundamental es, en línea con los trabajos de Vázquez Burguete *et al.* (2010) y Rodríguez Contreras e Igartua Perosanz (2018), averiguar los recursos verbales y no verbales con los que el Gobierno español construye sus discursos —en consonancia con lo establecido por la Unión Europea—, en forma de advertencias sanitarias que

alerten a la población sobre los peligros del tabaco. Además, si, como afirman Lynch y Bonnie (1994), la adicción suele comenzar en la infancia y la juventud, las campañas antitabaco deberían ir dirigidas a los/las adolescentes para evitar el aumento del número de fumadores en la edad adulta. De este modo, el análisis de las advertencias se inscribe en un campo de alto impacto mediático y regulatorio, con el que se pretende aportar una perspectiva crítica sobre los discursos institucionales en torno a la prevención del tabaquismo.

Partimos de dos hipótesis iniciales: (1) la visualización de las advertencias provocará fundamentalmente miedo en la audiencia y (2) la presentación de imágenes sin texto repercutirá negativamente en su capacidad preventiva y disuasoria. Para su comprobación, se cuenta con la participación de 108 estudiantes de la Universidad de Cádiz, quienes cursaban sus estudios durante el curso académico 2024-25. La muestra se compone de dos grupos: uno de 82 alumnos/as (grupo 1), al que se le proyectaron las advertencias combinadas, y otro de 26 (grupo 2), quienes visualizaron únicamente las imágenes.

La recogida de los datos se realizó durante una de las sesiones académicas del primer cuatrimestre, de dos horas de duración, y para ello el alumnado realizó una encuesta, seguida de una actividad de debate. Ello permitió introducir el Objetivo de Desarrollo Sostenible (ODS) n.º 3 (“Salud y bienestar”) de las Naciones Unidas (2015), lo que refuerza su relevancia social, al contribuir a la promoción de estilos de vida más saludables entre los jóvenes, de forma similar al Programa de Prevención del Consumo de Tabaco para Educación Secundaria Obligatoria “A No Fumar ¡Me Apunto!” de la Junta de Andalucía (2014).

2. CULTURA DEL TABACO Y SEMIÓTICA DEL MIEDO

2.1. Condicionantes culturales del miedo en el ámbito de la salud pública

Si, según Niño Rojas (2013: 31), “los signos artificiales se originan en la creación cultural del ser humano”, es preciso preguntarse en qué modo “los materiales culturales [...] son capaces de modelizar los efectos del miedo sobre el cuerpo social” (Gómez Ponce, 2020: 28).

En la emoción del miedo, habría que distinguir entre el instintivo y el aprendido, puesto que dicha emoción “es parte de nuestros sentimientos y de nuestras construcciones culturales” (Barei, 2020: 61). De este modo, la cultura puede condicionar el miedo porque “emociones y afectos son construcciones sociales, marcadas históricamente y situadas en contextos sociales particulares” (Boria y Barei, 2020: 10).

Los signos que se emplean para provocar miedo están presentes en nuestra vida cotidiana, por lo que resulta de interés el estudio de cómo este se construye cultural y socialmente en las campañas de prevención de la salud. Sin embargo, dado que la percepción individual es selectiva (van Leeuwen, 2005) y los signos pueden interpretarse

tanto objetiva como subjetivamente (Gibson, 1986), un mismo recurso semiótico puede presentar mucho potencial *a priori*, pero no funcionar en todas las situaciones ni con cada uno de sus destinatarios. Por ejemplo, durante la pandemia por COVID-19, la Comunidad de Madrid usó imágenes basadas en la muerte, representada por el tanatorio, el horno crematorio y las incineraciones (Mariscal Ríos, 2020), que fueron efectivas para una parte de la audiencia, pero no para otra, que las rechazó por su dureza y mal gusto.

De forma similar, en México la campaña “Quédate en casa, quédate vivo”, creada por la Alianza Estratégica de Marcas (Nava, 2020), no logró las repercusiones¹ esperadas y fue criticada por el propio presidente del país por su tono autoritario (Palacios, 2020), con mensajes como “No quieres estar encerrado en casa, pero sí en un ataúd”, “Ojalá no te mueras” y “Quizá mates a alguien”, que penalizaban y asustaban a la población.

Relacionado con lo anterior, Brookes y Harvey (2014), en su trabajo sobre la semiótica del miedo en las campañas sanitarias contra la diabetes en el Reino Unido, cuestionaban la legitimidad moral del uso del miedo para combatir esta enfermedad, ya que se incidía en culpabilizar a la ciudadanía sin atender a otros factores sociales que contribuían a provocar la diabetes, como la venta masiva de productos ricos en azúcar.

En la imagen mental y las connotaciones asociadas al tabaco, intervienen, por tanto, variables individuales y sociales, algo de extrema importancia para las empresas y sus campañas publicitarias (Setiawan y Eralita, 2023). Desde un punto de vista individual, pueden darse diferencias dependiendo del umbral del miedo y la edad. Por ejemplo, el vapeo entre los jóvenes se ha incrementado considerablemente (Instituto Nacional de la Salud, 2019; Guirguis, 2024), pese a las advertencias sobre los cigarrillos electrónicos en adolescentes y jóvenes (Centers for Disease Control and Prevention, 2018).

Del mismo modo, según cada país y cultura, el acto de fumar es considerado positivo o negativo, y el análisis de los mecanismos semióticos implicados en la incitación al miedo en la sociedad “interesa no solamente en sí mismo, sino también como medio de representación del mecanismo semiótico de la cultura como tal” (Lotman, 2008: 12). Por eso, entender la cultura constituye un factor clave para reducir el consumo de tabaco (Unger *et al.*, 2003), algo que las campañas para la promoción de la salud han de tener en cuenta al seleccionar texto e imagen (Mengoni, 2021).

En este sentido, Skinner (1927) destaca el importante papel del tabaco para las tribus indígenas de América, quienes lo consideraban imprescindible para establecer comunicación con los espíritus y al que se le atribuían poderes mágicos. De hecho, el consumo de tabaco no siempre fue considerado nocivo, pues “cuando este producto americano llegó por primera vez a Europa, lo hizo envuelto de fábulas y buena reputación, que ignoraba la larga lista de efectos perjudiciales que 500 años después conocemos” (Paola Balbastre, 2016: s. p.). De acuerdo con este último, un médico italiano del siglo XVII, Massimo Zavona, le atribuyó propiedades curativas para la artritis y la pleuritis, además de considerarlo beneficioso para la mente.

¹ En términos pragmáticos, estas repercusiones se corresponderían con el componente perlocutivo de los actos de habla (Austin, 1962).

En las primeras décadas del siglo XX, se continuaba anunciando que fumar era beneficioso para la salud, “elegante y recomendado por figuras públicas como actrices, actores, e incluso médicos y dentistas” (Gobierno de México, 2011: s. p.). En esa época, se podía ver fumando a algunos personajes de Disney, como Pinocho (Walt Disney Productions, 1940), y a niños² en los carteles publicitarios de la industria tabacalera. No fue hasta los años sesenta cuando fumar empezó a convertirse en los Estados Unidos en “una conducta desviada y que produce rechazo social” (Igartua Perosanz, 2011: 168), una vez verificados científicamente sus riesgos para la salud.

2.2. La retórica del miedo en la prevención del tabaquismo

En el estudio realizado por Vázquez Burguete *et al.* (2010: 15) de los anuncios antitabaco difundidos a través de la televisión por el Ministerio de Sanidad y Consumo español en 2006, la retórica del miedo se basaba en argumentos “más centrados en la amenaza que supone la conducta actual que en las ventajas del afrontamiento y subsecuente cambio de conducta”, así como en una “mayor efectividad del autoconvencimiento para el cambio conductual, claramente superior al efecto de sanciones o presiones externas sobre el individuo”. En esto último incidió el Gobierno de España al inicio de la pandemia por COVID-19, aunque sin enfatizar el miedo, para evitar el pánico colectivo de la población, algo que sí hicieron más adelante algunas comunidades autónomas para frenar la curva de contagios (Mariscal Ríos, 2020).

Coincidimos con Rodríguez Andrés (2011: 35) en que, en la comunicación de crisis sanitarias, es importante explicar a los ciudadanos los riesgos que deberán afrontar, para “tratar de convencer a la opinión pública de que debe seguir las pautas de comportamiento indicadas si no quiere padecer las consecuencias de la amenaza”. Si el nivel de intensidad del miedo que se genera en la población es demasiado bajo, esto puede provocar una falta de acción y, si es demasiado alto, se podría “no prestar atención al mensaje, considerar que no se es tan vulnerable o susceptible al daño que se pronostica o dudar de la credibilidad del comunicante” (Igartua Perosanz, 2011: 176).

En su investigación sobre la efectividad del miedo en las campañas de sanidad pública, Witte y Allen (2000) detectaron que la percepción intensa del miedo era capaz de motivar tanto conductas adaptativas —por ejemplo, la aceptación de la idea transmitida por los mensajes— como desadaptativas, en forma de comportamientos defensivos basados en la evitación y la desconfianza. Comprobaron, asimismo, que las imágenes que más cambios de conducta provocaban eran aquellas que iban acompañadas de mensajes eficaces. Por el contrario, los que se basaban únicamente en fotografías para apelar al miedo causaban un mayor número de respuestas de naturaleza defensiva.

² Si bien actualmente el Ministerio de Sanidad español sí incluye imágenes de niños en sus campañas de prevención, lo hace para concienciar sobre los peligros que conlleva ser fumador pasivo (Gobierno de España, 2007).

Según Borland y Balmford (2003), la campaña nacional antitabaco de 2001 en Australia, que incidía en los perjuicios que fumar conllevaba para la salud, favoreció el aumento de las actitudes negativas hacia el tabaquismo, tanto en el componente cognitivo —lo que pensaban sobre el tabaco— como afectivo —lo que sentían— y comportamental —el acto en sí de fumar o no—. De ahí que sea esencial una buena planificación de los mensajes —tanto verbales como no verbales— para comunicar esos riesgos a la ciudadanía, porque de ello depende, en gran medida, la eliminación de dicho hábito en la sociedad (Costello *et al.*, 2012). Precisamente, McCaul *et al.* (2007) hallaron una relación significativa entre el aumento de la preocupación por las consecuencias negativas del tabaco y la motivación para dejar de fumar en un grupo de estudiantes universitarios/as.

Otro aspecto que ha de tenerse en cuenta es la habituación de los consumidores a los textos e imágenes de las advertencias sanitarias, que propicia un “decremento en la probabilidad o fuerza de una respuesta a consecuencia de su provocación repetida” (Martínez Stack y Bouzas Riaño, 1991: 50). Para Kim y Wogalter (2009) y Anderson *et al.* (2016) la habituación es un factor clave a la hora de reducir la efectividad de diferentes tipos de advertencias, entre ellas las visuales.

Del mismo modo, desde un punto de vista psicológico, en la efectividad de los mensajes interviene también el tipo de *locus de control* (Rotter, 1966) del consumidor (Mariscal Ríos, 2024), que está asociado con la responsabilidad que le atribuimos a nuestros actos. Por ejemplo, alguien con un *locus* de control interno asignaría el tabaquismo a sus propias decisiones, por lo que tendría la capacidad de ponerle remedio a su adicción, mientras que una persona con un *locus* de control externo podría mostrarse más reacia a dejar de fumar, por considerarlo un hábito ya adquirido de difícil solución.

En el caso concreto del empleo de la apelación al miedo en las campañas antitabaco dirigidas a los más jóvenes, como advierten Tannenbaum *et al.* (2015), no existe consenso entre quienes confían en su eficacia y quienes destacan sus efectos contraproducentes. Por ejemplo, según el estudio realizado por Prevention First (2008), el dramatismo y el énfasis en los aspectos negativos que conlleva el consumo de alcohol, tabaco y drogas no resulta efectivo para prevenir ni reducir su consumo entre los jóvenes.

Por el contrario, Sun *et al.* (2021) sí comprobaron que el miedo con intensidad elevada incrementaba la percepción de los jóvenes acerca de los peligros inherentes al consumo de los cigarrillos electrónicos, aunque también podían desarrollar emociones negativas, como la ira. Además, el miedo no siempre repercutía positivamente en la eficacia asociada a los mensajes por los/las participantes y también se observaban diferencias según el género y la edad, con un aumento de la percepción de la efectividad de las advertencias en las mujeres jóvenes, pero no en los hombres, ni tampoco en los adolescentes.

Este efecto bumerán de los adolescentes al ser expuestos al miedo en las campañas antitabaco fue analizado por Chung y Jung (2019) en adultos jóvenes de Japón, para comprobar si el género y la frecuencia en el consumo de tabaco influían o no en los resultados. Los datos confirmaron que, para el grupo de jóvenes investigado, el miedo intenso tenía un efecto negativo y el más persuasivo era el de intensidad media. Las

mujeres expresaban una mayor intención de dejar de fumar y los hombres manifestaban no sentir miedo al visionar las imágenes. Sin embargo, el hecho de que el trabajo fuese realizado en Japón puede haber repercutido en las respuestas de los/las informantes, debido a su cultura de alto contexto (Hall, 1976) al comunicar emociones (Mariscal Ríos, 2022b).

En resumen, si tratamos de responder a la pregunta que formula Simpson (2017) sobre si la apelación al miedo es o no apropiada para fomentar el cuidado de la salud, coincidimos en que, a pesar de las opiniones en contra de su uso, parece probable que seguirá siendo utilizada como estrategia de persuasión institucional, con el objetivo de modificar las conductas insalubres de la población.

3. USO DE LA EMOCIÓN DEL ASCO EN LAS CAMPAÑAS DE SALUD

Además de la emoción del miedo, la publicidad sanitaria suele luchar contra el tabaquismo a base de provocar asco mediante imágenes que representan los efectos negativos de fumar en el cuerpo, con la intención de aumentar la conciencia de la población sobre sus peligros y disuadirla para que evite su consumo.

Para León (2013: 151), “el asco no es una mera reacción fisiológica, sino que la evolución biológica y cultural ha hecho de ella una emoción enormemente compleja dotada de un gran contenido cognitivo”, aunque ello no se haya visto reflejado en las investigaciones en comparación con otras emociones más estudiadas.

En su análisis del empleo de la emoción del asco en las campañas de salud pública, Lupton (2014: 4) habla de la “pedagogía del asco” para referirse al uso de imágenes gráficas y aversivas que provocan rechazo o repugnancia, con el objetivo de tratar de cambiar comportamientos poco saludables. Sin embargo, como advierte la propia autora, el asco como técnica para promocionar la salud podría, por un lado, estigmatizar a los/las fumadores/as e incrementar el rechazo de la ciudadanía, por considerar que adoptan conductas indeseables, y, por otro, generar entre quienes fuman un sentimiento de culpabilidad y otras emociones negativas.

La Universidad de Stanford (2025), en su recopilación de 62 553 anuncios de tabaco, presenta una colección de imágenes con las que se trata de incrementar el asco de los consumidores. Estas aparecen agrupadas en 28 colecciones, entre ellas una denominada *disgusting* (‘asqueroso’), que incluye la subcategoría *nasty effects*³, entre las que se observan partes del cuerpo humano afectadas por el tabaquismo, como un corazón depositado en un cenicero (Imagen 1) con el mensaje “Would you use your heart as an ashtray? If you are a smoker, you already do” (¿Usarías tu corazón como cenicero? Si fumas, es eso lo que haces).

³ El adjetivo *nasty* puede ser traducido como ‘desagradable’, pero también puede referirse a algo ‘asqueroso’, como en el caso de *a nasty smell* (‘un olor desagradable/asqueroso’).



Imagen 1. Ejemplo de mensaje incluido en la subcategoría *nasty effects* (Stanford University, 2025)

Este enfoque de las campañas antitabaco consiste en mostrar imágenes de los daños externos e internos del tabaquismo, con el fin de sustituir las connotaciones positivas a las que la industria tabacalera solía recurrir en el pasado —como que fumar aumentaba el atractivo y la elegancia— por fotografías bastante explícitas de amputaciones, gangrena, problemas bucales y cáncer, entre otros.

Estas duras imágenes, al indicar el impacto negativo del tabaquismo en la salud a lo largo del tiempo, pueden ser percibidas como más amenazantes por los adultos que por los más jóvenes, dado que las consecuencias negativas de fumar son entendidas de una forma proporcional al número de años de consumo.

En su análisis del procesamiento del miedo y del asco en las imágenes televisadas de anuncios antitabaco, Leshner *et al.* (2011) estudiaron variables relacionadas tanto con el contenido del mensaje como con sus aspectos formales y encontraron que, durante la exposición a imágenes desagradables, los/las participantes aumentaban sus recursos cognitivos asignados a la codificación de los mensajes, lo cual contribuía a su memorización.

Sin embargo, Pechmann y Reibling (2000) detectaron resultados diversos según la zona de residencia de informantes estadounidenses y describieron cuatro factores que influían en la eficacia de los mensajes antitabaco entre los jóvenes: (1) el contenido de los mensajes (no únicamente las imágenes); (2) el uso de un único mensaje, en vez de varios simultáneamente; (3) su claridad, y (4) la inclusión en los anuncios de personajes con los que los adolescentes se sentían identificados.

En un trabajo posterior, Pechmann y Reibling (2006) destacaron la dificultad que representa el diseño de campañas efectivas de prevención del tabaquismo dirigidas a los adolescentes, puesto que los resultados variaban en los jóvenes californianos que participaron en la investigación: por ejemplo, tras la proyección de ocho tipos de

anuncios, únicamente aquellos que mostraban a jóvenes que sufrían enfermedades asociadas al tabaquismo provocaban un aumento de sus intentos por dejar de fumar. Es por ello que los autores creen que las campañas deben emplear publicidad que muestre visualmente los efectos devastadores del tabaco en la salud, para hacerles ver que estos efectos no solo se manifiestan a largo plazo.

4. EL ETIQUETADO DE LOS PRODUCTOS DERIVADOS DEL TABACO EN ESPAÑA: LAS ADVERTENCIAS SANITARIAS COMBINADAS

Como señala Igartua Perosanz (2011: 167), en el caso del tabaco las estrategias persuasivas dependen “de los objetivos que se pretendan por parte de quienes propician el desarrollo de las comunicaciones publicitarias: estimular o promocionar su consumo o desincentivarlo”. De estos dos objetivos, aquí nos interesa el segundo, o sea, el vinculado con la promoción de la salud, con vistas a prevenir el tabaquismo.

El informe de la Comisión de Medio Ambiente, Salud Pública y Seguridad Alimentaria del Parlamento Europeo (2013) afirma que, en ese año, 17 países de la Unión Europea contaban ya con una amplia legislación antitabaco, entre ellos España. Advierte, además, la Unión Europea (2014a: 5) que “los productos del tabaco o sus paquetes pueden inducir a error a los consumidores, especialmente a los jóvenes, cuando sugieren que los productos son menos nocivos”. Esto se consigue incluyendo en su empaquetado mensajes sobre su bajo contenido en alquitrán o enfatizando que se trata de productos *light*, naturales o sin aditivos, con imágenes que pueden transmitir la idea equivocada de su “carácter beneficioso para la pérdida de peso, el atractivo sexual, el estatus o la vida social o cualidades como la feminidad, masculinidad o elegancia” (Unión Europea, 2014a: 5).

Para la explotación del miedo, la Asociación para la Autorregulación de la Comunicación Comercial (2019: 5) establece que:

las comunicaciones comerciales no ofrecerán argumentos que se aprovechen del miedo, temor, desgracia, sufrimiento o supersticiones de los destinatarios, sin una razón justificable. Entre otros supuestos, los anunciantes podrán recurrir al miedo, siempre proporcionado al riesgo o adversidad, para alentar un comportamiento prudente o desalentar acciones peligrosas, imprudentes o ilegales.

Según el artículo 10 de la Directiva 2014/40/UE del 3 de abril de 2014 (Unión Europea, 2014a: 19), “todas las unidades de envasado, así como todo embalaje exterior, de los productos del tabaco para fumar incluirán advertencias sanitarias combinadas”, compuestas por texto y una fotografía en color.

La importancia de la combinación de imagen y texto en las advertencias sanitarias antitabaco fue comprobada por Rodríguez Contreras e Igartua Perosanz (2018: 138), quienes, en su investigación sobre las fotografías incluidas en los paquetes de tabaco en España en el año 2016, detectaron dificultades en su interpretación si estas no iban acompañadas de texto y que “las emociones negativas no ejercían un papel significativo.

En cambio, la comprensión del mensaje sí que actuaba como variable mediadora del efecto del tipo de advertencia sanitaria sobre el impacto preventivo”.

Otros requisitos establecidos por la Unión Europea (2014a: 19-20) sobre los envases de cigarrillos son estos: las advertencias cubrirán el 65 % de la cara externa de las superficies anterior y posterior de la unidad de envasado y de todo embalaje exterior; mostrarán las mismas advertencias de texto y fotografías en color en ambas caras; se ubicarán en el borde superior de la unidad de envasado, que tendrá una altura de no menos de 44 mm y una anchura de no menos de 52 mm, y se podrá recurrir a cada uno de los tres juegos de imágenes durante un año, “alternando con los otros juegos sobre una base anual”. Este último requisito de la normativa, es decir, la necesidad de ir alternando anualmente las imágenes trata de evitar la habituación a la que nos referíamos antes.

5. METODOLOGÍA

Para el análisis de la legislación vigente sobre la presentación y comercialización de los productos derivados del tabaco en España, se consultó el Decreto 579/2017, de 9 de junio (Gobierno de España, 2017: 48156-58), de cuyos anexos se tomaron los textos y las fotografías para su proyección a una muestra de población. Para identificar si los paquetes de cigarrillos de las diferentes marcas cumplían con la normativa del Gobierno, en conformidad con los criterios de la Unión Europea (2014a y 2014b), se tomaron fotografías en un establecimiento dedicado a la venta de tabaco.

El siguiente paso consistió en seleccionar la muestra, para la comprobación de las hipótesis iniciales, es decir, si el miedo constituía la emoción predominante y si las advertencias sanitarias perdían efectividad si eran proyectadas sin texto. Para ello, se contó con la participación de 108 estudiantes de la Universidad de Cádiz, de entre 18 y 22 años de edad, durante el curso académico 2024-25: un primer grupo de 82 alumnos/as de la asignatura *Técnicas y estrategias lingüísticas de expresión, argumentación y negociación* (del 2.º curso del Grado en Criminología y Seguridad y del 4.º curso del Doble Grado en Derecho y Criminología) y un segundo grupo de 26 alumnos/as de *Lenguas del mundo* (del 1.º curso del Grado en Lingüística y Lenguas Aplicadas).

A la recogida de los datos se dedicó una sesión de 2 horas por grupo, conforme a los objetivos de cada asignatura y al ODS n.º 3 (“Salud y bienestar”) de las Naciones Unidas (2015), por su relación con la prevención del tabaquismo y la promoción de estilos de vida más saludables, en línea con el Programa de Prevención del Consumo de Tabaco para la Educación Secundaria Obligatoria “A no fumar ¡Me apunto!” de la Junta de Andalucía (2014).

Se crearon dos presentaciones en PowerPoint para su proyección en el aula: la diseñada para el grupo 1 contenía 42 diapositivas correspondientes a los 3 juegos (de 12 advertencias combinadas cada uno) tomados de la biblioteca de imágenes del anexo II (Gobierno de España, 2017: 48156-48158). En la segunda, se utilizaron las mismas imágenes, pero sin texto, y se suprimió cualquier mensaje verbal que ayudase a su

interpretación, como las aclaraciones de las imágenes 1 (*set 1*) y 3 (*set 2*), que indican que se trata de operaciones de pulmón.

De forma previa a la visualización, a los/las participantes se les informó acerca de la actividad y sobre su carácter anónimo y voluntario, advirtiéndoles, antes de comenzar, que algunas de las imágenes podían herir su sensibilidad. En total, 82 estudiantes del grupo 1 y 26 del grupo 2 (N=108) manifestaron su consentimiento para participar en las encuestas.

5.1. Instrumentos empleados para la recogida de los datos en el grupo 1

Para el grupo 1, se creó una encuesta en línea en el campus virtual de la asignatura, con un total de 10 preguntas (Tabla 1). La 1, 2, 3 y 4 requerían elegir una única respuesta, mientras que el resto constituían preguntas cerradas de opción múltiple. Con las preguntas 3 y 4 se pretendía comprobar si se fijaban en las advertencias (y si estas les afectaban); con la 5, 7 y 9 si les provocaban miedo, y con la 6, 8 y 10 si les parecían efectivas.

Pregunta		Posibles respuestas
1	Indica tu sexo / género.	Masculino / femenino / no binario.
2	¿Fumas?	Sí, habitualmente. / Sí, ocasionalmente. / No, no fumo.
3	Si fumas, ¿te fijas en las imágenes de los envases de tabaco? (Si no fumas, elige “No fumo”).	No fumo. / Sí y me afectan mucho. / Sí, pero no me afectan. / No, porque me causan rechazo. / No, porque me he acostumbrado a verlas y ya no tienen efecto en mí.
4	Si fumas, ¿te fijas en los textos de los envases de tabaco? (Si no fumas, elige “No fumo”).	No fumo. / Sí y me afectan mucho. / Sí, pero no me afectan. / No, porque me causan sensaciones negativas. / No, porque me he acostumbrado a verlas y ya no tienen efecto en mí.
5	En el <i>set 1</i> , ¿cuáles te producen miedo?	Ninguna / Todas / Listado del 1 al 14.
6	En el <i>set 1</i> , ¿cuáles te parecen efectivas?	Ninguna / Todas / Listado del 1 al 14.
7	En el <i>set 2</i> , ¿cuáles te producen miedo?	Ninguna / Todas / Listado del 1 al 14.
8	En el <i>set 2</i> , ¿cuáles te parecen efectivas?	Ninguna / Todas / Listado del 1 al 14.
9	En el <i>set 3</i> , ¿cuáles te producen miedo?	Ninguna / Todas / Listado del 1 al 14.
10	En el <i>set 3</i> , ¿cuáles te parecen efectivas?	Ninguna / Todas / Listado del 1 al 14.

Tabla 1. Encuesta en línea publicada en el campus virtual de la asignatura

Las actividades se realizaron durante una clase sobre la comunicación no verbal y la apelación al miedo. Conforme los/las participantes iban visualizando cada imagen, apuntaban si las advertencias sanitarias combinadas de los tres juegos les producían o no miedo (preguntas 5, 7 y 9) y cuáles consideraban más efectivas (preguntas 6, 8 y 10).

Una vez finalizada la proyección de las imágenes, accedieron a la encuesta del campus virtual de la asignatura para cumplimentarla. Tras ello, se contabilizaron sus respuestas y

se abrió una actividad de debate para conocer, además del miedo, otras emociones que hubiesen experimentado.

Se decidió entonces repetir la encuesta a un segundo grupo, para permitirles indicar otras emociones adicionales e identificar si los datos sobre la efectividad de las advertencias diferían con respecto a los del primer grupo cuando estas no incluían texto.

5.2. Instrumentos empleados para la recogida de los datos en el grupo 2

Para el segundo grupo, se emplearon los mismos instrumentos que para el primero. Tanto la encuesta como la actividad de debate fueron realizados durante una clase sobre la comunicación no verbal de emociones (Mariscal Ríos, 2014 y 2022a).

En primer lugar, se les explicó la actividad, se les avisó de su carácter anónimo y voluntario, al haber fotografías que podían herir su sensibilidad y, a continuación, les fueron proyectadas las 42 imágenes sin texto.

La encuesta se realizó en papel y en ella se les preguntó por la emoción (o emociones) que las fotografías les hacían sentir, para lo cual se les facilitó el listado de emociones básicas de Ekman y Cordaro (2011: 365), explicadas previamente en clase: ira, miedo, sorpresa, tristeza, alegría, asco y desprecio. Se les pidió también que indicasen si las imágenes les parecían claras o confusas, efectivas o inefectivas. Una vez finalizada la encuesta, se inició un debate y se analizaron sus respuestas.

6. ANÁLISIS DE LAS ADVERTENCIAS SANITARIAS COMBINADAS DE LOS ENVASES DE CIGARRILLOS EN ESPAÑA

Para la exposición de los resultados de la presente investigación, se realiza, en primer lugar, un análisis (verbal y no verbal) de las advertencias sanitarias combinadas de los envases de cigarrillos en España, tras el cual son interpretados los datos de los/las informantes en lo que respecta a su percepción del miedo y a la claridad y eficacia de las advertencias en materia de prevención (7).

Pese al carácter combinado de las advertencias sanitarias, para su análisis las desglosaremos en dos apartados: uno para los textos (6.1) y otro para las imágenes (6.2).

6.1. Análisis de los textos de las advertencias sanitarias

El listado con las 14 advertencias de texto aparece publicado en el anexo I del Boletín Oficial del Estado, n.º 138, del 10 de junio de 2017 (Gobierno de España, 2017: 48155) y son estas:

1. Fumar provoca 9 de cada 10 cánceres de pulmón.
2. Fumar provoca cáncer de boca y garganta.
3. Fumar daña los pulmones.

4. Fumar provoca infartos.
5. Fumar provoca embolias e invalidez.
6. Fumar obstruye las arterias.
7. Fumar aumenta el riesgo de ceguera.
8. Fumar daña los dientes y las encías.
9. Fumar puede matar al hijo que espera.
10. Su humo es malo para sus hijos, familia y amigos.
11. Los hijos de fumadores tienen más probabilidades de empezar a fumar.
12. Deje de fumar: siga vivo para sus seres queridos.
13. Fumar reduce la fertilidad.
14. Fumar aumenta el riesgo de impotencia.

De las 14 advertencias, 13 de ellas incluyen el verbo *fumar* (11 veces como sujeto de la oración, para destacar su importancia en los mensajes). La construcción más frecuente es *fumar+verbo+complemento*, la cual favorece la percepción de las consecuencias de dicha acción y la causalidad de las enfermedades y de otros efectos secundarios asociados al consumo de tabaco.

Los sustantivos más utilizados pertenecen a campos semánticos relativos a problemas de salud, como *infartos*, *embolias*, *invalidez*, *ceguera* e *impotencia*, además de *cáncer*, que se menciona en 2 ocasiones (3 si contabilizamos el texto “El humo del tabaco contiene más de 70 sustancias cancerígenas”, de impresión obligatoria en todos los envases). También se refieren a las partes del cuerpo afectadas (*pulmones*, *boca*, *garganta*, *arterias*, *dientes* y *encías*) y a la familia, los amigos y otros seres queridos, como *hijo(s)*, que se repite 3 veces.

Frente al abundante uso de sustantivos, se observan únicamente 2 adjetivos: *malo* (“su humo es malo”) y *vivo* (“siga vivo”). De hecho, salvo en “siga vivo”, destaca la ausencia explícita de la palabra *muerte* en los textos, aunque sí está presente el verbo *matar*, precedido del verbo *poder* a modo de atenuador, en “Fumar puede matar al hijo que espera”, que incide en el papel activo de los/las fumadores/as en dichas muertes. Además, “Fumar mata” aparece impreso de forma obligatoria en todos los envases.

El verbo que más se repite es *provoca* (4 veces), seguido de *aumenta* y *daña* (2 veces cada uno), para enfatizar los riesgos que acarrea fumar, a los que se unen 2 verbos en modo imperativo (“deje de fumar” y “siga vivo”), más centrados en destacar las consecuencias negativas de fumar que en dar órdenes a los ciudadanos.

En cuanto a las técnicas lingüísticas introducidas, destaca, por ejemplo, la apelación a varios tipos de miedo: el miedo a dañar las partes del cuerpo, a desarrollar una enfermedad o síntomas relacionados con el consumo de tabaco, a provocarle problemas de salud a otros (como en el caso de los/las fumadores/as pasivos/as), a abortar, a que se reduzca la fertilidad y a sufrir impotencia. Se apela, por tanto, no solo al miedo, sino también a los sentimientos y a la responsabilidad, con advertencias basadas en mensajes cortos, pero contundentes.

Se aprecia también una ejemplificación en forma de estadística en “Fumar provoca 9 de cada 10 cánceres de pulmón”, que representa un entimema, es decir, un silogismo sin premisa ni conclusión, porque podría entenderse del siguiente modo: [*Usted fuma*] > “Fumar provoca 9 de cada 10 cánceres” > [*Luego en caso de que usted padezca cáncer, tendrá un 90 % de posibilidades de que sea causado por fumar*].

Desde un punto de vista pragmático, con las advertencias sanitarias el Gobierno español pretende informar a los consumidores sobre los perjuicios del tabaquismo y disuadirlos para que no fumen. De este modo, se combinarían la función representativa con la conativa o apelativa, aunque, de los 15 enunciados, tan solo el n.º 12 (“*Deje de fumar: siga vivo para sus seres queridos*”) trata de disuadir al fumador de forma explícita, mientras que en el resto se limita a explicar lo que podría ocurrirle a quien fuma y a sus seres queridos.

Si se analizan los textos conforme a los componentes de los actos de habla descritos por Austin (1962), el *acto locutivo* (lo que se dice) estaría manifestado en las amenazas del tabaco, el *ilocutivo* en su intención de convencer a los consumidores para que no fumen (con mensajes verbales/no verbales) y el *perlocutivo* (los efectos de los mensajes en sus destinatarios) representa el objetivo principal de nuestra investigación.

Austin (1962) introdujo el término *illocutionary force* (fuerza ilocutiva) para referirse a que la intención de los actos de habla no siempre se desprende claramente del mensaje verbal explícito. Por ejemplo, los textos de las advertencias aquí analizados pueden ser interpretados como afirmaciones en las que se exponen hechos, como una predicción basada en expectativas negativas de futuro, como una petición (*Deja de fumar para evitar x*) o como una amenaza (*Si no dejas de fumar, ocurrirá x*) para apelar al miedo. Igualmente, se podrían entender como reproches en forma de críticas a los/las fumadores/as, sobre todo en los textos del 9 al 14, en los que se recurre a la disonancia cognitiva (Festinger y Carlsmith, 1959) para crearles un conflicto mental entre lo que hacen (fumar) y lo que deberían hacer (dejar ese hábito) y culpabilizarlos de dañar a su familia y amigos.

En este sentido, no hay que olvidar que las advertencias sanitarias antitabaco suponen un acto de habla descortés, por su propia naturaleza e intencionalidad, y pueden dañar la *imagen* (lo que en inglés se conoce como *face*) (Goffman, 1967; Brown y Levinson, 1987) de los destinatarios: la positiva —referida al deseo de que los demás tengan una buena percepción de nosotros— y la negativa, a la hora de tener libertad de acción y no recibir imposiciones de los demás.

6.2. Análisis de las imágenes de las advertencias sanitarias

Dependiendo del formato de los envases (vertical u horizontal), la posición de la fotografía (en color) y del texto pueden variar. Por ejemplo, en vertical (Imagen 2) aparecen ambos en la parte superior, cubriendo todo el ancho del envase y con el texto impreso en negrita en un rectángulo negro con letras blancas. Más abajo, en letras de color

negro de un tamaño inferior y sobre fondo amarillo, se puede leer el mensaje “Ayuda para dejar de fumar” y la página web a la que acudir para ello. En la parte inferior, se sitúa el nombre de la marca, con el color que la caracteriza y su logotipo.



Imagen 2. Parte delantera y trasera de un envase de cigarrillos en formato vertical



Imagen 3. Parte delantera y trasera de un envase de cigarrillos en formato horizontal

El envase en formato horizontal (Imagen 3) presenta las mismas características que el anterior, pero con la marca y el logotipo en la parte derecha. Hay que destacar que, aunque los textos de las advertencias sanitarias combinadas estén escritos en blanco en los productos destinados a la venta, no ocurre lo mismo con las fotografías incluidas en la biblioteca de imágenes de la Unión Europea (2014b: 24-27), pues en estas últimas se combina el blanco con el rojo para destacar las ideas más importantes. En cada lateral de los envases aparece un rectángulo con el marco negro, para separarlo de la imagen y del logotipo de la marca, con los mensajes “Fumar mata” y “El humo del tabaco contiene más de 70 sustancias cancerígenas”, en color negro sobre fondo blanco.

Las fotografías pertenecen a 3 juegos de 14 imágenes cada uno (42 en total), aunque una de ellas (la 7, un ojo en el que se refleja una luz) está repetida en los *sets* 1 y 3. Pese a que todos los textos ocupan el mismo espacio, el tamaño de la letra varía dependiendo de su extensión, de modo que los textos más cortos, como “Fumar provoca infartos”, están escritos en un tamaño de letra superior a la de otros de mayor extensión, como “Los hijos de fumadores tienen más probabilidades de empezar a fumar”.

Tan solo 2 imágenes incluyen una aclaración en forma de texto: “operación quirúrgica de pulmón” (la 1 del *set* 1) y “herida abierta tras una operación quirúrgica de pulmón” (la 3 del *set* 2), debido a que ambas fotografías pueden resultar de difícil interpretación. En su mayoría, a veces muestran en primer plano únicamente las partes del cuerpo implicadas y otras a las personas afectadas. Estas últimas a veces establecen contacto visual con el destinatario del mensaje, para intensificar su efecto persuasivo, como en las imágenes 11 (*set* 1), 1 y 10 (*set* 2), siendo en algunas ocasiones sus protagonistas niños, representados como fumadores pasivos afectados por el humo del tabaco.

Se trata fundamentalmente de iconos, dado que las fotografías representan a las personas y partes del cuerpo fotografiadas. Como explica Sebeok (1996), la semiótica

tiene sus orígenes en la medicina, ya que el término estuvo “limitado en su primer uso a la teoría médica de los síntomas” (Sebeok *et al.*, 1978: 7). Eco (1976: 10) hablaba de una semiótica médica (*medical semiotics*), que estudiaba la relación entre ciertos signos o síntomas y la enfermedad que estos indicaban, lo cual estaría asociado con los índices o indicios (Peirce, 1986). De hecho, un gran número de las imágenes usadas como advertencias sanitarias son signos que muestran la relación de causalidad existente entre el tabaquismo y los síntomas de las enfermedades (cáncer) y otros problemas de salud que pueden provocar, como daños bucales, problemas respiratorios, cardíacos y circulatorios, impotencia, ceguera, dificultades para concebir y un aumento de la posibilidad de abortos.

Sin embargo, en algunos casos dicha relación de causalidad no se aprecia de forma clara si la fotografía no va acompañada de texto, como en la 7 (el ojo con luz); la 5 (un hombre desmayado) y la 14 (un hombre que mira hacia abajo), todas en el *set* 2, al igual que la 5 (una paciente en silla de ruedas) y la 14 (un cuerpo agujereado en la zona genital), ambas en el *set* 3. Consideramos que esta última tiene un carácter simbólico y metafórico, al transmitir la idea de que fumar “quemar” el aparato reproductor.

Aunque no es posible apreciar en todos los casos el cuerpo completo, sino únicamente la parte del cuerpo afectada, se observa que la mayoría de las personas que sí se reconocen en las fotografías son adultas (30), pero también abundan los niños (8), además de un feto dibujado con cenizas en un cenicero, 2 recién nacidos prematuros en la incubadora, 1 adolescente junto a una tumba y 1 joven en silla de ruedas. Las expresiones faciales de estas personas manifiestan diferentes sentimientos y emociones, sobre todo tristeza (como las imágenes 9 y 11 del *set* 1; 12 del *set* 2, y 5, 12 y 13 del *set* 3), sufrimiento y preocupación (p. ej., las imágenes 3 y 14 del *set* 1; 5 del *set* 2, y 4 y 10 del *set* 3).

La fotografía 10 del *set* 1 resulta especialmente descortés, al mostrarse en ella a una persona que exhala humo sobre un niño que llora, y eso puede despertar emociones negativas en la audiencia, como la ira y el desprecio. Ocurre lo mismo con la 11 del *set* 1; 11 y 13 del *set* 2, y 11 del *set* 3, en las que aparecen niños fumando o como fumadores pasivos.

Con respecto a las partes del cuerpo más repetidas, hay 5 imágenes de bocas y otras 5 de pulmones, varias operaciones y amputaciones (6 en total) y también son frecuentes las fotografías tomadas en un contexto hospitalario (10), las asociadas con problemas de impotencia y fertilidad (5) y las relativas a la muerte (5), como 2 ataúdes, 1 tumba, 2 cadáveres y 1 paciente en parada cardiorrespiratoria.

Una vez analizados los aspectos verbales y no verbales más destacados de las advertencias sanitarias antitabaco, se comprobarán ahora sus efectos en la muestra seleccionada, mediante la proyección conjunta de texto/imagen al grupo 1 y únicamente de las imágenes al grupo 2.

7. RESULTADOS TRAS LA VISUALIZACIÓN DE LAS ADVERTENCIAS SANITARIAS CONTRA EL TABAQUISMO EN ESPAÑA

A continuación, se presentan los datos extraídos de las encuestas realizadas al grupo 1 (7.1) y 2 (7.2), así como una comparativa entre su percepción del miedo y la efectividad de las advertencias sanitarias (7.3).

7.1. Grupo 1: visualización de las advertencias sanitarias combinadas

El grupo 1 está formado por un 77 % de mujeres, un 22 % de hombres y un 1 % del género no binario. El 76 % de los/las participantes no fuma, el 16 % lo hace de forma ocasional y el 8 % habitualmente. De los/las fumadores/as, el 85 % son mujeres y el 15 % hombres. El 71 % de las fumadoras fuma ocasionalmente y el 29 % habitualmente, mientras que el 67 % de los fumadores lo hace habitualmente y el 33 % ocasionalmente.

En respuesta a la pregunta n.º 3 (“¿Sueles fijarte en las imágenes?”), del 24 % de fumadores/as el 17 % no las mira (el 11 % por habituación y el 6 % por rechazo), mientras que el 7 % restante sí se fija, aunque al 6% no le afecta y únicamente a un 1 % sí.

Según el género, el 35 % de las mujeres sí las mira (al 6 % le afectan mucho y al 29 % no) y el 65 % prefiere no verlas (el 41 % por haberse acostumbrado a ellas y el 24 % por rechazo). Ninguno de los hombres jóvenes encuestados mira las imágenes (el 67 % por habituación y el 33 % por rechazo).

De forma similar, en la pregunta n.º 4 (“¿Sueles fijarte en los textos?”), del 24 % de los/las fumadores/as el 18 % no los lee (un 16 % por habituación y un 2 % porque le provocan sensaciones negativas) y, del 6 % que sí lo hace, al 5 % no le afectan y al 1 % sí.

Los resultados según el género indican que el 71 % de las mujeres no los lee (el 65 % por habituación y el 6 % prefiere no hacerlo para evitar sensaciones negativas). El 29 % los mira, pero al 23 % no les afecta y solo al 6 % sí.

7.1.1. Advertencias sanitarias que les provocan miedo

En el *set* 1, las advertencias sanitarias que más miedo les inspiran (Imagen 4) son la 5 (56 %), un hombre entubado; 2 (42 %), una traqueotomía; 12 (38 %), un paciente hospitalizado; 4, un cadáver en una bolsa (36 %); 9 (36 %), el ataúd de un niño; 7 (33 %), un ojo con luz, y 13 (24 %), un cenicero con el dibujo de un feto.

En el *set* 2, destacan la 1 (62 %), un paciente con la cabeza vendada; 9 (58 %), un recién nacido en la incubadora; 12 (42 %), un hombre en un ataúd; 4 (36 %), un paciente con respiración asistida; 5 (35 %), un hombre desmayado; 3 (31 %), una herida tras una operación de pulmón, y 6 (27 %), la pierna de un cadáver.

Por último, en el *set* 3 escogen la 4 (62 %), un paciente en parada cardiorrespiratoria; 9 (56 %), otro recién nacido en la incubadora; 5 (49 %), una paciente en silla de ruedas;

6 (45 %), una pierna amputada; 10 (36 %), una persona con respiración asistida; 1 (36 %), otra herida tras una operación de pulmón; 3 (31 %), unos pulmones necrosados, y 12 (31 %), un joven junto a una tumba.



Imagen 4. Advertencias que más miedo les provocan (grupo 1: sets 1, 2 y 3)

Si comparamos los datos de los/las fumadores/as según su género, existen algunas coincidencias entre hombres y mujeres: en el *set 1*, en las advertencias 2 (la traqueotomía), 5 (el hombre entubado) y 12 (el paciente hospitalizado); en el *set 2*, coinciden en la 5 (el hombre desmayado) y, en el *set 3*, también en la 5 (la paciente en silla de ruedas). Sin embargo, el escaso número de fumadores del género masculino en la muestra seleccionada resulta insuficiente para llegar a conclusiones con respecto a dicha variable.

7.1.2. Advertencias sanitarias que consideran más efectivas

En cuanto a las advertencias combinadas más efectivas (Imagen 5), en el *set 1* son la 6 (64 %), el pie necrosado; 9 (53 %), el ataúd blanco; 5 (49 %), el hombre entubado; 2, la traqueotomía (45 %); 12 (45 %), el paciente hospitalizado (45 %), y 8 (40 %), una boca.

En el *set 2*, las más efectivas son la 9 (76 %), el recién nacido en la incubadora; 2 (55 %), el cáncer de lengua; 3 (49 %), la herida tras una operación de pulmón; 12 (47 %), el hombre en el ataúd; 1 (45 %), el paciente con la cabeza vendada; 6 (42 %), la pierna del cadáver; 8 (42 %), una boca, y 10 (40 %), un niño con respirador.

Del *set 3* seleccionan la 9 (71 %), el recién nacido en la incubadora; 6 (56 %), la pierna amputada; 2 (49 %), una boca; 3 (45 %), los pulmones necrosados; 12 (44 %), el joven

junto a una tumba; 10 (42 %), el paciente hospitalizado; 1 (40 %), la herida tras la operación de pulmón, y 4 (38 %), el paciente en parada cardiorrespiratoria.



Imagen 5. Advertencias sanitarias combinadas más efectivas (grupo 1: sets 1, 2 y 3)

Según el género, se aprecian coincidencias en la 5 del *set* 1 (el hombre entubado), la 9 del *set* 2 (el recién nacido en la incubadora) y la 3 del *set* 3 (los pulmones necrosados), aunque, como comentábamos más arriba, el número de fumadores del género masculino es bastante bajo en general.

Durante el debate oral, además de miedo, los/las encuestados/as manifestaron asco al visualizar las imágenes de heridas y bocas, así como tristeza por los recién nacidos en la incubadora y el niño muerto. Algunos/as de los/las informantes que no fumaban explicaron que sentían ansiedad, mientras que los/las fumadores/as no expresaban ninguna preocupación o lo hacían por sus seres queridos, no por sí mismos.

Entre los/las fumadores/as se dudaba de la veracidad de los datos, como que “fumar provoca 9 de cada 10 cánceres de pulmón”, por no acompañarse de investigaciones que las dotasen de autoridad. Dada su condición de entimema, los encuestados podrían echar de menos la premisa sobrentendida y, por tanto, no captar la estructura del silogismo subyacente, o sea, que si usted fuma y desarrolla un cáncer, habrá un 90 % de posibilidades de que este haya sido causado por fumar.

7.2. Grupo 2: visualización de las advertencias sanitarias sin texto

El segundo grupo estaba compuesto por un 73 % de mujeres y un 27 % de hombres. El 69 % no fumaba, el 27 % lo hacía ocasionalmente y el 4 % de forma habitual. De ese 31 % de fumadores/as, el 12 % se fija en las imágenes de los envases de tabaco (al 8 % no les afecta y al 4 % sí) y el 19 % no (el 11 % por habituación y el 8 % por rechazo).

En la pregunta 4, del 31 % de fumadores/as, el 15,5 % no lee los textos de los envases (la mitad por habituación y la otra mitad porque les generan sensaciones negativas) y el otro 15,5 % sí (al 4 % les afecta y al 11,5 % no).

Si se comparan las respuestas a las preguntas 3 y 4 de los dos grupos (Imagen 6), el mayor número de estudiantes del grupo 1 manifiesta no fijarse ni en los textos ni en las imágenes de los envases como consecuencia de la habituación a estos. En cuanto al grupo 2, la mayoría de los/las informantes sí lee los textos, pero no les afecta, y no se fijan en las imágenes por habituación, en lo que coincide con el grupo 1.

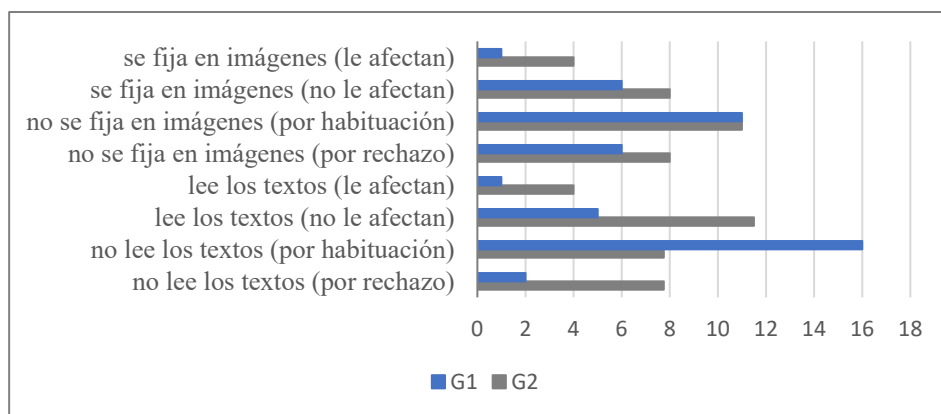


Imagen 6. Porcentajes de las respuestas a las preguntas 3 y 4: comparativa entre los grupos 1 y 2

Los datos reflejan que la habituación constituye un factor importante para la muestra que ha sido objeto de la investigación, ya que condiciona su falta de atención a los textos y las imágenes de las advertencias sanitarias impresas en los paquetes de tabaco.

7.2.1. Emociones que les suscitan las imágenes al grupo 2

Las emociones que más experimenta el segundo grupo en el *set* 1 son el asco (28 %) y la tristeza (26 %), seguidas del miedo (15 %), y, en menor medida, la sorpresa (5 %), la ira (3 %) y el desprecio (2 %). El 4 % no sabe/no contesta y el 17 % afirma no sentir ninguna emoción al visualizar la 7 (ojo con luz), 13 (cenicero con el feto), 11 (niño fumando) y 14 (hombre desnudo en posición fetal).

Las imágenes que más miedo (Imagen 7) les suscitan del primer *set* son la 4 (cadáver en una bolsa), 3 (mujer escupiendo sangre) y 6 (pie gangrenado); asco la 6 (pie gangrenado), 8 (una boca), 2 (traqueotomía), 3 (mujer escupiendo sangre) y 1 (operación de pulmón); tristeza la 12 (paciente hospitalizado), 5 (paciente entubado), 9 (ataúd blanco), 10 (persona fumando con un niño en brazos) y 4 (cadáver en una bolsa); sorpresa la 11 (niño fumando) y 13 (cenicero con el feto); ira la 10 (persona fumando con un niño en brazos) y 11 (niño fumando), y desprecio las mismas que para la ira (10 y 11).

En el *set* 2, las emociones que más perciben son la tristeza (33 %) y el asco (23 %), seguidos del miedo (12 %), la sorpresa (5 %), la ira (3 %) y el desprecio (1 %). Las

imágenes que evocan más tristeza son la 12 (hombre en el ataúd), 9 (recién nacido en la incubadora), 10 (niño con respirador) y 4 (paciente entubado); asco la 6 (pierna del cadáver), 2 (cáncer de lengua), 8 (una boca) y 3 (herida tras operación de pulmón); miedo la 6 (pierna del cadáver) y 5 (hombre desmayado); sorpresa la 11 (persona fumando junto a un niño) y 7 (rostro con humo); ira la 11 (persona fumando junto a un niño), y desprecio la 11 (como en la ira) y 13 (persona fumando junto a un niño). El 3 % no sabe / no contesta y un 20 % no siente ninguna emoción, sobre todo ante la 1 (paciente con la cabeza vendada), 7 (rostro con humo), 13 (persona fumando junto a un niño y su madre) y 14 (hombre mirando hacia abajo).



Imagen 7. Advertencias que más miedo les provocan (grupo 2: sets 1, 2 y 3)

Por último, en el set 3, destacan la tristeza (41 %) y el asco (24 %), un 12 % miedo y otro 12 % no siente ninguna emoción. En las últimas posiciones, se hallan la ira (4,5 %), la sorpresa (4 %) y el desprecio (0,5 %), mientras que el 2 % no sabe/no contesta. Las imágenes que les provocan más miedo son la 4 (paciente en reanimación), 6 (pierna amputada), 7 (ojo con luz) y 9 (recién nacido en la incubadora); tristeza la 9 (recién nacido en la incubadora), 10 (paciente hospitalizado), 12 (joven junto a una tumba), 5 (paciente en silla de ruedas) y 13 (pareja abrazada); asco la 2 y 8 (bocas) y 1 (cicatriz en el costado); ira la 11 (niño que fuma) y 9 (recién nacido en la incubadora); sorpresa la 11 (niño fumando), y desprecio las mismas que para la ira (9 y 11).

7.2.2. Imágenes identificadas como más confusas por el grupo 2

Las imágenes del set 1 consideradas por el grupo 2 como más confusas son la 1 (operación de pulmón), 14 (hombre en posición fetal), 13 (cenicero con el feto), 11 (niño fumando) y 7 (ojo con luz).

En el *set* 2, fundamentalmente la 7 (rostro con humo) y la 14 (el hombre mirando hacia abajo), seguidas de la 13 (persona fumando junto a un niño) y la 1 (el paciente con la cabeza vendada).

En el *set* 3, señalan la 14 (agujero en la zona genital) como la más confusa, seguida de la 7 (ojo con luz), 13 (pareja abrazada), 5 (paciente en silla de ruedas) y 6 (pierna amputada).

En muchos casos, las imágenes les resultan confusas por carecer de texto explicativo, como en el caso del ojo con luz (7 de los *sets* 1 y 3), el hombre en posición fetal (14 del *set* 1) o mirando hacia abajo (14 del *set* 2), la pareja abrazada (13 del *set* 3) y la paciente en silla de ruedas (5 del *set* 3), porque, al no acompañarse de ninguna explicación, no entienden ni el sentido de las fotografías ni su relación con el tabaco.

7.2.3. Imágenes señaladas como menos efectivas por el grupo 2

Entre las menos efectivas (Tabla 2) del *set* 1 están la 1 (operación de pulmón), 7 (ojo con luz), 11 (niño fumando), 13 (cenicero con el dibujo del feto) y 14 (hombre desnudo en posición fetal), que se corresponden también con las más confusas (1, 7, 11, 13 y 14). Por el contrario, las más efectivas son la 6 (pie gangrenado), 8 (una boca), 9 (ataúd blanco) y 12 (paciente hospitalizado).

	Imágenes más confusas	Imágenes menos efectivas
Set 1	1 (operación de pulmón) 7 (ojo con luz) 11 (niño fumando) 13 (cenicero con el dibujo del feto) 14 (hombre desnudo en posición fetal)	1 (operación de pulmón) 7 (ojo con luz) 11 (niño fumando) 13 (cenicero con el dibujo del feto) 14 (hombre desnudo en posición fetal)
Set 2	1 (paciente con la cabeza vendada) 7 (rostro con humo) 13 (persona fumando junto a un niño) 14 (hombre mirando hacia abajo)	5 (hombre desmayado) 7 (rostro con humo) 13 (persona fumando junto a un niño) 14 (hombre mirando hacia abajo)
Set 3	5 (paciente en silla de ruedas) 6 (pierna amputada) 7 (ojo con luz) 13 (pareja abrazada) 14 (agujero en la zona genital)	3 (pulmones necrosados) 5 (paciente en silla de ruedas) 6 (pierna amputada) 7 (ojo con luz) 11 (niño fumando) 13 (pareja abrazada) 14 (agujero en la zona genital)

Tabla 2. Imágenes más confusas y menos efectivas (grupo 2)

En el *set* 2, las percibidas con un menor grado de efectividad son la 7 (rostro con humo), 13 (persona fumando junto a un niño), 14 (hombre mirando hacia abajo) y 5 (hombre desmayado). En este caso, las menos efectivas coinciden (Tabla 2) con 3 de las 4 más confusas (7, 13 y 14), mientras que las más efectivas son la 2 (lengua con cáncer), 6 (pierna del cadáver), 8 (boca), 9 (recién nacido en incubadora) y 12 (hombre en ataúd).

En el *set* 3, las menos efectivas son, en este orden, la 7 (ojo con luz), 11 (niño fumando), 14 (agujero en zona genital), 3 (pulmones necrosados), 5 (paciente en silla de ruedas), 6 (pierna amputada) y 13 (pareja abrazada). Salvo la 11 (niño fumando), las demás fotografías elegidas como inefectivas coinciden con las más confusas (5, 6, 7, 13 y 14). Entre las más efectivas destacan la 2 y la 8 (bocas en ambos casos), 9 (recién nacido en la incubadora), 4 (paciente en reanimación) y 12 (joven junto a una tumba).

Al igual que sucedía con las más confusas, en la falta de efectividad de las imágenes influye la ausencia de texto, como en la 5, la paciente en silla de ruedas, y la 13 del *set* 3, que, al carecer de una explicación verbal sobre la causalidad de las fotografías (“Fumar provoca embolias e invalidez” y “Fumar reduce la fertilidad”, respectivamente), los/las estudiantes no logran vincular con el tabaquismo.

7.3. Comparativa entre los dos grupos en cuanto a la percepción del miedo y la efectividad de las advertencias sanitarias

En este último apartado, se contrastarán los resultados obtenidos por los grupos 1 y 2 en la percepción del miedo y de la efectividad de las advertencias sanitarias por parte de los/las participantes. Las advertencias sanitarias que coinciden en ambos grupos con respecto al miedo (Tabla 3) son las siguientes: en el *set* 1, la 4 (el cadáver en una bolsa); en el *set* 2, la 5 (el hombre desmayado) y la 6 (la pierna de un cadáver), y, en el *set* 3, la 4 (el paciente en parada cardiorrespiratoria), la 6 (la pierna amputada) y la 9 (el recién nacido en la incubadora).

	Grupo 1	Grupo 2	Coincidencias (grupos 1 y 2)
Set 1	2, 4, 5, 7, 9, 12 y 13	3, 4, 6 y 14	 4
Set 2	1, 3, 4, 5, 6, 9 y 12	5 y 6	  5 6
Set 3	1, 3, 4, 5, 6, 9, 10 y 12	4, 6, 7 y 9	   4 6 9

Tabla 3. Comparativa en la percepción del miedo (grupos 1 y 2)

Esto quiere decir que, pese a carecer de texto que las acompañe, las imágenes tienen la suficiente fuerza expresiva como para despertar miedo en los integrantes de ambos grupos, al mostrar cadáveres, personas inconscientes, un miembro amputado y un recién nacido que sufre las consecuencias del tabaquismo de su madre.

En cuanto a la efectividad percibida por los/las participantes de los dos grupos (Tabla 4), se observa, en el *set* 1, coincidencia en las advertencias 6 (el pie necrosado), 8 (una boca), 9 (el ataúd blanco) y 12 (el paciente hospitalizado, acompañado de dos de sus familiares). En el *set* 2, en la 2 (el cáncer de lengua), 6 (la pierna de un cadáver), 8 (una boca), 9 (el recién nacido en la incubadora) y 12 (el hombre en el ataúd), y, en el *set* 3, en la 2 (una boca), 4 (el paciente en parada cardiorrespiratoria), 9 (el otro recién nacido en la incubadora) y 12 (el joven junto a una tumba).

	Grupo 1	Grupo 2
Set 1	2, 5, 6, 8, 9 y 12	6, 8, 9 y 12
Set 2	1, 2, 3, 6, 8, 9, 10 y 12	2, 6, 8, 9 y 12
Set 3	1, 2, 3, 4, 6, 9, 10 y 12	2, 4, 9 y 12

Tabla 4. Comparativa entre las advertencias sanitarias más efectivas (grupos 1 y 2)

Los/las estudiantes encuestados/as encuentran efectivas las imágenes que reflejan de un modo más explícito tres tipos de mensajes: (1) los síntomas del tabaquismo, especialmente aquellos que se reflejan en daños en la cavidad bucal y en la circulación sanguínea (pie necrosado); (2) la muerte, como lo demuestran los ataúdes, las tumbas y el paciente en parada cardiorrespiratoria, y (3) los efectos nocivos del consumo de tabaco durante el embarazo.

Finalmente, si comparamos las advertencias coincidentes en ambos grupos tanto en miedo como en efectividad (Tabla 5), en el *set* 1 no se aprecia ninguna coincidencia, mientras que, en el *set* 2, la más efectiva y causante de miedo es la 6 (la pierna de un cadáver) y, en el *set* 3, la 4 (el paciente en parada cardiorrespiratoria) y la 9 (el recién nacido en la incubadora).

	MIEDO	EFFECTIVIDAD	MIEDO Y EFFECTIVIDAD
Set 1	 4	    6 8 9 12	---
Set 2	  5 6	     2 6 8 9 12	 6
Set 3	   4 6 9	    2 4 9 12	  4 9

Tabla 5. Coincidencias de los grupos 1 y 2 en miedo y efectividad

En el caso de la 4 y la 6, ambas están asociadas con la muerte, mientras que la tercera no incide en el miedo a los problemas de salud de la persona que fuma, sino a los riesgos que supone el tabaquismo para el feto en las mujeres embarazadas.

8. CONCLUSIONES

En este trabajo, se ha tratado de averiguar si el miedo se hallaba entre las principales emociones experimentadas por dos grupos de estudiantes universitarios/as al visualizar las advertencias sanitarias de los paquetes de cigarrillos en España. También se ha procedido a comprobar la existencia de diferencias en cuanto a su grado de efectividad, dependiendo de si las imágenes eran presentadas con texto —en forma de advertencias combinadas— o sin él.

Para ello, en lugar de limitarnos a la medición de las reacciones de la muestra, se ha optado por efectuar el análisis desde una perspectiva interdisciplinar, que combina lo semiótico con lo específicamente lingüístico. Se aportan, además, datos empíricos, que son estudiados desde un punto de vista crítico a partir del enfoque sociocognitivo (van Dijk, 2015), con el objetivo de identificar las estrategias de persuasión y disuasión del Gobierno de España, en línea con las directrices de la Unión Europea, para la prevención y reducción del tabaquismo.

Al igual que Lupton (2014), creemos que el análisis crítico del discurso representa una herramienta de gran ayuda para conocer en qué modo son construidos los mensajes en la comunicación sanitaria y cómo estos impactan en la audiencia a través de la apelación a emociones como el miedo, el asco y la tristeza.

Si bien se partía de la hipótesis de que las advertencias sanitarias provocarían especialmente miedo, los resultados apuntan a que, en los grupos estudiados, el miedo es superado por la tristeza y el asco en los tres juegos de imágenes. La postura del Gobierno de España, centrada en informar a la ciudadanía más que en generarle miedo, coincidiría, en este caso, con la descrita en Mariscal Ríos (2020) durante la pandemia. Sin embargo, es necesario precisar que, aunque los mensajes verbales no incidan demasiado en la muerte, esta sí es representada de una forma bastante explícita en las fotografías, con la aparición de ataúdes, cadáveres y una tumba, como las imágenes a las que se refería la Universidad de Stanford (2025) como ‘efectos desagradables’ (*nasty effects*).

Al igual que Rodríguez Contreras e Igartua Perosanz (2018: 138), hemos observado que las advertencias que combinan texto e imagen se comprenden mejor, porque “la imagen en solitario reducía la comprensión del mensaje, llegando incluso a distorsionar su significado”. En este sentido, el segundo grupo encontró bastantes dificultades para interpretar la relación de causalidad entre los problemas de salud y las fotografías cuando estas carecían de texto, como el ojo con luz (“Fumar aumenta el riesgo de ceguera”), la paciente en silla de ruedas y el hombre desmayado, ambos con el mensaje “Fumar provoca embolias e invalidez”, pero, sobre todo, las imágenes relativas a la impotencia y los problemas de fertilidad.

Dos de los casos más llamativos han sido la fotografía 1 del *set* 2 (el paciente con la cabeza vendada) y la 7 de los *sets* 1 y 3 (el ojo con luz). Ambas inspiraban miedo y eran percibidas como efectivas únicamente cuando iban acompañadas de “Fumar provoca 9 de cada 10 cánceres de pulmón” y “Fumar aumenta el riesgo de ceguera”, respectivamente, pero eran descritas como confusas si carecían de dichos textos informativos.

Coincidimos también con Rodríguez Contreras e Igartua Perosanz (2018: 138) en que, para luchar contra el tabaquismo, la comprensión del mensaje es más importante que las emociones negativas que experimentan los sujetos al ver las advertencias sanitarias. Esto se ha podido verificar en la coincidencia de las advertencias más confusas con las más inefectivas.

Del mismo modo, al igual que Vázquez Burguete *et al.* (2010: 15), consideramos que los mensajes se centran más “en la amenaza que supone la conducta actual que en las ventajas del afrontamiento y subsecuente cambio de conducta”, así como en la “mayor efectividad del autoconvencimiento para el cambio conductual, claramente superior al efecto de sanciones o presiones externas sobre el individuo”. Esto se ha manifestado en los mensajes verbales utilizados, centrados en persuadir a los/las fumadores/as apelando a su responsabilidad, para evitar los problemas de salud propios y ajenos.

Para futuros trabajos, se recomienda introducir preguntas abiertas en las encuestas e incluir a un mayor número de fumadores de diferente género, dado que el tamaño y las características de la muestra pueden haber condicionado los resultados, siendo esta una de las principales limitaciones de la presente investigación. Una muestra más amplia podría arrojar nuevos puntos de vista, dado que la gran mayoría del alumnado encuestado eran mujeres no fumadoras. Además, no hay que olvidar que se trata de opiniones subjetivas y, por ello, no generalizables a toda la población, pues determinados factores individuales, como el nivel umbral de las emociones, la hipocondría, la existencia de enfermedades en su entorno familiar o el grado de habituación, podrían haber condicionado sus respuestas.

Como muchos reconocieron haberse habituado a las imágenes y cuestionaron la veracidad de los textos, sería interesante la técnica de seguimiento ocular (*eye tracking*) para reconocer en qué partes de los envases se fijan y medir su habituación a las advertencias contenidas en ellos (Vance *et al.*, 2017). Asimismo, como este empleo de las emociones con fines persuasivos y disuasivos puede variar en cada país, las investigaciones de naturaleza contrastiva pueden ser útiles para reconocer similitudes y diferencias entre ellos.

Muchas personas se inician en el tabaquismo desde edades tempranas, por lo que es necesario concienciar a los más jóvenes, desde los primeros niveles de escolarización, de la importancia de cuidar de la salud propia y de la de quienes nos rodean. Para ello, como sugieren McCaul *et al.* (2007), puede resultar de ayuda hacerles más explícitos los peligros de fumar, ya que las imágenes más implícitas —como el hombre desmayado o

el tumbado en posición fetal— y simbólicas —como el agujero en la zona genital— disminuyen considerablemente la relación causa-efecto.

Igualmente, las charlas en las escuelas son imprescindibles para promover la educación para la salud y enfatizar la idea de que más vale prevenir que curar. Esto exige que las autoridades sanitarias planteen campañas de sensibilización y prevención del tabaquismo que sean eficaces en todos los grupos de población, pero, especialmente, entre los más jóvenes, algo a lo que esperamos haber contribuido con este trabajo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, B. B.; VANCE, A.; KIRWAN, C. B.; JENKINS, J. L., & EARGLE, D. (2016). “From Warning to Wallpaper. Why the Brain Habituates to Security Warnings and What Can Be Done About It”. *Journal of Management Information Systems* 33.3, 713-743. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1080/07421222.2016.1243947> [06/09/2025].
- ASOCIACIÓN PARA LA AUTORREGULACIÓN DE LA COMUNICACIÓN COMERCIAL (2019). “Código de conducta publicitaria”. En su web *Autocontrol.es*, 4 de junio. Disponible en línea: <https://www.autocontrol.es/app/uploads/codigo-de-conducta-publicitaria-autocontrol.pdf> [08/06/2025].
- AUSTIN, J. L. (1962). *How to Do Things with Words*. Oxford: Clarendon Press.
- BAREI, S. (2020). “Pensar el miedo: mitos, arte y política”. *Estudios* 43, 45-63. Disponible en línea: <https://doi.org/10.31050/re.vi43.27950> [07/09/2025].
- BEZEMER, J. & HEWITT, C. (2009). “Social Semiotics”. *Handbook of Pragmatics Online* 13, 1-14. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1075/hop.13.soc5> [01/09/2025].
- BORIA, A. y BAREI, S. (2020). “La cultura del miedo. El control de las emociones”. *Estudios* 43, 9-14. Disponible en línea: <https://doi.org/10.31050/re.vi43.27946> [01/09/2025].
- BORLAND, R. & BALMFORD, J. (2003). “Understanding how Mass Media Campaigns Impact on Smokers”. *Tobacco Control* 12.2, 45-52. Disponible en línea: https://doi.org/10.1136/tc.12.suppl_2.ii45 [01/09/2025].
- BROOKES, G. & HARVEY, K. (2014). “Peddling a Semiotics of Fear. A Critical Examination of Scare Tactics and Commercial Strategies in Public Health Promotion”. *Social Semiotics* 25.1, 57-80. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1080/10350330.2014.988920> [03/07/2025].
- BROWN, P. & LEVINSON S. C. (1987). *Politeness. Some Universals in Language Usage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CENTERS FOR DISEASE CONTROL AND PREVENTION (2018). “Advertencia de la Dirección General de Servicios de Salud sobre el uso de cigarrillos electrónicos entre los jóvenes”. En su web *cdc.gov*, diciembre. Disponible en línea: https://www.cdc.gov/tobacco/basic_information/e-

- cigarettes/spanish/advertencia-de-la-direccion-general-de-servicios-de-salud/index.html* [07/06/2025].
- CHUNG, H. & JUNG, E. (2019). "Effects of Anti-Smoking Advertisements on Young People. Role of Gender and Level of Smoking". *Athens Journal of Mass Media and Communications* 5.4, 291-308. Disponible en línea: <https://doi.org/10.30958/ajmmc.5-4-4> [06/07/2025].
- COSTELLO M. J.; LOGEL, C.; FONG, G. T.; ZANNA, M. P., & McDONALD, P. W. (2012). "Perceived Risk and Quitting Behaviors. Results from the ITC 4-Country Survey". *American Journal of Health Behavior* 36.5, 681-92. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5993/AJHB.36.5.10> [07/09/2025].
- ECO, U. (1976). *A Theory of Semiotics*. Bloomington / London: Indiana University Press.
- EKMAN, P. & CORDARO, D. (2011). "What is Meant by Calling Emotions Basic?". *Emotion Review* 3.4, 364-370. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1177/1754073911410740> [07/09/2025].
- ESCAMILLA MORALES, J. (1998). *Fundamentos de semiolingüística de la actividad discursiva*. Barranquilla: Universidad del Atlántico.
- FESTINGER, L. & CARLSMITH, J. M. (1959). "Cognitive Consequences of Forced Compliance". *The Journal of Abnormal and Social Psychology* 58.2, 203-210. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1037/h0041593> [06/09/2025].
- GIBSON, J. J. (1986). *The Ecological Approach to Visual Perception*. New Jersey / London: Lawrence Erlbaum.
- GOBIERNO DE ESPAÑA (2007). "Campanas 2007: riesgos en la infancia ocasionados por el aire contaminado por el humo del tabaco". *Ministerio de Sanidad*, 16-30 de abril. <https://www.sanidad.gob.es/campanas/campanas07/tabacoInfancia.htm> [08/06/2025].
- ____ (2017). "Real Decreto 579/2017, de 9 de junio, por el que se regulan determinados aspectos relativos a la fabricación, presentación y comercialización de los productos del tabaco y los productos relacionados". *Boletín Oficial del Estado* 138, 48127-48158. Disponible en línea: <https://www.boe.es/boe/dias/2017/06/10/pdfs/BOE-A-2017-6585.pdf> [09/06/2025].
- GOBIERNO DE MÉXICO (2011). "Entre 1920 y casi 1960, fumar era considerado bueno para la salud". *Secretaría de Salud. Instituto Nacional de Salud Pública*, 8 de junio. Disponible en línea: <https://www.insp.mx/noticias/salud-poblacional/entre-1920-y-casi-1960-fumar-era-considerado-qbueno-para-la-saludq.html> [08/06/2025].
- GOFFMAN, E. (1967). *Interaction Ritual. Essays on Face-to-Face Behavior*. New Brunswick, NJ / London: Doubleday.
- GÓMEZ PONCE, A. (2020). "De series televisivas, intensidades y miedos posmodernos". *Estudios* 43, 27-44. Disponible en línea: <https://doi.org/10.31050/re.vi43.27949> [06/07/2025].

- GUALBERTO, C. & KRESS, G. (2019). “Social Semiotics”. En *The International Encyclopedia of Media Literacy*, R. Hobbs & P. Mihailidis (eds.), 500-509. New York: Wiley / Blackwell. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1002/9781118978238.ieml0226> [06/07/2025].
- GUIRGUIS, A. (2024). “El vapeo ya es más común que el tabaquismo entre los jóvenes y sus riesgos van más allá de los daños pulmonares y cerebrales”. *El País*, 25 de abril. Disponible en línea: <https://elpais.com/salud-y-bienestar/2024-04-25/el-vapeo-ya-es-mas-comun-que-el-tabaquismo-entre-los-jovenes-y-sus-riesgos-van-mas-alla-de-los-danos-pulmonares-y-cerebrales.html> [10/06/2025].
- GYOLLA, D. (2022). “The Sociocognitive Approach in Critical Discourse Studies and the Phenomenological Sociology of Knowledge. Intersections”. *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 21, 539-558. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1007/s11097-020-09704-z> [06/07/2025].
- HALL, E. T. (1976). *Beyond Culture*. New York: Doubleday.
- HODGE, R. & KRESS, G. (1988). *Social Semiotics*. Cambridge: Polity Press.
- IGARTUA PEROSANZ, J. J. (2011). “Tabaco y publicidad: la eficacia persuasiva de las apelaciones al miedo”. En *Comunicación y salud. Nuevos escenarios y tendencias*, U. Cuesta, T. Menéndez y A. Ugarte (coords.), 167-194. Madrid: Universidad Complutense. Disponible: <https://webs.ucm.es/BUCM/ecsa/9788499380889.pdf> [08/06/2025].
- INSTITUTO NACIONAL DE LA SALUD (2019). “El vapeo aumenta entre los adolescentes”. En su web *NIH*, marzo. Disponible en línea: <https://salud.nih.gov/recursos-de-salud/nih-noticias-de-salud/el-vapeo-aumenta-entre-los-adolescentes> [09/06/2025].
- JUNTA DE ANDALUCÍA (2014). *A no fumar ¡me apunto! Manual del profesorado*. Sevilla: Plan Integral de Tabaquismo en Andalucía (PITA) / Consejería de Salud y Consumo. <https://www.juntadeandalucia.es/educacion/portals/delegate/content/3cbd6b1b-1545-49b2-ae81-f5fcd2c8df9b> [07/06/2025].
- KIM, S. & WOGALTER, M. S. (2009). “Habituation, Dishabituation, and Recovery Effects in Visual Warnings”. *Proceedings of the Human Factors and Ergonomics Society Annual Meeting* 53.20, 1612-1616. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1177/154193120905302015> [06/07/2025].
- LEÓN, E. A. (2013). “El asco: una emoción entre naturaleza y cultura”. *Cuestiones de Filosofía* 15, 151-170. Disponible en línea: <https://doi.org/10.19053/01235095.2108> [06/07/2025].
- LESHNER, G.; BOLLS, P., & WISE, K. (2011). “Motivated Processing of Fear Appeal and Disgust Images in Televised Anti-Tobacco Ads”. *Journal of Media Psychology: Theories, Methods, and Applications* 23.2, 77-89. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1027/1864-1105/a000037> [06/09/2025].
- LOTMAN, Y. M. (2008). “Caza de brujas. La semiótica del miedo”, M. Ponsatí (trad.). *Revista de Occidente*, 329, 10-33.

- LUPTON, D. (2014). "The Pedagogy of Disgust. The Ethical, Moral and Political Implications of Using Disgust in Public Health Campaigns". *Critical Public Health* 25.1, 4-14. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1080/09581596.2014.885115> [08/07/2025].
- LYNCH, B. S. & BONNIE, R. J., eds. (1994). *Growing Up Tobacco Free. Preventing Nicotine Addiction in Children and Youths*. Washington: National Academies Press. Disponible en línea: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/books/NBK236763/> [08/06/2025].
- MANTILLA GUERRA, J. E. (2007). "El mundo de sentido semiolingüístico de Mafalda". *Enunciación* 12.1, 80-86. Disponible en: <https://doi.org/10.14483/22486798.481> [07/09/2025].
- MARISCAL RÍOS, A. (2014). "¿Vale siempre una imagen más que mil palabras? Experiencia didáctica con estudiantes de Criminología". *Pragmalingüística* 22, 98-110. Disponible en línea: <http://dx.doi.org/10.25267/Pragmalinguistica.2014.i22.06> [07/09/2025].
- ____ (2020). "El miedo como estrategia de persuasión y disuasión durante la crisis sanitaria originada por la COVID-19". En *Comunicando en el siglo XXI. Nuevas fórmulas*, M. Gil, F. J. Godoy y G. Padilla (eds.), 289-301. Valencia: Tirant Humanidades.
- ____ (2022a). "La comunicación no verbal en tiempos de coronavirus. Repercusiones de la mascarilla en la interpretación de las expresiones faciales de emoción". En *Interpretando los nuevos lenguajes comunicativos del siglo XXI*, R. Gómez, E. Trigo y P. E. Rivera, 377-390. Madrid: Fragua.
- ____ (2022b). "Nunca rompas el silencio si no es para mejorarlo. El análisis contrastivo intercultural como herramienta para el desarrollo de la competencia comunicativa en la educación superior". En *Nuevas tendencias en la comunicación y en la investigación. Su reflejo profesional y académico*, D. Navarro, J. L. Corona e I. Sacaluga (coords.), 271-282. Madrid: Gedisa.
- ____ (2024). "Cuando todo vale con tal de vender: técnicas de manipulación en la venta por teléfono". En *Persuasión neurocomunicativa. La ciencia del comportamiento nos observa*, M. N. Cea, I. Sacaluga y J. M. Barceló (eds.), 243-250. Berlin, etc.: Peter Lang.
- MARTÍNEZ STACK, J. y BOUZAS RIAÑO, A. (1991). "La habituación: fenómeno básico del aprendizaje". *Investigación Psicológica* 1.1, 47-74.
- MCCAUL, K. D.; MULLEN, A. B.; ROMANEK, K. M.; ERICKSON, S. C., & GATHERIDGE, B. J. (2007). "The Motivational Effects of Thinking and Worrying about the Effects of Smoking Cigarettes". *Cognition and Emotion* 21.8, 1780-1798. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1080/02699930701442840> [07/09/2025].
- MENGONI, A. (2021). "Visual Semiotics". En *The Palgrave Handbook of Image Studies*, K. Purgar (ed.), 641-654. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan. Disponible en línea: https://doi.org/10.1007/978-3-030-71830-5_39 [01/09/2025].

- NACIONES UNIDAS (2015). “La Asamblea General adopta la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible”. En su web *UN.org*, 25 de septiembre: <https://www.un.org/sustainabledevelopment/es/2015/09/la-asamblea-general-adopta-la-agenda-2030-para-el-desarrollo-sostenible/> [08/06/2025].
- NAVA, I. (2020). “Quédate en Casa. Quédate Vivo. Contundente mensaje de los creativos para salvar vidas”. *Merca2.0*, 4 de mayo. Disponible en línea: <https://www.merca20.com/quedate-en-casa-quedate-vivo-contundente-mensaje-de-los-creativos-para-salvar-vidas/> [07/06/2025].
- NIÑO ROJAS, V. M. (2013). *Semiótica y lingüística: fundamentos*. Bogotá: Ecoe.
- OMS (2023). “Tabaco”. En su web *WHO.int*, 25 de junio. Disponible en línea: <https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/tobacco> [13/06/2025].
- PALACIOS, K. (2020). “Frases agresivas de ‘Quédate en casa. Quédate vivo’ serán retiradas de las calles de CdMx”. *Milenio*, 6 de mayo. Disponible en línea: <https://www.milenio.com/politica/comunidad/campana-quedate-casa-quedate-vivo-dura-necesaria> [07/06/2025].
- PAOLA BALBASTRE, M. (2016). “Cuando el tabaco era bueno para la salud”. *La Vanguardia*, 10 de febrero. Disponible en línea: <https://www.lavanguardia.com/vida/20160210/302057569916/tabaco-bueno-salud.html> [13/06/2025].
- PARLAMENTO EUROPEO (24/07/2013). “Enmiendas aprobadas por el Parlamento Europeo el 8 de octubre de 2013, sobre la propuesta de Directiva del Parlamento Europeo y del Consejo relativa a la aproximación de las disposiciones legales, reglamentarias y administrativas de los Estados miembros en materia de fabricación, presentación y venta de los productos del tabaco y los productos relacionados”. En su web *Europarl*, 24 de julio. Disponible en línea: https://www.europarl.europa.eu/doceo/document/TA-7-2013-0398_ES.pdf [08/06/2025].
- PECHMANN, C. & REIBLING, E. T. (2000). “Anti-Smoking Advertising Campaigns Targeting Youth. Case Studies from USA and Canada”. *Tobacco Control* 9.2, 18-31. Disponible en línea: https://www.doi.org/10.1136/tc.9.suppl_2.ii18 [07/09/2025].
- _____. (2006). “Antismoking Advertisements for Youths. An Independent Evaluation of Health, Counter-Industry, and Industry Approaches”. *American Journal of Public Health* 96.5, 906-913. Disponible en línea: <https://www.doi.org/10.2105/AJPH.2004.057273> [05/09/2025].
- PEIRCE, C. (1986). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- PREVENTION FIRST (2008). *Ineffectiveness of Fear Appeals in Youth Alcohol, Tobacco and Other Drug (ATOD) Prevention*. Springfield, IL: Self-published. Disponible en línea: <https://www.prevention.org/Resources/07b67e95-5702-459b-b874-e9d39c156519/IneffectivenessofFearAppealsinYouthATODPrevention-FINAL.pdf> [08/06/2025].

- RODRÍGUEZ ANDRÉS, R. (2011). “La efectividad del uso del miedo como factor persuasivo en la comunicación de riesgos en las crisis sanitarias”. *Revista de Comunicación y Salud* 1.2, 33-46. Disponible en línea: [https://doi.org/10.35669/revistadecomunicacionysalud.2011.1\(2\).33-46](https://doi.org/10.35669/revistadecomunicacionysalud.2011.1(2).33-46) [07/09/2025].
- RODRÍGUEZ CONTRERAS, L. e IGARTUA PEROSANZ, J. J. (2018). “Apelaciones al miedo en advertencias sanitarias para la prevención del tabaquismo. ¿Una imagen vale más que mil palabras?”. *Revista Española de Comunicación en Salud* 9.2, 138-151. Disponible en línea: <https://doi.org/10.20318/recs.2018.4492> [06/09/2025].
- ROTTER, J. B. (1966). “Generalized Expectancies for Internal versus External Control of Reinforcement”. *Psychological Monographs. General and Applied* 80.1, 1-28. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1037/h0092976> [06/09/2025].
- SEBEOK, T. A. (1996). *Signos: una introducción a la semiótica*, P. Torres (trad.). Barcelona / Buenos Aires / México: Paidós.
- SEBEOK, T. A., HAYES, A. y BATESON, M. C., comps. (1978). *Semiótica aplicada*, M.^a C. Davolio (trad.). Buenos Aires: Nueva Visión.
- SETIAWAN, Y. A. & ERALITA, N. (2023). “Semiotic Study on Cigarette Advertisements”. *Primanomics* 21.1. Disponible en línea: <https://jurnal.ubd.ac.id/index.php/PE/article/view/1528/1060> [08/06/2025].
- SIMPSON, J. K. (2017). “Appeal to Fear in Health Care. Appropriate or Inappropriate?”. *Chiropractic & Manual Therapies* 25, 1-10. Disponible en línea: <https://www.doi.org/10.1186/s12998-017-0157-8> [08/06/2025].
- SKINNER, A. (1927). “The Mascoutens or Prairie Potawatomi Indians” (III: Mythology and Folklore). *Bulletin of the Public Museum of Milwaukee* 6.3, 327-411. Disponible en línea: <https://images.indianahistory.org/digital/collection/p16797coll79/id/5945> [07/06/2025].
- STANFORD UNIVERSITY (2025). “Collection: Nasty Effects”. En *Research into the Impact of Tobacco Advertising*, n. d. Disponible en línea: <https://tobacco.stanford.edu/antismoking/disgusting/nasty-effects/> [09/06/2025].
- SUN, C.; WANG, F., & JIANG, M. (2021). “How Can E-Cigarette Fear Appeals Improve the Perceived Threat, Fear, Anger, and Protection Motivation of Young People”. *Frontiers in Psychology* 12.1-10. Disponible en línea: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.676363> [01/07/2025].
- TANNENBAUM, M. B.; HEPLER, J.; ZIMMERMAN, R. S.; SAUL, L.; JACOBS, S.; WILSON, K., & ALBARRACÍN, D. (2015). “Appealing to Fear. A Meta-Qnalysis of Fear Appeal Effectiveness and Theories”. *Psychological Bulletin* 141.6, 1178-1204. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1037/a0039729> [01/07/2025].
- UNGER, J. B.; CRUZ, T.; SHAKIB, S.; MOCK, J.; SHIELDS, A.; BAEZCONDE-GARBANATI, L.; PALMER, P.; CRUZ, J. D.; EDSALL, E. W.; GRITZ, E. R.; GLYNN, T., & ANDERSON, J. C. (2003). “Exploring the Cultural Context of Tobacco Use. A Transdisciplinary Framework”. *Nicotine & Tobacco Research* 5.1, 101-117.

Disponible en línea: <https://doi.org/10.1080/14622200310001625546> [01/07/2025].

- UNIÓN EUROPEA (2014a). “Directiva 2014/40/UE del Parlamento Europeo y del Consejo del 3 de abril de 2014, relativa a la aproximación de las disposiciones legales, reglamentarias y administrativas de los Estados miembros en materia de fabricación, presentación y venta de los productos del tabaco y los productos relacionados y por la que se deroga la Directiva 2001/37/CE”. *Diario Oficial de la UE*, 3 de abril, 1-38. Disponible en línea: https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/ALL/?uri=OJ%3AJOL_2014_127_R_0001 [08/06/2025].
- ____ (2014b). “Directiva Delegada 2014/109/UE de la Comisión del 10 de octubre de 2014, que modifica el anexo II de la Directiva 2014/40/UE del Parlamento Europeo y del Consejo estableciendo la biblioteca de advertencias gráficas que han de utilizarse en los productos del tabaco”. *Diario Oficial de la UE*, 10 de octubre, 22-27. Disponible en línea: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/ALL/?uri=CELEX:32014L0109> [08/06/2025].
- VAN DIJK, T. A. (2015). “Critical Discourse Studies. A Sociocognitive Approach”. En *Methods of Critical Discourse Studies*, R. Wodak & M. Meyer (eds.), 62-85. London: Sage.
- VAN LEEUWEN, T. (2005). *Introducing Social Semiotics*. London / New York: Routledge.
- VANCE, A.; KIRWAN, B.; BJORN, D.; JENKINS, J., & ANDERSON, B. B. (2017). “What Do We Really Know about How Habituation to Warnings Occurs Over Time? A Longitudinal fMRI Study of Habituation and Polymorphic Warnings”. En *Proceedings of the 2017 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems (CHI’17)*, 2215-2227. New York, NY: Association for Computing Machinery. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1145/3025453.3025896> [08/06/2025].
- VÁZQUEZ BURGUETE, J. L.; GUTIÉRREZ RODRÍGUEZ, P.; CUESTA VALIÑO, P., y GARCÍA MIGUÉLEZ, M.^a P. (2010). “La efectividad de las campañas de comunicación antitabaco en los jóvenes españoles: un análisis exploratorio”. *aDResearch. Revista Internacional de Investigación en Comunicación* 1.1, 14-31. Disponible en línea: <https://doi.org/10.7263/adresic-001-01> [01/07/2025].



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

La firmante del artículo se responsabiliza de las licencias de uso de las imágenes incluidas. Agradecimientos al propietario de la Expendeduría de Tabaco y Timbre n.º 54 de Cádiz, por haber permitido captar las imágenes para la realización de este trabajo, y al alumnado participante, por su contribución al desarrollo de esta investigación.

Fecha de recepción: 15/06/2025

Fecha de aceptación: 10/09/2025

MATERIALES PARA UNA TEORÍA DEL PAPEL EN BLANCO. SEMIÓTICA DEL ESPEJO VACÍO DEL POEMA

MATERIALS FOR A BLANK SHEET THEORY. SEMIOTICS OF THE EMPTY MIRROR OF THE POEM

Vicente Luis MORA
Universidad de Málaga
vicenteluismora@uma.es

Resumen: Este texto se propone leer algunos poemas sobre el papel en blanco como *imago* semiótica y también como un tema habitual de la poética tardomoderna en la poesía española contemporánea. Es frecuente encontrar poemarios españoles donde la idea de vacío conforma la página como un espejo donde los poetas se reflejan a sí mismos. Esto produce un bucle semiótico, estableciendo un vínculo entre la experiencia de escribir y la experiencia de ser *leído* por la misma página que se escribe. El análisis de varios poemas muestra que la experiencia de escribir sobre el espejo vacío de la página en blanco puede ser desasosegante, mientras que en otros casos es posible hallar un espacio de quietud, propicio para la experiencia creativa.

Palabras clave: Semiótica. Espacio. Cognición. Lectura. Poesía española contemporánea.

Abstract: This text aims to read several poems about blank sheets as semiotic *imago* and as well as a common topic of Late-Modern poetics in Spanish contemporary poetry. It is frequent to find Spanish books of verses where the idea of emptiness shapes the page as a mirror in which the poets reflect themselves. That produces a semiotic loop, establishing a link between the experience of writing and the experience of being *read* by the very same page that is being written. The analysis of several poems shows that the experience of writing about the empty mirror of the blank page may be disappointing, whereas in other cases it is possible to find a semiotic space of quietness, fruitful to the creative experience.

Keywords: Semiotics. Space. Cognition. Reading. Spanish contemporary poetry.

1. APROXIMACIÓN

El objeto de este artículo es realizar un estudio, desde el enfoque semiótico que se explicará en el apartado metodológico, de la página en blanco como tema poético, pero también como *imago* semiótica (González Requena, 1997: 304) y como espacio textual convertido en símbolo metaliterario, siguiendo la recomendación de János A Petöfi según la cual “el análisis de un texto poético debe recubrir *todos* los aspectos del texto (1996: 142, énfasis del autor), a la vista de que “el texto literario está pluricodificado, lo que genera un texto de información altamente concentrada” (Álvarez-Sanagustín, 2000: 35). Si todo poema supone un espacio, porque “un poema se habita, con un poema se convive. El poema realmente se constituye como un espacio”, según decía José Ángel Valente (2018: 62), el papel en blanco, mirado desde la lírica, deviene un espacio singular donde proyectar obsesiones o donde trascenderlas. También es un espacio original donde quien escribe poesía *desea* escribir. Es decir, es un espacio deseante (de palabras) que parece encajar con nuestro deseo de imprimir un mensaje sobre una superficie, no importa que sea física o digital, pues también la imagen de pantalla en los procesadores de texto, no por casualidad¹, representa un papel en blanco. Si W. J. T. Mitchell (2017) pudo preguntarse qué quieren las imágenes, nosotros bien podríamos cuestionarnos qué desean las páginas.

En estas circunstancias, la imagen del papel en blanco, al estar atada de modo simbólico a la pulsión de escribir, se ha ido cargando con el paso de los siglos —en especial desde la Modernidad, cuando poetas y escritores adquirieron archiconciencia de su práctica artística, según describiese Octavio Paz en *Los hijos del limo* (1974)— de resonancias míticas, como un lugar en el que, en principio, cabe todo. Esta idea queda clara, entre los muchos ejemplos posibles, en estas líneas de la novela de José Eustasio Rivera, *La vorágine*: “¡Cuánta diferencia entre una región y la carta que la reduce! ¡Quién le hubiera dicho que aquel papel, donde apenas cabían sus manos abiertas, encerraba espacios tan infinitos, selvas tan lóbregas, ciénagas tan letales!” (1946: 239). Para el poeta, nada queda fuera de las posibilidades del papel en blanco: “Y todo cabe / en una única página / que solo aprende quien tacha / en la memoria las trampas de los nombres / pero salva la música / de lo insólito”, escribe Tomás Sánchez Santiago (2019: 268). La página deviene un espacio genesiaco, en el que cualquier aspecto de lo real o de lo imaginario tienen cabida. Incluso lo más difícil de *materializar* literariamente, el deseo (tanto el deseo de escribir como cualquier otro) encuentra espacio fértil en la blancura del espacio vacío. De hecho, según Adolfo Rodríguez Posada, “la escritura significativa, la letra impresa, el aspecto gráfico de las palabras como objetos sobre el espacio blanco de

¹ No es este el momento de desarrollar una interesante cuestión, conexas con la que se aborda en este artículo, cual es la que podríamos llamar nostalgia digital del papel impreso, a la que se ha referido en alguna ocasión Íñigo García Ureta (2022: 8). Puede verse un ejemplo claro en la forma en que fue publicado digitalmente en 2011 el libro de José Ángel Cilleruelo *Una sombra en Pekín* por Ediciones Traspies. Disponible en línea: <https://www.calameo.com/read/0006491818b38617035c8> [28/08/2025].

la página” (2025: 22) son los elementos claves de la modernidad poética, tras un proceso de materialización, abandonando antiguos idealismos.

A estos aspectos hay que añadir otro: el de la sensorialidad del papel, sobre todo en la escritura manual —tradicional en la poesía española hasta el cambio del siglo XX al XXI, y todavía vigente en numerosas personas que escriben a mano la obra creativa, mientras redactan en el teclado otros tipos de escrituras, más instrumentales—. El tacto de los folios y el juego con la tinta, presentes en el imaginario tanto occidental como oriental desde hace milenios, ha culminado no pocas veces en auténticos fetichismos y rituales, donde el acto creativo se liga a una experiencia sensorial que incluye el tacto, el oído —mediante el rasgado del cálamo, bolígrafo o pluma—, la vista y a veces el olfato, dependiendo de la tinta empleada. Únicamente el gusto, salvo casos extremos de *papelofagia* —como el descrito por la novelista inglesa A. K. Blakemore en *The Glutton*, 2023—, queda al margen de la experiencia de los sentidos durante la escritura. En consecuencia: “Hay, sin duda, una relación que puede ser fetichista con el objeto material de escritura, la herramienta de plasmación de la palabra impresa en un soporte determinado” (Daniel Escandell, 2014: 13). Esta relación que puede extenderse a otras partes del *scriptorium* en que tiene lugar el acto creativo. Incluso el gesto de escribir llega a relacionarse con el placer solitario, como hace Juan Goytisolo en *Juan sin Tierra*: “placer solitario de la escritura! esgrimir dulcemente la pluma, acariciarla con febrilidad adolescente como en el duermevela propicio al ludimiento manual, dejar escurrir su licor filiforme por la página en blanco” (Goytisolo, 2006: 714). Y este terreno de lo sensorial es fértil para el análisis semiótico; como dice Manuel González de Ávila, la semiótica renueva continuamente en el siglo XXI estos elementos: “su objeto de investigación, su método y su epistemología”, y una de las consecuencias de hacerlo es que el enfoque semiótico “se interesa ahora, también, [...] por recuperar [...] la sensorialidad” (2021: 228). Por eso añade el autor: “la última semiótica [...] presta gran atención a las dimensiones *estésica* y estética, sensorial y sensible” (González de Ávila, 2021: 228).

Las mitologías del espacio en blanco han pasado como sensorialidades al propio papel, gracias a los numerosos poemas escritos en su seno y luego publicados en libro², completando el círculo simbólico al convertirse en una suerte de azogue, al devenir reflejo en la escritura de la pantalla en blanco de la mente donde *aparecen* las palabras al pensarse. Y es este proceso el que va a ser objeto de análisis, no sin antes realizar un necesario paso previo, metodológico.

² Y es un fetichismo que tiene otras manifestaciones al margen de esta investigación, pero relacionadas con ella, como la *paginización* de la realidad, fenómeno presente, por ejemplo, en este poema de *Las islas invitadas y otros poemas* (1926) de Manuel Altolaguirre: “Tu casa frente a mi casa. / Tu balcón frente del mío. / Entre tu casa y mi casa / una página del frío. / Mi mirada cose el viento / estancado de la calle. / Tu aliento empaña el cristal / cuadrado de tu ventana. / Entre tu aliento y mis ojos / encuadernamos la página / amarilla y fría del viento” (2008: 69). Más adelante se verá otro ejemplo en un poema de Andrés Sánchez Robayna que sí será estudiado en detalle, porque sus características concretas lo vuelven parte del corpus.

2. SEMIÓTICA DEL ESPACIO EN BLANCO Y DEL ESPACIO POR LLENAR

cuánto deseo renunciar a mi reputación de poeta
lleva a la gente a esperar demasiado de mí
me lleva a mí muchas veces ante el papel en blanco
a que me desespere hasta la locura

Liu Xia (2024: 23)

El enfoque semiótico tiene todo el sentido en un acercamiento que se propone desentrañar cómo cierta poesía establece una relación más allá de lo convencional entre el signo y el espacio de aparición del signo. Una escritura obsesionada con su lugar emisor, que cataliza en buena medida su significado, es necesariamente una escritura semiótica por naturaleza, por cuanto “el objeto inmediato de la semiótica literaria son los signos de la obra literaria en todas sus relaciones intrínsecas y extrínsecas de forma y de sentido, y en los distintos procesos semióticos que originan” (Bobes Naves, 2008: 329), sin olvidar que el del poema siempre es, por la naturaleza textual de su marco, un “espacio semiótico” (Martínez Fernández, 2001: 18). El espacio en blanco, por lo común apenas soporte técnico de la escritura, rebasa este estatus en los textos que vamos a analizar, convirtiéndose en parte del significado del mensaje en algunos casos, y estableciendo en otros un puente identificador —de espejo vacío— entre el emisor y el lector. Para abordar la extricación de estas dos líneas puede valernos el análisis semiótico que hace Jesús González Requena del concepto *texto*. Aunque el modelo textual de González Requena se elabora para los textos fílmicos, creo que podemos extrapolarlo sin demasiados problemas al texto poético, debido a la naturaleza *textovisual* (Mora, 2018) de este:

Porque el texto posee tres tipos de componentes —los signos, las imagos, las huellas—, porque participa de tres ámbitos —el de lo semiótico, el de lo imaginario, el de lo real—, necesariamente, ustedes lo afrontan en esos tres ámbitos, y se ven obligados a entrar en contacto con sus tres tipos de componentes. Así, el aparato cognitivo, semiótico, de ustedes, procesa, descodifica la significación que el film contiene. El aparato perceptivo-gestáltico reconoce las imagos que le son ofrecidas, se identifica con ellas y se deja atrapar en las redes de deseo que enhebran. Y el cuerpo de ustedes, empezando por sus propios ojos, padece el bombardeo de las huellas lumínicas que emanan de la pantalla. Y como les sugería el otro día, la teoría del texto que les propongo permite clasificar los textos por el grado de presencia y de dominancia o de sometimiento de unos u otros ámbitos (González Requena, 2016: 69).

Si seguimos el esquema de texto sostenido por Jesús González Requena, el papel en blanco tiene un lugar intercategorial, pues sería al mismo tiempo un espacio semiótico, un imaginario e incluso algo *real* en los casos en los que el poema se deja finalmente en blanco, revelando el papel soporte como superficie expresiva. Aquí es relevante la

terminología fijada por Túa Blesa en su seminal *Logofagias* (1989), especialmente la figura del *leucós* (1998: 49). Las formas de desaparición textual estudiadas por Blesa suponen una “lectura de signos lingüísticos y de signos de la logofagia, huellas de signos” (1989: 16) que estuvieron presentes en la página, o no, pero que en cualquier caso comparecen —tal es el caso de muchos poemas en blanco— como si hubieran sido *borrados*. Al describir el *leucós*, apunta Blesa: “También en ocasiones el texto, la lectura, ‘se queda en blanco’. El blanco, lo no escrito, lo que está todavía por escribir, el papel que está a la espera [...] el blanco como condición misma del texto” (1998: 49). Al abordar su marco teórico, Blesa menciona el nombre de Mallarmé, y su libro, en parte fundador de la poesía contemporánea, *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* (1897), obra de madurez del poeta que dinamita el modo tradicional de escritura poética y crea un espacio donde la metaconciencia del espacio blanco abre un espacio para la resonancia mental. En este metapoema sobre el azar y la creación, “la página cobra la forma exacta de la mente, y el espacio paginal es su analogía” (Mora, 2008: 69). Esto se desprende, amén de la propia lectura, de la declaración de Mallarmé en el prefacio: “cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même, résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition” (1982: 158). El pensamiento se materializa en *Un coup de dés* hasta límites nunca vistos hasta entonces, y la presencia del silencio de la página queda clara en la insistencia mallarmeana sobre los “blancs” (1982: 156) o blancos que son tan expresivos como las palabras tintadas en negro.

Por ello nos interesa la “identificación”, que según González Requena es necesaria para hablar de *imago* y en este componente identificatorio la tradición literaria se divide en dos grandes corrientes que, curiosamente, no son contradictorias, sino que pueden coincidir sobre el mismo texto, según la relación que exista en cada poema entre la función autorial y el sujeto poético. La primera corriente, que habla de una desaparición del autor en el texto, es conocida como la *muerte del autor* y apoya, desde el postestructuralismo francés, la disolución o desaparición de quien escribe: “En la escritura no hay manifestación o exaltación del gesto de escribir; no se trata de la sujeción [épinglage] de un sujeto en un lenguaje; se trata de la apertura de un espacio en el que el sujeto que escribe no deja de desaparecer”, sostiene Michel Foucault (1999: 333) en su célebre texto “¿Qué es un autor?”. Desde el punto de vista especularmente contrario, el poeta, ensayista y narrador Javier Moreno dice en su novela *Alma*: “La escritura es una especie de autorretrato” (2011: 26); es decir, que es la forma natural de aparición del autor. Pese a todo lo que se ha escrito sobre la desaparición del autor, lo cierto es que la solución más lógica es la segunda (Mora, 2016; Blasco, 2022), pues desde finales del siglo XX estamos en una época de presencia extrema de la figura autorial, tanto fuera como *dentro* del texto. No obstante, y como decimos, ambas estrategias pueden coincidir en una obra literaria, como cuando Enrique Vila-Matas intenta *desaparecer* en sus novelas inequívocamente vila-matianas, o cuando tres guionistas varones intentan aparecer bajo una figura autorial femenina, que es el caso de Carmen Mola estudiado por Javier Blasco. La desaparición y el desdibujamiento *texto-autorial* son las estrategias

figurativas (Pozuelo Yvancos, 2010) habituales de Vila-Matas, quien aparece al desaparecer, mientras que la estilometría en manos de Blasco descubre a los escritores disfrazados de Mola, por más que se escondan. Esta dialéctica también tiene lugar con frecuencia en los poemas que tienen al papel en blanco como tema, o donde se alude al texto poemático como un espejo, que son el objeto de nuestro análisis. En ellos la experiencia personal de la escritura puede *socializarse* permitiendo que cualquier poeta se reconozca o identifique con el sujeto poético, pero también puede individualizarse en extremo.

Como ejemplo del primer caso, inclusivo, recordaba Iván Illich que “Hugo [de San Víctor] le pide al lector que se exponga a la luz que emana de la página, *ut agnoscat seipsum*, de tal modo que pueda identificarse a sí mismo, reconocer su yo” (Illich, 2002: 33), y justo entonces aparece el *bucle semiótico*. Este concepto ha sido ya utilizado con anterioridad; para Rosa Judith Chalkho, el bucle semiótico consiste en una “construcción de significaciones por acumulación o interacción de estamentos significantes en forma de bucles de ida y vuelta entre las gramáticas de producción, circulación y recepción” (2014: 234). A nuestros efectos, dentro de los poemas sobre o como papel en blanco, el bucle se constituye como una metasemiosis que apela a una resonancia de lo observado en el soporte de observación, anticipando el desplazamiento temporal de la recepción: “A la luz de la sabiduría, que hace que la página resplandezca, el yo del lector se encenderá, y es en esa luz donde el lector se identificará a sí mismo” (Illich, 2002: 33). Quien escribe queda dividido a su vez, gracias a este bucle, en quien redacta y quien lee anticipadamente, prefigurando la recepción lectora de otras personas. Como ejemplo del segundo, tenemos esta descripción de Paul Valéry en *Monsieur Teste*: “Cada uno de esos demonios se miraba bastante a menudo en un espejo de papel; en él se consideraba detenidamente el primero o el último de los seres...” (1999: 55). La semiosis limitada (Bobes Naves, 2008: 330) y no inmanentista (Abril, 2009) que queremos utilizar nos obliga a no superar los límites establecidos por estos dos ejes.

Los poemas de la poesía escrita en español que abordan el tema del papel como espejo vacío que vamos a analizar —donde a veces se asoma, disolviéndose, el autor, y a veces se corporeiza el texto— tienen una vocación fantasmática, ya sea la dirección de ida o de vuelta; ya se trate de un texto que huye de la página o que se encamina hacia ella. Belén Gopegui apunta: “Escribir, voy sabiendo, es convocar al fantasma. La escritura es emulsión de lo no iluminado, rastro que deja en el papel o en la pantalla lo que teniendo existencia no aparece hasta que no escribimos” (Gopegui, 2014: 161). Símbolos e imaginarios se entrecruzan semióticamente en estos textos donde un espectro lucha contra el vacío significativo de la página. Ello nos permite emplear una semiótica cognitiva (Martínez-Falero, 2024), en la que el papel es *encarnado* (*embodied*) dentro de una experiencia poética que resemantiza la materia en una nueva materia expresiva, a través de una “serie de recursos lingüísticos en el texto literario, que puedan suscitar en el lector la reacción pretendida por el autor” (Martínez-Falero, 2024: 656). Desde similar enfoque cognitivo, Manuel González de Ávila entiende que para la semiótica “el sentido primario

de un texto [...] se halla inscrito en la materia de los signos” (2021: 11), y por tanto la escritura nos lleva a un sentido encarnado (*embodied*), donde la envoltura morfosintáctica quiere “trasducir” (González de Ávila, 2021: 11) la envoltura paginal, física, del poema. Una actualización metodológica necesaria para la disciplina en nuestros días, teniendo en cuenta que “la semiótica se ve [...] obligada a repensar sus matrices y sus modelos, a rehacerlos y a darles la dimensión histórica y social que los construye en silencio” (Kristeva, 1981: 31). A continuación, se explorarán algunos de esos recursos retóricos en la poesía actual escrita en castellano.

3. EL PAPEL COMO ESPACIO DE RECONOCIMIENTO Y COMO ESPEJO VACÍO EN LA POESÍA CONTEMPORÁNEA EN ESPAÑOL

Esta página estaba llena de vacío antes de que me propusiese emborronarla. Me gusta pensar que el vacío de esta página la emparenta con el de un planeta, con el de una partícula subatómica, con el de la almohada sobre la que reposa sus sueños Natalie Portman. El vacío está lleno de posibilidades. Uno podría dedicar toda la vida a enumerarlas. Quién sabe si no es eso lo que hacemos día tras día sin darnos demasiada cuenta.

Javier Moreno, “El partido del vacío” (2010)

El poeta y ensayista Eduardo García, en *Una poética del límite* (2005) considera una necesidad de la poética actual el reconocimiento del resquebrajamiento subjetivo que sucede frente al papel, como si este fuera un espejo:

El hombre actual vive una existencia escindida, una identidad fracturada en múltiples vertientes. Al asomarnos al espejo de la página encontramos un espejo roto. Olvidemos la fantasía racionalista de un yo único, coherente, de una pieza. Tengamos el valor de mirar al fondo del espejo con honestidad y atrevimiento. Pongamos en escena ese paisaje plural, desenfocado. [...] *Introspección* es el camino de la íntima libertad, la senda que conduce al Otro (García, 2005: 257).

Esta idea del espacio de la escritura como espejo fue empleada dos años después por Chantal Maillard en *Hilos*: “La idea quedó atrás. / Ahí donde lo escrito. / Donde el espejo” (2007: 94). Veremos más ejemplos, en los cuales se alternan dos figuraciones: una, en la que el sujeto poético se contempla a sí mismo en el espejo paginal al escribir, y otra, más desgarrada y enajenante, por la cual no aparece *nadie* reflejado en el papel, ahondando en la experiencia disolutoria.

Alejandro Céspedes, en *Topología de una página en blanco* (2012), un poemario que experimenta de forma continua con el espacio de la página, incluye estos versos: “hay que ser cautos al ubicarse entre los dos espejos / que cada vez que se abre un libro aparecen colocados frente a frente” (2012: 17). Luego sitúa un espejo paginal en el libro, una página de textura metalizada que refleja, dependiendo el grado de apertura del

volumen, *al lector* y a la página contraria —que está escrita al revés, como los cuadernos de Leonardo da Vinci—, creando un efecto absolutamente semiótico, donde texto, emisor y lector coinciden espacialmente. Además de ese efecto de lectura, no sería arriesgado deducir que con esa inserción de un espejo se pretendía recordar a quien lee que las páginas en blanco habían reflejado al poeta durante la escritura. En una línea similar de búsqueda expresiva, la antes citada Chantal Maillard había incluido un cristal-poema en un librodisco de poemas, titulado *Cual* y publicado en 2009 en Málaga por el Centro Cultural Generación del 27. Ese cristal no solo incorporaba el texto, sino el rostro del lector *superpuesto* al texto gracias al reflejo cristalino. Estas experiencias entre lo poético y lo objetual, *iconotextuales* (Wagner, 1996; Louvel, 2011), quizá tengan como finalidad la de recordar al lector el espejo originario, ya sea ficcional o autoficcional (Luengo 2010), en que toda escritura consiste. Céspedes escribe: “¿quién decidió que el blanco sea silencio? [...] / la página le ofrece un territorio / que nunca recuerda las dimensiones del lenguaje” (2012: 47), demostrando que su *topología* —‘rama matemática que trata especialmente de la continuidad y de otros conceptos más generales derivados de ella’, según el *Diccionario de la Lengua Española*— se sustenta sobre un análisis detenido del signo poético y de su espacio paginal de emisión.

A continuación, vamos a explorar algunas formas de empleo del papel en blanco en general y de la imagen de la página vacía como espejo en particular, en la poesía en castellano de finales del XX y principios del XXI, a través de algunos poemas significativos, sin ánimo exhaustivo o agotador. Es obvio que la selección de textos viene decantada por sus temas, aunque nuestro análisis desbordará lo temático, puntualmente, para abrir la semiosis interpretativa.

Uno de los imaginarios más conocidos popularmente es el llamado *vértigo de la página en blanco*, que suele asociarse a las crisis creativas puntuales o duraderas. Veamos este poema de Eliseo Diego (1986: 1):

LA PÁGINA EN BLANCO

Me da terror este papel en blanco
tendido frente a mí como el vacío
por el que iré bajando línea a línea
descolgándome a pulso pozo adentro
sin saber dónde voy ni cómo subo
trepando atrás palabra tras palabra
que apenas sé que son sino son sólo
fragmentos de mí mismo mal atados
para bajar a tientas por la sima
que es el papel en blanco de aquí afuera
poco a poco tornándose otra cosa
mientras más crece la presencia oscura
de estas líneas si frágiles tan mías
que robándole al ser en mí lo vuelven
y la transformación en acabándose
no es ya el papel papel ni yo el que he sido

Es un poema donde podemos ver de forma plena esa dialéctica entre aparición y desaparición, entre espectro subjetivo y espacio semiótico, a la que antes hacíamos referencia. El papel aparece como el lugar, como diría Arreola, donde suceden las apariciones o desapariciones de Eliseo Diego. El uso de la primera persona en los primeros versos, y la conciencia final de que esa persona no es exactamente la del yo autorial apelan a un sujeto poético interpuesto, ficcional, que opera en el espacio vacío de la página, convocado como una especie de *maelstrom* disolutorio —visible en el verso “fragmentos de mí mismo mal atados”—. Esta imagen marina del remolino abisal puede asociarse a estos versos de Emilio Prados, pertenecientes al poema “Epístola” de *Tiempo. Veinte poemas en verso* (1925): “Es fragata mi pluma, / de mil timones y una sola ancla, / que fondeó sobre el papel / de cadenas cargada” (1999: 161). O al “torbellino atroz” descrito por Mariano Castro en *El ojo y la ceniza* (2019: 67):

Piensa sólo en la mano
cuando traza estos signos.

Contempla en el papel
la tinta de la pluma,
precisa aparición
de un límite visible.

Detén el pensamiento,
el ruido de las voces,
el torbellino atroz
de las imágenes,
la tormenta nocturna
de las formas
buscando su materia.

Escucha ahora el silencio.
No esperes nada más
y reposa, por fin,
ya sosegado.

El segundo imaginario sería el del papel en blanco como vacío, donde el sujeto poético no se reconoce, o se desconoce, visible en algunos textos de Severo Sarduy (“Ahora / que el poema está escrito. / La página vacía” [1974: 101]). Para José Manuel Caballero Bonald, en su poema “Blanco”: “El color blanco ocupa el centro / de la vida, refrenda / su vacío”, añadiendo que “[...] el blanco / concierne al aire libre, al vuelo / de las aves, al trazo inaugural / de la imaginación” (2018: 205). En algunos poemas de *Descrédito del héroe* (1977) se refiere el poeta jerezano a la capacidad reflejante del papel, tanto por presencia como por ausencia; así lo vemos en su poema “Sobre el imposible oficio de escribir”, cuando anota lo siguiente: “Lo que aquí no está escrito es ya la única / prueba de que dispongo para reconocermé” (2018: 160). Y en *La noche no tiene paredes*

encontramos esta significativa referencia: “Me llamo Nadie, como Ulises. / ¿Y quién responde? / Nadie: / una pared vacía, una página en blanco” (Caballero Bonald, 2009: 15). Pero el tema se abisma en una dirección interesante en otro texto de Caballero Bonald (2018: 162):

CONTRIBUCIÓN AL NOCTAMBULISMO

Algunas noches siento ruidos tercamente
improbables, los siento a intervalos isócronos,
como si hubiese estado oyéndolos
antes de producirse. Tal vez pueda ocurrir

que haya leído a Beckett entre una basculante
avalancha de espumas, fumarolas, estruendos,
estertores de gentes que tropiezan conmigo, irrumpen
en los desvanes de la noche. O también es posible

que me estén esperando desde el último otoño
en Fitzwilliam Square y todas las ventanas de Dublín
se abran mirando a Elaine entre una subalterna
algarabía de gaviotas, iracundos galopes

de caballos. Pero mientras acudo, cómo siguen
quejándose los goznes de esta página que cae
en su trayecto y cae en su trayecto, sometida
al insaciable azar de la siguiente.

Una memoria extraviada pasa: el tantas veces trémulo
arañazo benigno de la pluma, la ululante patraña
del papel. Me levanto a escuchar: es ya de día.
No me levanto: muge la noche por la habitación.

La reflexión metapoética ni es extraña a la poesía contemporánea —véase el apartado introductorio del reciente libro de Pedro Martín Aguilar (2025) sobre Guillermo Carnero—, ni tampoco a la obra de Caballero Bonald, especialmente a partir de *Descrédito del héroe* (Neira, 2018: 41). El citado del vate gaditano es un poema cuya “convocación enunciativa” —término creado por Manuel González de Ávila (2016: 637) al leer semióticamente la poesía—, del espacio paginal dialoga con este poema de Guillermo Carnero (2002: 18-19) incluido en *Espejo de gran niebla*:

Acudir a tu juego es ver cubrirse
las aguas del espejo de gran niebla:
un reducido número de estampas
indecisas, que pierden
densidad y volumen, como el humo;
el guía que me burla y llega siempre
a desaparecer tras los recodos,
escurridizo, artero, suplantándose

sin que nunca le pueda ver el rostro,
 que es el mío: palabras
 en un espejo escrito y aplazado,
 en las apariciones de una sombra
 que se esconde detrás de la cortina,
 confunde su papel y olvida el gesto
 o impone su evidencia mentirosa
 de actor de cine mudo que ha pasado
 con demasiadas muecas al sonoro;
 un texto que se pierde en el reverso,
 el espesor y el margen del papel,
 que nace con las dudas
 de su sentido y de su desaliento,
 paréntesis inscrito en una historia en blanco.

En ambos poemas se produce una *patraña*, según Caballero Bonald, o un movimiento *artero*, para Carnero: el gesto de la escritura deviene trampa, y el papel es el lugar de la impostura. La memoria de lo leído se confunde con la memoria de lo propio, haciéndose indistinguible, para el poeta jerezano, de forma similar a como la noche se confunde con el día³. En el poema de Carnero, autor para el que la metapoesía es un *pilar* estético (Martín Aguilar, 2025: 24), la escritura se convierte en el lugar de la suplantación; idas y venidas subjetivas vienen y van del autor al papel y viceversa, descubriendo los resquicios. Porque, como señala Chantal Maillard, “abrirse paso en lo comunicable, eso que somos bajo nuestros personajes, lo que de uno siempre está por decir porque se sitúa al margen del lenguaje, de todo texto, el habitante de los márgenes en blanco que se escurre entre los dedos” (Maillard, 2014: 361). Es ahí, en el gongorino campo de pluma, donde tiene lugar ese simulacro al que se refería Barthes más arriba, encarnando mediante palabras el hueco que debía desaparecer con el gesto de la escritura. Escribir debía aniquilar el blanco paginal, pero el blanco permanece en lo escrito, como una suerte de “tinta blanca” (Blesa, 1989: 62).

Luis Martín-Estudillo (2007: 50) ha estudiado el citado poema de Carnero juntamente con otro de Rosa Romojaro, titulado “Folio atlántico” (1987: 51), del que reproducimos algunos fragmentos:

³ Poema que dialoga con “Quietud”, de Pedro Salinas, incluido en *Seguro azar*:

No, si no se acaba hoy
 esto que tengo empezado,
 ya lo sé... Sí hay que dejarlo.
 Tú, alfabeto, tú, intención,
 tú, papel blanco, ¡qué inútiles
 esta noche (1989: 67)

En estos poemas se advierte una clara carga negativa de la vacuidad del papel; como veremos, no es la única mirada posible, pues hay casos donde ese vacío es tranquilizador, calmante y favorable a la creación.

Asume que es su cara la que está en el espejo.
Se miran. Ella escribe: en la estela del folio
una lenta cicatriz es su trazo.
Cuando la luz desista cerrará los cuadernos
y seguirá para siempre. Todo acaba.
[...] Buceando
unos ojos, remotos como mares inéditos,
en el espejo, ella; y en la página: el nombre,
sumergido en el fulgor oscuro

de un naipe en la penumbra. El tránsito, las manos
que desguazan anillas de metal,
los punzones que horadan las maderas
buscando el doble fondo y el secreto:
encuentran el vacío. Nada hay [...]

[...] En la calle, alguien mira la casa abandonada
y descubre la ausencia en el espejo.

Romojaro ha escrito sobre esa falta de “asunción” ante el espejo en otros lugares, por ejemplo, en su narrativa. En *Páginas amarillas: el relato de la protagonista* (1992), leemos: “su cara, la cicatriz, el espejo donde no se reconoce, el azar, el vacío, el silencio, la identidad perdida, tan nueva identidad que no asume, la desconocida: sus obsesiones, sus temas: los primeros poemas de su libro” (1992: 50). Observemos que hay bastantes puntos de contacto entre el poema antes recogido y este párrafo: el gesto de hablar en tercera persona sobre una “Ella”; la aparición de los términos *espejo*, *cicatriz*, *vacío* o *asume*; la mención a la escritura o a los poemas como espejo, y la consiguiente falta de reconocimiento ante el azogue. Diríase que hay una clara continuidad, tanto temática como tonal, entre ambas obras, donde el papel reflejante tiene, sobre todo en el poema, una importancia central. Comentando el poema de Romojaro, Martín-Estudillo apunta que:

La expectativa de encontrar en la escritura o en el reflejo señas de identidad que ayuden a componer una imagen que permita el autorreconocimiento fracasa a pesar del empeño invertido; así, el sujeto poético ‘asume’ que el rostro en el espejo es el suyo, pero la voz poemática en tercera persona afirma, tajante, que ‘se miran’: no se trata de una mujer mirando su reflejo, sino de dos, la que está frente al espejo y la que le devuelve la mirada (Martín-Estudillo, 2007: 50).

Y esta vinculación entre la tríada conceptual de *papel*, *vacío* y *reflejo*, no solo está presente en Carnero y Romojaro, también ha sido abordada por Justo Navarro: “El poema siempre es sugerencia, adivinación de lo que nunca termina de ser nombrado. La hoja es un espejo de papel, incompleto, engañoso, creación de un mundo sobre el mundo” (2003: 4). Ello hace que se generen a la vez aspectos textuales y simbólicos, configurando una imago poética que a la vez es un imaginario (González Requena, 1997: 304). Esto produce esa suerte de *bucle semiótico* antes apuntada, donde quien escribe se ve reflejado en

tiempo real en el papel sobre el que está escribiendo, e incorpora el soporte al mensaje: él o ella son, parafraseando a Juan José Arreola, el espacio de aparición del fantasma de la propia escritura.

En ese sentido, hay que hacer constar que estos temas han tenido en la poesía reciente un tratamiento metafísico —en el sentido de más allá de lo físico—, que ahonda en su dimensión semiótica: ¿acaso un poema que describe la forma en que su propia redacción llena el vacío paginal no deviene un modo de “construir un *simulacro* de los objetos observados”, tal como dice Roland Barthes (1971: 99) en la conclusión de sus *Elementos de semiología*? Puede verse esta dimensión mediante dos poemas; el primero es de Jorge Riechmann (2006: 142), “Lugar en otra parte”, incluido en *Poesía desabrigada*, un libro donde el compromiso habitual del autor se liga a una indagación estética:

LUGAR EN OTRA PARTE

...una hierba distinta de la hierba...

Philippe Jacottet

El poema no tiene
ningún misterio

es como la luz
materia

una suerte
de dualidad onda-corpúsculo
en el terreno del lenguaje

un rastro
una piel mojada
la inscripción
que sobre el papel deja la búsqueda
de un lugar

un lugar que parece hallarse siempre
en otra parte

un lugar desde donde
decir.

El segundo es de Sandra Santana —una poeta siempre experimental y preocupada, también teóricamente, por la espacialidad del texto, como puede verse en su ensayo *La escritura por venir* (2021)— y pertenece a su libro de poemas *Es el verbo tan frágil* (2008: 40):

REFLEXIÓN SOBRE LA POSIBILIDAD DE PERDER LA PROPIA IDENTIDAD
EN EL BLANCO MAR DE LA HOJA DE PAPEL

Nos miramos al caminar por la orilla.

Así, en progresión infinita,
aparece toda la arena
que nos permitió desembocar
al borde de mis ojos.

Al borde de tus ojos
aparecen:
AGUA,
HORIZONTE.

En ambos textos la visión del vacío paginal no es angustiosa, sino positiva, en la línea de la Susan Howe que veía en el papel en blanco un espacio de calma y de tranquilidad, propicio para la generación, según señalan Marjorie Perloff y Craig Dworkin (2009: 11). En los poemas de Riechmann y Santana el sujeto poético desaparece, evaporado en aras de una exploración del territorio donde aparece el poema, convertido en el *texto por venir*; una “operación” (Blanchot, 2005: 284) donde la ausencia de escritura se sustituye por la escritura, aunque permanece el rastro de esa operación, precisamente en las menciones al papel, cumpliendo el adagio de Mallarmé en sus *Fragmentos sobre el libro*: “el almacén intelectual del poema se disimula y subsiste —tiene lugar— en el espacio que aísla las estrofas y entre el blanco del papel” (2002: 88). En el caso de Riechmann se insiste en la materia de la escritura, mientras que en el de Santana la descripción del ámbito paginal permite la aparición de otro sujeto, al que se apela en segunda persona, y que parece distinto del yo poético. En este supuesto, el papel es un lugar de encuentro entre dos subjetividades, no entre una subjetividad y su propio reflejo.

Este último supuesto, el de un sujeto enfrentado al papel vacío, que opera como un espejo del yo escindido, o de la creación en marcha, es quizá el más frecuente en la poesía en español de los siglos XX y XXI⁴. Por último, habría que citar un ejemplo experimental,

⁴ Como pueden dar muestra numerosos ejemplos: “Tu juventud nula, en pena / De un blanco papel vacío” (Luis Cernuda, “XXII”, en *Perfil del aire*, 2005: 122). “Sobre el papel en blanco al que me enfrento / soy reflejo de otro que soñó / hace siglos el mundo y su escritura / bajo la forma de un oscuro / e ilegible poema interminable. / Sin nombre y al dudoso amparo / de aquél que fue a su vez reflejo de otro nombre, / escribir el anhelo de saberse / al fin en un lugar desconocido. / Un lugar donde, al fin, desconocerse.” (José Miguel Arnal, “Un poema apócrifo”, en *La lentitud de la experiencia*, 1996: 65-66). “Yo soy mi cazador, yo soy la presa; / yo soy quien me sonríe en la penumbra. / Nos separa un papel y sin embargo / no podré cruzar nunca ese desierto.” (Eduardo García, *No se trata de un juego*, 2004: 74). “Me acerco a este rostro pasmado / que me mira desde el azogue de la mesa” (Eduardo Moga, *Insumisión*, 2013: 10). “Y yo, mirarme en el espejo de estas líneas, para recordar mi rostro, encontrar palabras, respirar, volver a estar vivo” (Roger Wolfe, *Vela en este entierro [32 poemas en forma de prosa]*, 2006: 29) —Wolfe había utilizado el tema antes en *Arde Babilonia*: “Me miro / en este espejo / de la página / y conjuro / el asco / y el veneno / de la única manera / que sé hacerlo” (1994: 83) —. Por su parte, Enrique Cabezón anota en *No busques lágrimas en el ojo del muerto* (2006: 43): “y el espejo son todos los rostros asomados al poema / [...] la próxima

bastante conocido, donde los temas expuestos hasta ahora se llevan a un límite expresivo. Nos referimos al célebre poema *Tinta* (1981), de Andrés Sánchez Robayna (2004:122), tan central en su obra que sirvió para titular una antología (2010) de su obra poética:

EL ESPEJO DE TINTA

En el mar del papel la luz extinta llama a otro mar que anochece súbitamente
nubes papel manchado hoja núbil del aire escritura del agua olalínea que escribe en la mancha de la luz que se extingue entre aves dormidas y rocas recortadas por la línea olalínea en que flotan estrellas antomedusas algas en espejo de agua olalínea aquí estuvo el bañista de la lentitud sonora ahora está por espejo tan sólo la silueta contra olaluz de ausencia recortado en la arena sumergido en el agua que escribe hendido dibujado esculpido contra la roca negra roca mancha de tinta negro sobre negro ante el papel del mar que lee rocas manchas cangrejos que escriben otras líneas dentro debajo encima del horizonte de agua olalínea leída por pardelas puntuación de vigilia en la noche la tinta en la hoja del aire en el papel del cielo ya sin nubes de luz extinta la noche en su cuaderno de rocas y medusas cuaderno deshojado de olas líneas pardelas arenales leídos en el papel del mar

Perteneciente a la primera etapa de su lírica, en la que se produce “una experimentación metalingüística acerca de la naturaleza del signo” (Romero Velasco, 2018: 991), el desborde expresivo de este poema, gracias al cual el poema *estira* el lenguaje al alargar las palabras mediante su unión en aras de la creación de neologismos (“olalínea”, “olaluz”, “antomedusas”), se integra dentro de un marco semiótico en que el soporte de la escritura genera una identificación simbólica, según el marco teórico de González Requena, con el mar, de la misma forma que el bañista puede ser entendido como el autor que *surca* el papel, navegándolo y dejando surcos en él al mismo tiempo. El papel en blanco deviene mar, y la página es agua, sobre la que se refleja la luz —pero también la luz de la escritura, entendida como *La luz negra* (1985) con la que tituló Sánchez Robayna una reunión de ensayos sobre arte y literatura—. De esta forma, el poema y el libro devienen espejos de tinta, donde emisor y lector pueden reencontrarse e incluso reconocerse, y a la vez son piélagos abisales llenos de belleza submarina y superficies reflectantes para espejear el cielo. Como explica Javier Gómez-Montero: “el motivo de un bañista en el centro del poema hace girar al texto sobre sí mismo para que la segunda mitad se convierta en una representación especular de la primera, pero invirtiendo los términos” (1996: 52). En resumen, entre esos cuatro elementos (mar,

página que afrontemos será de nuevo el abismo / el espejo en el que intentar labrar lo que nos gustaría ser cada mañana”. Javier Vicedo Alós, en *La última distancia* (2010: 11), escribe: “Soy yo y mi descomposición, ese papel fragmentado donde voy tachando fechas. Sois los días rotos.”. Más ejemplos: “Me he dedicado a borrar las páginas del cuaderno. / No. / No está vacío. // Está listo” (Lola Crespo, *Las palabras acostumbradas*, 2012: 5); “A través del portillo de las NOTAS AL PIE, el yo lírico entra y sale de la página acarreando cachivaches textuales, devenido así tramoyista del poema [...] acomodando el escenario, disponiendo el atrezo e indicando su lugar a los figurantes” (Ángel Cerviño, *¿Por qué hay poemas y no más bien nada?*, 2013: 85, cursiva del original); “qué lejos está la escritura de parecerse a lo que se expande en suelo, no en papel mío” (Pureza Canelo, 2018: 16), y también puede verse en algún poema de *El que desordena* de Tomás Sánchez Santiago (2019: 258-259).

página, luz, escritura) y el bañista-escritor, presentado como emisor, se juega el marco semiótico de este innovador poema.

Los ejemplos podrían multiplicarse, pero parece evidente que los ya expuestos dan suficiente medida de lo habitual de la práctica, de la que vamos a intentar proyectar un horizonte de sentido.

4. CONCLUSIONES

Andamos
sobre un espejo
sin azogue

Federico García Lorca (1994: 672)

En su inteligente ensayo “How to Recognize a Poem When You See One”, incluido en *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities* (1980), Stanley Fish comenta el resultado de plantear a sus alumnos un ejercicio de interpretación a partir de un falso poema, esto es, de una lista de palabras que se habían quedado en la pizarra en una clase anterior y que Fish, sin avisar a los alumnos de la clase siguiente, les presenta a estos como el poema que deben analizar. El resultado, repetido en otras experiencias por el teórico estadounidense, es que los alumnos parten de esa lista arbitraria y fuerzan la interpretación hasta construir el texto, esto es, hasta *producir* un poema mediante su interpretación. La parte que más nos interesa de este forzoso ejercicio de sobreinterpretación es aquella en la que Fish dice que esta simulación es normal, y que incluso sucedería si les hubiera dado una página en blanco, diciéndoles que ese vacío es un poema. A su juicio, la forma de obrar de los estudiantes en tal caso:

no estaría restringida por los nombres sino por las suposiciones interpretativas que les otorgan significado incluso antes de haberlos visto. Esto sería verdadero incluso si no hubiera nombres en la lista o si el papel o pizarrón estuvieran en blanco; el vacío no supondría ningún problema para el intérprete, que inmediatamente vería allí el vacío a partir del cual Dios creó a la tierra, o el abismo en el cual caen los pecadores no regenerados o, en el mejor de todos los poemas posibles, ambas cosas (Fish, 2022: 63).

En los ejemplos que estamos abordando, no debemos tener miedo como hermeneutas a excedernos en la exégesis ni a sobreinterpretar, porque son las distintas voces poéticas quienes están llevando a cabo la interpretación excesiva, incluso delirante en algún caso, de los espacios vacíos de la página. Son los propios poemas los que imaginan espejos reflectantes, o blancos níveos, o nada metafísicas en las que reverbera la supuesta impotencia creadora. Este desborde interpretativo es el que justifica la escritura, entendida como proyección de las obsesiones y los fantasmas creativos de los poetas: “Un poema es un corazón (un vaso de vida, un grial) que late en el cuerpo provisional del papel en blanco hasta que alguien, al leerlo, lo toma y se lo lleva puesto”, explica Jesús

Aguado (2020: 69). Es cierto, pero no lo es menos que la primera persona que se lo lleva puesto es quien lo escribe.

El papel en blanco, en consecuencia, genera y seguirá generando en la poesía española un simulacro semiótico por el cual el espacio vacío no desaparece después de llenarse; los signos no aniquilan el hueco, sino que lo incorporan al texto, volviéndolo significativo, resplandeciendo su poder de identificación, para convertir en imago semiótica (González Requena, 2016) lo que también es símbolo. Por eso puede anotar Miguel Casado que “no existe la página en blanco” (2025: 71), porque no hay hueco voluntario libre de la proliferación de mensajes y significados. Los poetas a veces se reconocen en el reflejo del papel en blanco y a veces se pierden subjetivamente en el espejo vacío de la página, que sigue ahí, por detrás del poema y en el propio texto del poema. Ello produce un bucle semiótico, a través del cual quien escribe está siendo leído por su propio poema.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUADO, J. (2020). *Heridas que se curan solas. Aforismos sobre la poesía*. Madrid: Libros de la Resistencia.
- ABRIL, G. (2009). “¿Se puede hacer semiótica y no morir de inmanentismo?”. *I/C. revista Científica de Información y Comunicación* 6, 127-147.
- ALTOLAGUIRRE, M. (2008). *Las islas invitadas y otros poemas*, F. J. Díaz de Castro y A. del Olmo Iturriarte (eds.). Sevilla: Renacimiento.
- ÁLVAREZ-SANAGUSTÍN, A. (2000). “Espacio textual y adaptación artística”. En *Espacios literarios y espacios artísticos. Actas del VII Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica*, A. Chicharro y G. Pulido Tirado (eds.), 30-51. Jaén: Universidad de Jaén.
- ARNAL, J. M. (1996). *La lentitud de la experiencia*. Valencia: Pre-Textos.
- BARTHES, R. (1971). *Elementos de semiología*. Madrid: Alberto Corazón.
- BLAKEMORE, A. K. (2023). *The Glutton*. London: Granta Books.
- BLANCHOT, M. (2005). *El libro por venir*, E. Velasco (ed.). Madrid: Trotta.
- BLASCO PASCUAL, F. J. (2022). “La ‘boutade’ de la muerte del autor: el caso de Carmen Mola”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 47.3, 241-266.
- BLESA, T. (1998). *Logofagias. Los trazos del silencio*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- BOBES NAVES, M. DEL C. (2008). *Crítica del conocimiento literario*. Madrid: Arco / Libros.
- CABALLERO BONALD, J. M. (2009). *La noche no tiene paredes*. Barcelona: Seix Barral.
- _____. (2018). *Descrédito del héroe. Manual de infractores*, J. Neira (ed.). Madrid: Cátedra.
- CABEZÓN, E. (2006). *No busques lágrimas en el ojo del muerto*. Valencia: Germanía.

- CANELO, P. (2018). *Retirada*. Valencia: Pre-Textos.
- CARNERO, G. (2002). *Espejo de gran niebla*. Barcelona: Tusquets.
- CASADO, M. (2025). *La belleza de la escritura*. León: Eolas.
- CASTRO, M. (2019). *El ojo y la ceniza*. Zaragoza: Olifante.
- CERNUDA, L. (2005). *Obra completa. Vol. I: Poesía completa*, D. Harris y L. Maristany (eds.). Madrid: Siruela.
- CERVIÑO, Á. (2013). *¿Por qué hay poemas y no más bien nada?*. Madrid: Amargord.
- CÉSPEDES, A. (2012). *Topología de una página en blanco*. Madrid: Amargord.
- CHALKHO, R. J. (2014). “Diseño sonoro y producción de sentido. La significación de los sonidos en los lenguajes audiovisuales”. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* 50, 127-252.
- CRESPO, L. (2012). *Las palabras acostumbradas*. Sevilla: Guadalturia.
- DIEGO, E. (1986). *Veintiséis poemas recientes*. Ciudad de México.: Ediciones del Equilibrista.
- ESCANDELL MONTIEL, D. (2014). *Escrituras para el siglo XXI. Literatura y blogosfera*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- FISH, S. (2022). “Cómo reconocer un poema cuando ves uno”, C. Callieri (trad.). *Boletín del CETYCLI* 21, 57-72. Disponible en línea: https://www.cetycli.org/images/cetycli/publicaciones/boletines/pdf/B21/004_D_B21.pdf [13/01/2025].
- FOUCAULT, M. (1999). “¿Qué es un autor?”. En *Entre filosofía y literatura*. M. Morey (trad.). Barcelona: Paidós, pp. 329-360.
- GARCÍA, E. (2004). *No se trata de un juego*. Granada: Diputación de Granada [col. Maillot Amarillo].
- GARCÍA LORCA, F. (1994). *Obras completas. Tomo I*, Arturo Del Hoyo (ed.). Madrid: Aguilar.
- GÓMEZ-MONTERO, J. (1996). “Escritura del espacio y plenificación de la palabra en la lírica de Andrés Sánchez Robayna”. *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios* 40, 41-74. Disponible en línea: <https://hdiacan.org/biblioteca-virtual-iecan/estudios-canarios-anuario-del-iecan-40-1995/> [13/01/2025].
- GARCÍA URETA, Í. (2022). “El sentimental jamás es el artista”. En *Un ensayo sobre tipografía*, E. Gill, 5-20. Madrid: Editorial Trama.
- GONZÁLEZ DE ÁVILA, M. (2016). “Leer desde el cuerpo. Una semiótica fenomenológica de la lectura”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 25, 631-650. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/signa.vol25.2016.16955> [13/01/2025].
- _____. (2021). *Semiótica. La experiencia del sentido a través del arte y la literatura*. Madrid: Abada.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (1997). “Los límites de lo visible”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 6, 285-307. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/signa.vol6.1997.33027> [13/01/2025].

- ____ (2016). “De los textos yoicos a los textos simbólicos”. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación* 10.56, 53-84. Disponible en línea: <https://doi.org/10.18682/cdc.vi56.1286> [13/01/2025].
- GOPEGUI, B. (2014). *El comité de la noche*. Barcelona: Random House.
- GOYTISOLO, J. (2006): *Obras completas III. Novelas (1966-1982)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- ILLICH, I. (2002). *En el viñedo del texto. Etología de la lectura: un comentario al “Didascalicon” de Hugo de San Victor*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- KRISTEVA, J. (1981). *Semiótica, I*. Madrid: Fundamentos.
- LOUVEL, L. (2011). *Poetics of the Iconotext*. Surrey: Ashgate.
- LUENGO, A. (2010). “El poeta en el espejo: de la creación de un personaje poeta a lo posible autoficción en la poesía”. En *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, V. Toro, S. Schlickers y A. Luengo (eds.), 251-267. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.
- MAILLARD, C. (2007). *Hilos*. Barcelona: Tusquets.
- ____ (2009). *Cual*. Málaga: Diputación de Málaga / Centro Cultural Generación del 27.
- ____ (2014). *India. Obra reunida (Diarios, poemas, ensayos y crítica)*. Valencia: Pre-Textos.
- MALLARMÉ, S. (1982). *Poesía*, F. Gorbea (ed. y trad.). Barcelona: Plaza & Janés.
- ____ (2002). *Fragments sobre el libro*. J. Gregorio (trad.). Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia.
- MARTÍN AGUILAR, P. (2025). *Metapoesía en el primer Guillermo Carnero (1967-1979)*. Valencia: Pre-Textos.
- MARTÍN-ESTUDILLO, L. (2007). *La mirada elíptica. El trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*. Madrid: Visor Libros.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. E. (2001). *La intertextualidad literaria. (Base teórica y práctica textual)*. Madrid: Cátedra.
- MARTÍNEZ-FALERO, L. (2024), “Semiótica cognitiva y literatura: ficcionalidad y literariedad a la luz de la poética cognitiva”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 33, 649-665. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/signa.vol33.2024.36729> [13/01/2025].
- MITCHELL, W. J. T. (2017). *¿Qué quieren las imágenes?*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones.
- MOGA, E. (2013). *Insumisión*. Madrid: Vaso Roto.
- MORA, V. L. (2008). *Pasadizos*. Madrid: Páginas de Espuma.
- ____ (2016). *El sujeto boscoso. Tipologías del sujeto poético entre el espejo y la notredad (1978-2016)*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.

- ____ (2018). “Discontinuidades formales en la poesía española contemporánea. De la disrupción a la textovisualidad”. *Revista Laboratorio* 18, s.p. Disponible en línea: <http://revistalaboratorio.udp.cl/discontinuidades-formales-en-la-poesia-espanola-contemporanea-de-la-disrupcion-a-la-textovisualidad/> [13/01/2025].
- MORENO, J. (2010). “El partido del vacío”. *Culturamas.com*, 22 de octubre, s. p. Disponible en línea: <http://www.culturamas.es/blog/2010/10/22/el-partido-del-vacio/> [13/01/2025].
- MORENO, J. (2011). *Alma*. Madrid: Lengua de Trapo.
- NAVARRO, J. (2003). “Inteligencia y sensorialidad”. *Litoral. Suplemento “El agua en la boca”* 16, 4.
- NEIRA, J. (2018). “Introducción”. En *Descrédito del héroe y Manual de infractores*, J. M. Caballero Bonald / J. Neira (ed.), 15-104. Madrid: Cátedra.
- PAZ, O. (1974). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.
- PERLOFF, M. & DWORKIN, C. (2009). “Introduction: The Sound of Poetry / The Poetry of Sound”. En *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound*, M. Perloff y C. Dworkin (eds.), 1-17. Chicago: The University of Chicago Press.
- PETÖFI, J. A. (1996). “De la gramática de la poesía a la textología semiótica”, *Castilla. Estudios de Literatura* 21, 131-146. Disponible en línea: <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/13989> [13/01/2025].
- POZUELO YVANCOS, J. M. (2010). *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y Enrique Vila-Matas*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes.
- PRADOS, E. (1999). *Poesías completas. I*, C. Blanco Aguinaga y A. Carreira (eds.). Madrid: Visor Libros.
- RIECHMANN, J. (2006). *Poesía desabrigada*. Tenerife: Ediciones Idea.
- RIVERA, J. E. (1946). *La vorágine*. Bogotá: Editorial ABC.
- RODRÍGUEZ POSADA, A. (2025). “Arte verbal del siglo XXI. La escritura como práctica artística post-literaria en el mundo contemporáneo”. *Anales de Literatura Española* 42, 13-38. Disponible en línea: <https://doi.org/10.14198/ALEUA.26967> [13/01/2025].
- ROMERO VELASCO, P. (2018). “Alegorías de la escritura: del signo al símbolo en la poesía de Andrés Sánchez Robayna”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 27, 967-993. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/signa.vol27.2018.18992> [13/01/2025].
- ROMOJARO, R. (1987). *La ciudad fronteriza*. Málaga: Ángel Caffarena Such.
- ____ (1992). *Páginas amarillas. El relato de la protagonista*. Madrid: Anthropos.
- SALINAS, P. (1989). *Fábula y signo. Seguro azar. Presagios*, S. Salinas de Marechal (ed.). Madrid: Alianza.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, A. (1985). *La luz negra*. Madrid: Júcar.
- ____ (2004). *En el cuerpo del mundo. Obra poética 1970-2002*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

- ____ (2010). *El espejo de tinta. Antología (1970-2010)*, J. F. Ruiz Casanova (ed.). Madrid: Cátedra.
- SÁNCHEZ SANTIAGO, T. (2019). *Este otro orden. Poesía reunida (1979-2016)*. Madrid: Dilema.
- SANTANA, S. (2008). *Es el verbo tan frágil*. Valencia: Pre-Textos.
- SARDUY, S. (1974). *Big Bang*. Barcelona: Tusquets.
- VALENTE, J. Á. (2018). *El ángel de la creación. Diálogos y entrevistas*, A. Sánchez Robayna (ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- VALÉRY, P. (1999). *Monsieur Teste*. J. L. Arántegui (trad.). Madrid: Visor Distribuciones.
- VICEDO ALÓS, J. (2010). *La última distancia*. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga [col. Puerta del Mar, n.º 117].
- WAGNER, P., ed. (1996). *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. New York: De Gruyter.
- WOLFE, R. (1994). *Arde Babilonia*. Madrid: Visor Libros.
- ____ (2006). *Vela en este entierro (32 poemas en forma de prosa)*. Logroño: Ediciones del 4 de Agosto.
- XIA, L. (2024). *Sillas vacías*, M. Casado (trad.). Madrid: Libros de la Resistencia.



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

Fecha de recepción: 13/01/2025

Fecha de aceptación: 11/09/2025

**HETERENOMÍA Y AUTONOMÍA. ANÁLISIS Y EVOLUCIÓN
DE LOS DISCURSOS SOBRE EL CINE EN LA PRENSA
CINEMATOGRAFICA ESPAÑOLA BAJO EL FRANQUISMO (1939-1975)**

HETERONOMY AND AUTONOMY. ANALYSIS AND EVOLUTION
OF DISCOURSES ON CINEMA IN SPANISH CINEMATOGRAPHIC PRESS
UNDER FRANCOISM (1939-1975)

Jorge NIETO-FERRANDO

Universitat de Lleida

jorge.nieto@udl.cat

Joana Isabel DUARTE

Universidade do Porto

joanaisabelfduarte@gmail.com

Resumen: Las revistas cinematográficas son una fuente y un objeto de análisis importante para los historiadores del cine. Este trabajo analiza la evolución de los discursos sobre el cine —cinéfilo, teórico, analítico y crítico— en la prensa cinematográfica bajo el franquismo. Pueden establecerse dos líneas de continuidad. La primera, heterónoma, relaciona el cine con la sociedad. En esta se incluyen las reflexiones teóricas sobre la identidad y la función del cine español, los realismos descriptivo y crítico, el neoidealismo católico, la filmología o las relaciones entre cine y política. La segunda, autónoma, incluye los diferentes tipos de cinefilia y el realismo ontológico. Ambas líneas de continuidad vinculan la teoría al análisis y la crítica, con la salvedad de la cinefilia de las *stars*, y están condicionadas por los límites a la libertad de expresión bajo la dictadura y su evolución.

Palabras clave: Prensa cinematográfica. Franquismo. Teoría del cine. Análisis y crítica de películas. Cinefilia.

Abstract: Film magazines serve as a significant primary source and object of analysis for film historians. This study examines the evolution of discourses on cinema —cinephilic, theoretical, analytical, and critical perspectives— within the Spanish cinematographic press during the Francoist regime. Two lines of continuity can be established. The first, heteronomous, connects cinema with society. This category includes theoretical reflections on the identity and function of Spanish cinema, descriptive and critical realisms, Catholic neo-idealism, filmology, and the relationship between cinema and politics. The second, autonomous, encompasses various forms of cinephilia and ontological realism. Both lines of continuity link theory to analysis and criticism, with the exception of star-focused cinephilia, and are constrained by the limitations on freedom of expression under the dictatorship and their subsequent evolution.

Keywords: Film press. Francoism. Film theory. Film analysis and critique. Cinephilia.

1. INTRODUCCIÓN

La prensa cinematográfica constituye una parte importante de la cultura del cine, junto con los cineclubs, las asociaciones de fans, los festivales de cine, las publicaciones monográficas, etcétera. Es imprescindible para estudiar la cinefilia (Baecque y Frémaux, 1995; Baecque, 2003; Jullier y Leveratto, 2010) y el culto a las celebridades cinematográficas (Morin, 1972; Vincendeau, 2000; DeCordova, 2001; McDonald y Lanckman, 2019), dado que durante mucho tiempo ha sido el principal canal de difusión de las *stars*, estimulando la implicación de las audiencias con estas. También permite comprender el contexto y el horizonte en el que se reciben las películas, la obra de los cineastas, los géneros o los movimientos cinematográficos —tanto en situaciones de equivalencia contextual como de distanciamiento entre el horizonte de producción y el de recepción, en términos de Jauss (2000)—, así como los paradigmas teóricos que fundamentan la crítica y el análisis y su apropiación y adaptación por determinadas comunidades interpretativas a situaciones diferentes de las que surgieron (Aranzubia y Nieto-Ferrando, 2013; Nieto-Ferrando, 2012 y 2016).

Los textos publicados en las revistas cinematográficas son una evidencia de los procesos de comprensión, interpretación, disfrute y valoración de las películas. Pero estos procesos se ponen a disposición de la creación y difusión de epitextos, en la definición de Genette (2001: 295), paratextos que, vinculados a una obra, circulan públicamente. Estos epitextos tienen por objeto influir en la interpretación, disfrute y valoración de las películas por parte de los lectores/espectadores e incluso incidir en las producciones audiovisuales.

Todo esto convierte a las revistas cinematográficas en una fuente y un objeto de análisis interesante para los historiadores y estudiosos del cine y la cultura popular. Sin embargo, de la gran cantidad de cabeceras españolas publicadas desde 1910 —año de aparición de *Arte y Cinematografía*—, prácticamente solo una veintena han sido utilizadas como fuentes u objetos de análisis, centrándose la mayoría de los trabajos en ocho: *Nuestro Cinema* (1932-1935) (Pérez Merinero y Pérez Merinero, 1975; Ramos Arenas, 2016), *Primer Plano* (1940-1963) (Minguet Batllori, 1998; Monterde, 2001; González, 2004; Nieto-Ferrando, 2009; Ortego Martínez, 2013), *Fotogramas* (1946-) (Triana-Toribio, 2014; Buse y Triana-Toribio, 2022), *Film Ideal* (1956-1970) (Tubau, 1983; Nieto-Ferrando, 2009, 2013 y 2016), *Documentos Cinematográficos* (1960-1963) (Caparrós Lera, 2000; Nieto-Ferrando, 2009), *Nuestro Cine* (1961-1971) (Tubau, 1983; Monterde, 2003; Nieto-Ferrando, 2013), *Contracampo* (1979-1987) (Aranzubia, 2007; Nieto-Ferrando, 2013) o *Dirigido por* (Jiménez González, 2025; Nieto-Ferrando, 2013).

Ante esta situación, y más allá de la relevancia de los estudios mencionados, son importantes los *mapas* que ponen en valor otras publicaciones menos conocidas, como los planteados por Duarte (2018), Nieto-Ferrando y Monterde (2018), Nieto-Ferrando

(2019) o Biltereyst y Vijver (2021). También son necesarias investigaciones holísticas, que permitan superar el análisis de las diferentes publicaciones como entidades aisladas, y situarlas en el marco de un ecosistema, el de la cultura cinematográfica, en el que abundan las influencias recíprocas, las continuidades y las rupturas, tanto en sus contenidos como en sus discursos. En este sentido son destacables los trabajos de Hernández Eguíluz (2009) y García Carrión (2013), que abordan los debates sobre el cine español en las revistas de los años veinte y treinta.

Partiendo de estas consideraciones, el objetivo de este trabajo es identificar y estudiar los discursos cinéfilo, teórico y crítico/analítico que aparecen en las revistas cinematográficas publicadas bajo la dictadura franquista (1939 y 1975). Se entiende aquí por discurso sobre el cine un conjunto de textos con características, objetivos y funciones similares que tratan desde una perspectiva determinada el cine. El término *discurso* ha suscitado abundante literatura desde diferentes disciplinas, disquisiciones en las que no podemos entrar. También podríamos optar por *géneros de la escritura sobre cine*. Pero esto generaría más confusión, ya que al hablar de revistas cinematográficas nos ubicamos a medio camino entre el cine y el periodismo, y en ambos los géneros tienen definiciones más o menos consensuadas.

Seguimos la diferenciación entre contenidos y discursos que plantea Nieto-Ferrando (2019). El autor ha identificado seis grandes tipos de discursos sobre el cine: informativo, cinéfilo, crítico, analítico, teórico e historiográfico —aparte del publicitario—. En lo referente a los contenidos de las publicaciones, también diferencia entre revistas generalistas, cuyas páginas publican contenidos sobre cualquier aspecto del cine o la cinematografía, de las revistas especializadas. Estas últimas se dedican fundamentalmente a la industria e instituciones, las estrellas de cine, las películas, la moral y la religión, el cine no profesional, las cinematografías nacionales y regionales, los géneros, la educación con el cine y la historia del cine. Por revistas dedicadas a las películas se entiende aquellas cuyos textos están centrados en su mayoría en la crítica y el análisis de las producciones audiovisuales. Aunque pueda sorprender, tal como indica Nieto-Ferrando (2019), las primeras revistas con cierta entidad centradas sobre todo en las películas aparecen en los años treinta, ya que con anterioridad predominan los contenidos sobre las *stars*, cuestiones industriales o los argumentos novelados.

Un análisis previo de las cabeceras obliga a descartar las revistas dedicadas a las cinematografías nacionales y regionales, la educación con el cine y a la historia del cine, dado que se desarrollan fundamentalmente desde la transición a la democracia. Esto implica dejar fuera el discurso historiográfico, si lo entendemos como el análisis diacrónico que atiende al cine desde su condición estética, tecnológica, económica o social y establece una lógica causal que en muchos casos supera el marco del cine, ya sea a partir de las películas, en tanto que fuentes, o de cualquier otro vestigio del pasado cinematográfico (Allen y Gomery, 1985). Es posible encontrar referencias al pasado en todas las revistas analizadas, pero pocas pueden considerarse historia en el sentido apuntado.

También omitimos el discurso informativo dado que la información cinematográfica no difiere sustancialmente de la información cultural en general. Este tipo de discurso está centrado sobre todo en la actualidad del cine. Lo componen noticias, artículos, reportajes y crónicas que abordan hechos noticiosos sobre el medio cinematográfico. Puede ser expositivo o narrativo (crónicas), pero no contiene —en principio— análisis o valoraciones. Todas las revistas tienen secciones de actualidad, pero estas predominan sobre todo en las publicaciones generalistas, en las especializadas en estrellas y en las dedicadas al cine no profesional —informan sobre las actividades de las asociaciones dedicadas a este cine— y a la moral y la religión —informan sobre las disposiciones de la Iglesia en la materia—.

Las revistas analizadas son 48 (figura 1): todas las que informan, critican, analizan o teorizan el cine en el periodo sin estar sujetas explícitamente a intereses de productoras, distribuidoras o exhibidoras. También se excluyen las publicaciones de cariz técnico, corporativo o publicitario.

Generalistas	<i>Radiocinema</i> (1938-1963); <i>Primer Plano</i> (1940-1963); <i>Cámara</i> (1941-1952); <i>Imágenes</i> (1945-1961), <i>Cinema</i> (1946-1948), <i>Triunfo I época</i> (1946-1961), <i>Fotogramas</i> (1946-), <i>Cinearte</i> (1951-1963), <i>Arcinema*</i> (1952-1960), <i>Cine Mundo</i> (1952-1963), <i>El Espectador Cinematográfico</i> (1954-?), <i>Voz Cinematográfica</i> (1969).
Especializadas en películas	<i>Cine Experimental</i> (1944-1946), <i>Arcinema*</i> (1952-1960), <i>Objetivo</i> (1953-1955), <i>Cinema Universitario</i> (1955-1963), <i>Proyector</i> (1956-1957?), <i>Cine-Club</i> (1956-1958?), <i>Film Ideal</i> (1956-1970), <i>Arte Nuevo</i> (1958), <i>El Cine**</i> (1958-1960), <i>Federación Nacional de Cine-Clubs/Cineinformación</i> (1959-1981?), <i>Esquemas de Películas</i> (1959-1969), <i>Enfoque</i> (1960-?), <i>Documentos Cinematográficos</i> (1960-1963), <i>Temas de Cine</i> (1960-1966), <i>Nuestro Cine</i> (1961-1971), <i>Cinestudio</i> (1961-1973), <i>Pantallas y Escenarios II</i> (1961-1980), <i>Cuadernos Universitarios de Cine</i> (1963), <i>Ensayos de Cine</i> (1964), <i>Cuadernos de Formación Cinematográfica de Cinema Universitario</i> (1965), <i>Griffith</i> (1965-1966), <i>Positivo</i> (1965-1966), <i>Cuadernos Cinematográficos</i> (1968-2003), <i>Dirigido por</i> (1972-), <i>Film Guía</i> (1974-1977).
Especializadas en estrellas	<i>Cine y Radio</i> (1953-1954), <i>Cine-Autógrafo</i> (1953-1955?), <i>Colección Ídolos del Cine</i> (1958-1959?), <i>El Cine**</i> (1958-1960), <i>Gaceta del Cine</i> (1960), <i>Cine en 7 Días</i> (1961-1973).
Especializadas en géneros	<i>Terror Fantastic</i> (1971-1973) <i>Fantastic Films/Neutron</i> (1974) <i>Vudú</i> (1975-1976).

* *Arcinema* tiene una primera etapa especializada en películas y una segunda generalista.

** *El Cine* comienza siendo una revista centrada en las películas para acabar dedicándose a las estrellas.

Especializadas en amateurismo	<i>Otro Cine</i> (1952-1975), <i>Encuadre</i> (1956-1958).
Especializadas en moral y religión	<i>Revista Internacional del Cine</i> (1952-1963).
Especializadas en industria e instituciones	<i>Cineinforme</i> (1962-).

Tabla 1. Revistas por tipos de contenido

El método empleado ha sido el análisis de contenido. Las fases de este estudio han sido las siguientes:

- 1) Detección de la preferencia de cada cabecera por uno o varios tipos de discursos, y en qué momento concreto de su trayectoria. Las investigaciones previas ya citadas han orientado esta fase.
- 2) Identificación de aquellas secciones, series de artículos o artículos independientes clave especialmente significativos respecto a cada uno de los discursos. Los artículos las revistas se han revisado en su totalidad. Respecto a las secciones habituales, en las revistas con más de 501 entregas se han estudiado 1 de cada 10; entre 101 y 500, 5 de cada 10; entre 26 y 100, 3 de cada 10; y todos los números en las de menos de 25. Este criterio se ha aplicado con flexibilidad, dado que los contenidos de algunas secciones, y sobre todo las series de artículos, muestran continuidad con otras previas (sucede, por ejemplo, en *Cine en 7 Días*). En estos casos, si la serie se ha considerado significativa se ha analizado al completo.
- 3) Las secciones, series y artículos seleccionados se han analizado como unidades independientes atendiendo a la perspectiva desde la que abordaban el cine.
- 4) Finalmente, se han estudiado el vínculo de las secciones, series y artículos con otras previas y posteriores con el objeto de identificar la evolución, continuidad o ruptura, así como las derivas y concreciones específicas, de su manera de abordar el cine.

Las fechas que acotan este trabajo responden al comienzo y el final de la dictadura franquista. Numerosos factores determinan la escritura sobre cine en este periodo, pero dos son especialmente relevantes. En primer lugar, la ausencia de libertad de expresión y de prensa, tal como se entiende en las democracias, y la evolución de sus límites a lo largo del tiempo. Esto se concreta en diferentes normativas censoras que encorsetan la producción cultural y un sistema paracensor de subvenciones que permite reconducirla en un sentido propicio para la dictadura. En segundo lugar, la aparición de la disidencia política y cultural —sectores de la cultura que evolucionan desde un apoyo inicial a la dictadura al desencanto— y el incremento de la oposición, con sus políticas frentepopulistas —que buscan aglutinar a los descontentos— y la voluntad de infiltrarse en los canales institucionales de producción y difusión cultural.

2. DISCURSO CINÉFILO. *STARS*, PELÍCULAS, AUTORES Y GÉNEROS

La cinefilia, entendida como el amor al cine, ha generado un intenso debate entre los estudiosos (Jullier y Leveratto, 2010; Ramos Arenas, 2024). Aquí atendemos a su condición de discurso cuyo objetivo es justamente alimentar esta particular relación de los espectadores con el cine. Para ello busca aumentar sus conocimientos, eruditos y acumulativos, fortalecer el vínculo emocional con las películas y las estrellas e incluso suscitar comportamientos en relación con estas, más allá de la mera asistencia a las salas de exhibición. El discurso cinéfilo no duda en poner a disposición de su función las estrategias de otros discursos, como el informativo o el crítico. Además, se concreta en el tratamiento de las estrellas, de ciertas películas y directores o de géneros como el fantástico y el terror.

El discurso cinéfilo estelar está presente en las revistas generalistas, pero sobre todo predomina en las revistas dedicadas a las estrellas. Tiene dos concreciones muy destacadas: la fotografía y la biografía. Respecto a la primera, con la crisis del *star-system* hollywoodiense en los años cincuenta se aprecia en las revistas españolas la sustitución de las fotografías glamurosas por otras que enfatizan los cuerpos de las estrellas, convirtiendo el erotismo en una de las bazas del estrellato. Esto destaca especialmente en las cubiertas de *Cine en 7 Días* (1961-1973) en la década de los sesenta.

Las biografías aparecen en las revistas generalistas y en las centradas en el estrellato; algunas exclusivamente dedicadas a estas, como *Colección Ídolos del Cine* (1958-1959?). Aquí el discurso cinéfilo toma patrones, conflictos y estrategias narrativas propios de la ficción melodramática, y es presentado de manera fragmentada, ya sea con textos autoconclusivos o seriales. Los primeros están conformados por informaciones que provienen de noticias, entrevistas o reportajes que abordan diferentes aspectos de la estrella e interactúan con sus apariciones en las películas, la radio, la prensa del corazón, la publicidad y, con el tiempo, la televisión. Los segundos recurren a la fragmentación serial de la biografía de las estrellas, dividiendo la biografía en diferentes entregas que en ocasiones aparecen firmadas por los propios protagonistas. Nieto-Ferrando (2017) ha analizado como la revista *Cine en 7 Días* recurre a estas estrategias para construir la biografía de Claudia Cardinale, Elisabeth Taylor y Brigitte Bardot.

El discurso cinéfilo centrado en directores y películas adquiere una de sus concreciones más reconocibles en la década de los cincuenta en la revista francesa *Cahiers du cinéma* (Baecque, 2003), a partir de la *política de los autores*, que equipara el director al artista o al escritor —con sus constantes estilísticas, temas exclusivos y maneras específicas de abordarlos—, y del paradigma evaluativo de la puesta en escena —las elecciones del autor vinculadas a la manera en que toma cuerpo la película, en estrecha relación con sus mundos personales y temas propios—. Estos supuestos se adaptan al contexto español en la primera mitad de los años sesenta en *Documentos Cinematográficos, Film Ideal o Griffith* (1965-1966), y tienen continuidad en algunos números de *Dirigido por* (1972-).

Para *Documentos Cinematográficos*:

[...] descubrir el modo peculiar en cómo un cineasta dispone la realidad ante la cámara, procura hacerla accesible al espectador, y le confiere un significado, es esencial para la plena comprensión de su pensamiento y de su obra [...], prescindiendo de toda consideración externa de tipo temático, ideológico o técnico (Coma *et al.*, 1962: 7).

La revista también configura un canon de autores dividido en tres categorías:

Los grandes creadores y los maestros ignorados son autores por los que en *Documentos* sentimos auténtica admiración. Las falsas reputaciones integran distintos realizadores a quienes se ha dado, desde un principio, una importancia más o menos inmerecida. Por ídolos caídos entendemos aquellos cineastas que parecieron tener derecho, un día, a un puesto de primera fila y que el transcurso del tiempo y la evolución de su obra han colocado en su verdadero lugar (VV.AA., 1963: 27).

La cinefilia centrada en las películas y los directores recurre a la evaluación del discurso crítico para discriminar al gran creador del resto y comparar y ubicar cada nueva película en el conjunto de su obra. En un primer momento, por tanto, llega a constituir un paradigma crítico sobre la base de la puesta en escena y las contantes autorales. Pero después se centra en el acto de amor, en la comunión entre dos sensibilidades a través de la obra, la del creador y la del escritor cinematográfico, que es el discurso crítico según Guarner (1962). Esta conjunción de sensibilidades da paso al elogio de las películas y de los autores a los que rendir culto, impidiendo cualquier análisis que acabe con la magia. Así puede apreciarse en relación con Stanley Donen en *Dirigido por*, donde Marías muestra la imposibilidad de ejercer el análisis en el discurso cinéfilo:

Cualquier tentativa de disección [de las películas de Donen] las falsearía automáticamente, privándolas del entusiasmo, la alegría, el ímpetu y el dinamismo que las caracterizan, así como del placer que su contemplación proporciona. [...] Ningún análisis de *Cantando bajo la lluvia* podrá restituírnos ni siquiera un pálido reflejo de lo que es la película. Ni siquiera sirve de nada describir una escena —tan integrados están todos sus componentes que la descripción verbal, forzosamente simplificadora y sucesiva, la desintegraría— (Marías, 1974: 4).

Esta manera de abordar el cine entra en crisis en los años setenta por dos motivos. En primer lugar, y respecto a la cinefilia estelar, ya golpeada por la desaparición a principio de los años sesenta de la mayoría de las cabeceras generalistas —*Radiocinema* (1938-1963), *Primer Plano*, *Imágenes* (1945-1961), la primera época de *Triunfo* (1946-1961), *Cinearte* (1951-1963) o *Cine Mundo* (1952-1963), por ejemplo—, deja de publicarse *Cine en 7 Días* sin que haya un recambio claro, con la excepción de la generalista *Fotogramas*. Este tipo de cinefilia se recupera en los años ochenta con revistas como *Pantalla 3* (1982-1997), muy vinculada al coleccionismo cinematográfico.

En segundo lugar, los nuevos planteamientos de izquierdas del denominado Nuevo Frente Crítico (Aranzubia y Nieto-Ferrando, 2007), que introducen en la crítica y el

análisis métodos estructuralistas, se enfrentan enconadamente a la cinefilia del autor al considerarla una de las principales manifestaciones de la denominada *crítica idealista*. Así lo expresan Company y Talens refiriéndose al musical y contestando al artículo de Marías (1974):

¿Qué podía decir dicha crítica de esa escena paradigmática del musical en la que un galán se declara a su amada mediante una canción y unos pasos de baile? Las consideraciones impresionistas sobre el inefable encanto de la situación, la magia de la música y la esfumada belleza de la actriz en el esplendor del crepúsculo, se colocan aquí en primer término, evidenciando la pobreza metodológica del análisis, la paupérrima miseria de sus conclusiones (1981: 60).

No obstante, este tipo de cinefilia sobrevive en algunos artículos de la ecléctica *Dirigido por* y, ya en los años ochenta, en revistas como *Casablanca* (1981-1985) o, desde la nostalgia, *Nickel Odeon* (1995-2003).

A principios de los años setenta, sin embargo, aparece la cinefilia genérica que toma como objeto amoroso el fantástico y el terror con *Terror Fantastic* (1971-1973) y los primeros fanzines: *Fantastic Films/Neutron* (1974) y *Vudú* (1975-1976). El origen de estas publicaciones está en los efectos conductuales de la cinefilia: de comentar las películas, coleccionar material relacionada con estas, asistir a sus proyecciones en grupo o a las primeras semanas de Cine Fantástico y de Terror de Sitges, que comienzan en 1968, a escribir sobre estas. El cinéfilo, que apenas encuentra en otras publicaciones contenidos sobre las películas que *ama* —o no está de acuerdo con cómo son tratadas—, da un paso importante a la edición de sus propias publicaciones saltándose todos los filtros que regulan el acceso a la escritura sobre cine. Muchas de estas publicaciones combinan lo que Staiger denomina *cult-film fandom*, basado en la recuperación de películas olvidadas consideradas estéticamente relevantes por esta comunidad de espectadores, y *cult-film camp fandom* (2005: 124-132). Esta última tendencia, la reivindicación de las películas consideradas de mala calidad y/o exageradas, prospera en numerosos fanzines posteriores desde finales de los años ochenta: *2000 Maniacos* (1989-), *Zineshock* (1991-1995) o *Mundo canalla* (1997-1998), por ejemplo.

En los años sesenta el cine fantástico y de terror ya había comenzado a ocupar espacio en revistas centradas en las películas como *Nuestro Cine*, *Film Ideal* y *Cinestudio* (1961-1973). Las dos últimas publicando monográficos dedicados al género en 1965 (n. 179) y 1967 (n. 61-62). Sin embargo, en estas se abordaba desde una perspectiva analítica o crítica en gran medida alejada de la pasión cinéfila.

3. DISCURSO TEÓRICO. REALISMOS, CATOLICISMO Y POLÍTICA

El discurso teórico atiende a planteamientos generales sobre la naturaleza, el funcionamiento o la función del cine. La teoría se sustenta en un conjunto de supuestos a los que pueden recurrir los estudiosos para poder explicar un fenómeno. Podemos

diferenciar una teoría *autónoma* y otra *heterónoma* del cine. La primera solo sirve para explicar el cine. La segunda, la más frecuente, toma sus referencias de otras disciplinas, como la teoría del arte y la literatura, la antropología, la lingüística, la sociología o la psicología, para aplicarlos y adaptarlos al cine. Es difícil encontrar en las revistas españolas del periodo cuadros teóricos elaborados. Tampoco existe ninguna publicación en la que predomine el discurso teórico. Sin embargo, este es apreciable en las críticas y los análisis y en artículos en todo tipo de publicaciones, aunque destacan en las especializadas en películas.

La tradicional reflexión ontológica que busca definir la naturaleza y la especificidad del cine en la comparación con las otras artes o por su capacidad de ajustarse a la modernidad todavía es frecuente en los años de posguerra (Fernández Flórez, 1945; Tomás, 1941; Castro-Arines, 1944). En *Primer Plano*, muy vinculada a los intereses del nuevo estado en materia cinematográfica, esta comparación permite teorizar la identidad del cine español, la denominada *españolidad* fílmica —muy diferente de la denostada *españolada*—. Así, la naturaleza y la identidad del cine español debe reconocerse en la influencia en las películas de la luz de Ribera, Zurbarán o Velázquez y en el teatro del Siglo de Oro (Herrero, 1943; S. F., 1942a), a lo que se añade el casticismo de raíz noventayochista, alejado del folclore superficial, la espiritualidad católica y la búsqueda de temas en una historia de España nacionalista, imperial y protagonizada por grandes nombres (De Rivas, 1941; Sánchez, 1941; S. F., 1942b).

En los años cuarenta y en las revistas intervencionistas, que consideran el cine y la cinematografía como fenómenos en construcción que pueden ser orientados desde sus páginas —*Radiocinema* o *Primer Plano*—, la reflexión teórica sobre la naturaleza y la identidad del cine y su función en muchas ocasiones se funde. Se parte de la consideración de que un cine español con marcada identidad es un instrumento de proselitismo de *lo español* en el mundo y, particularmente, en América Latina. También se exige a la industria ponerse a disposición de los intereses del nuevo estado surgido de la Guerra Civil (Fernández Cuenca, 1942; Fraguas Saavedra, 1943; Mostaza, 1940). Muchos de estos planteamientos están en sintonía con la percepción del momento sobre la poderosa influencia en la sociedad de los medios de comunicación de masas. En las revistas no intervencionistas, que consideran el cine y la cinematografía fenómenos *ya dados* sobre los que informar, valorar y despertar la admiración cinéfila —*Cámara* (1941-1952), *Cinema*, *Fotogramas* o *Imágenes*—, la carga política en las reflexiones sobre la naturaleza y la identidad del cine es mucho menor.

En las décadas de los cincuenta y parte de los sesenta se teoriza la razón de ser del cine sobre la base de diferentes concepciones del realismo y el denominado neoidealismo de los católicos. La función del cine en esos momentos se vincula igualmente a su naturaleza: conocer y mostrar la cotidianeidad (realismo naturalista), la realidad profunda que hay bajo las apariencias (realismo crítico), la relación entre la realidad y la espiritualidad (neoidealismo), por una parte, o vincular la expresión fílmica y la percepción de la realidad (realismo ontológico), por otra. La función persuasiva del cine

es sustituida por la cognitiva en los tres primeros casos, aunque el realismo crítico no descarta que el conocimiento persuada de la necesidad de actuar para cambiar la realidad.

La diferencia entre el realismo naturalista, emparentado con el neorrealismo, y el crítico, es la que establece Lukács (1966) entre la descripción y la narración. El autor consideraba que el predominio de la descripción en una obra limita su aproximación a la realidad a la superficie, mientras que la narración permite descubrir detrás de las apariencias fenoménicas la totalidad realmente existente. Las primeras referencias al realismo descriptivo aparecen en la segunda mitad de los años cuarenta en la revista generalista *Imágenes* de la mano del cineasta Antonio del Amo (1946; 1947). En los años cincuenta continúa interesando a revistas generalistas y especializadas como *Cine Mundo* o *Arcinema* (1952-1960), pero se teoriza sobre todo en revistas de izquierdas dedicadas a las películas —*Objetivo* (1953-1955) o *Cinema Universitario* (1955-1963)— y toma como referente el pensamiento cinematográfico y la obra del guionista Cesare Zavattini (Ducay, 1953; Muñoz Suay, 1953).

La defensa de este realismo descriptivo aglutina a críticos de muy diferente filiación política, desde falangistas hasta católicos y opositores, y se plantea como una vía para regenerar el cine español. El realismo crítico, sin embargo, está vinculado en exclusiva a la oposición de izquierdas a la dictadura. Éste está presente en *Nuestro Cine* a través del crítico italiano Aristarco (1961a; 1961b) y algunas referencias a Bertolt Brecht. La concepción del realismo del último no se encorseta a una estética específica, y esto permite a los críticos de la revista apreciar como realistas las novedades expresivas que provienen de los nuevos cines europeos (Erice, 1964; San Miguel, 1964; Gubern, 1963).

El realismo descriptivo y el crítico son heterónomos, dado que están fundamentados en la relación entre el cine y la realidad social. Más autónomo es el realismo ontológico, concretado en los años sesenta en *Film Ideal* con los denominados *marcianos*. Partiendo de los planteamientos de André Bazin, estos afirman que la esencia del cine reside en su capacidad de volver a ser reproducción mecánica de la realidad. Según Sagastizabal (1963a; 1963b) y Buceta (1964), esto se logra con los planos de larga duración que permiten al espectador inferir el sentido de la imagen, no de las relaciones entre imágenes establecida por el montaje, el predominio del personaje sobre la acción —aunque sin psicologismos— o la narración más cercana a la crónica que a la historia. El pensamiento de Bazin también influye en *Ensayos de Cine* (1964) (Draper, 1964).

El neoidealismo surge como una manera de reconducir el neorrealismo hacia la espiritualidad y contrarrestar su deriva hacia el realismo crítico, más difícil de aceptar por los católicos. Según Aguirre (1957: 23):

[...] el neoidealismo ha nacido de una de las ramificaciones a que ha dado lugar la evolución del neorrealismo [...]. El neorrealismo se ha aferrado siempre a las causas materiales, sin que [...] dejaran de estar estrechamente ligadas a las morales. Ha llegado al espíritu por el camino de la materia. El neoidealismo tiende a penetrar directamente en los problemas espirituales [...]. Los senderos son distintos, aunque el fin venga a ser el mismo.

El neoidealismo también confiere apoyo teórico a las instrucciones de la Oficina Católica Internacional del Cine respecto a la promoción de las denominadas *buenas películas*, que se concretan en el congreso de esta asociación celebrado en París en 1958. Las *buenas películas* son aquellas consideradas estéticamente relevantes y con potencial para interesar al público y a la crítica, que pueden reconducirse por los críticos, cineclubistas y educadores católicos hacia el canon moral y espiritual defendido por la Iglesia, entendido en un sentido laxo, sin por ello necesariamente abordar temas religiosos.

Fruto igualmente del interés de la Iglesia por el medio cinematográfico son los planteamientos filmológicos de *Revista Internacional del Cine*. La filmología nace en Francia a mediados de los años cuarenta. Su principal impulsor es Gilbert Cohen-Séat, que publica en 1946 *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma* y funda la Association Française pour la Recherche Filmologique (1946) y *Revue Internationale de Filmologie* (1947). En ella colaboran Roger Caillois, Edgar Morin, Henri Agel o Roland Barthes, entre muchos otros. La filmología toma sus supuestos teóricos y metodológicos de la lingüística, la psicología y la sociología con el objeto de analizar de manera científica los efectos del cine en las audiencias (Lowry, 1985). Pero para comprender la función y los efectos de las películas debe tenerse en cuenta su funcionamiento.

Todo esto facilita instrumentos para atajar el carácter pernicioso de algunas películas —sin emplear la prohibición— y, al mismo tiempo, recurrir a estas para propios fines proselitistas de los católicos. Gemelli (1952), citando, entre otros, a Pudovkin, Cohen-Séat o Merleau-Ponty, afirma que la atracción que despierta una película es resultado de los procesos que el espectador realiza para interactuar con esta. Conociéndolos y manejándolos adecuadamente toda película caerá rendida a los pies de los católicos. Otros artículos teorizan los efectos pasajeros o duraderos de las películas en función de las características de los espectadores, al mismo tiempo que insisten en la necesidad de que los educadores católicos colaboren con los científicos sociales para calibrar bien la incidencia del cine en su público (Lunders, 1952).

Este interés por el tratamiento riguroso del cine antecede, aunque desde supuestos políticos y con objetivos diferentes, las propuestas teóricas que suscriben, ya fuera de nuestro ámbito de análisis, publicaciones vinculadas al Nuevo Frente Crítico como la etapa final de *Film Guía* (1974-1977), *La Mirada* (1978), *Visual* (1977-1978), la primera época de *Arc Voltaic* (1977-1983) o *Contracampo*. El otro antecedente es la evolución en la segunda mitad de los años sesenta de *Nuestro Cine*, donde la teorización del realismo deja paso a la reflexión sobre las relaciones entre cine y política a partir de la recepción de los nuevos cines latinoamericanos (Rodríguez Sanz, 1967), la evolución de algunos prestigiosos cineastas europeos como Godard y a las nuevas corrientes teóricas que están recomponiendo la crítica y el análisis filmicos. El realismo ahora es rechazado:

los denominados “films sociales” no han hecho otra cosa que caer en el puro idealismo cinematográfico: la evolución desde el neorrealismo hasta el realismo crítico por parte del cine italiano, por ejemplo, ha partido de presupuestos reformistas (García y Llinás, 1971: 31).

El problema ya no es representar la realidad con mayor o menor profundidad, si no romper con la manera de narrar y representar burguesa. De poco sirve aproximarse a la realidad si con ello permanecen intactos los fundamentos del Modo de Representación Institucional.

El germen de estos desarrollos teóricos se sitúa en la atención a los debates planteados en las diferentes entregas de la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema de Pesaro. En estos se introduce la semiótica como método analítico riguroso. En la crónica de la segunda Mostra, celebrada en 1966, Rodríguez Sanz reseña la mesa redonda que había abordado las cuestiones relacionadas con la crítica, cuyo objetivo es exigir

un incremento de los estudios lingüísticos cinematográficos, que permitan fundamentar un análisis científico [...]. Un análisis racional, gramatical, estilístico, ideológico de una forma de expresión empírica, como es el cine, a través de la cual puedan establecerse las verdaderas dimensiones significativas de la obra cinematográfica, cuya complejidad reduce generalmente el crítico a un método más intuitivo que lógico (1966: 44).

Nuestro Cine también reproduce las aportaciones de Pasolini en otras entregas del certamen como “El cine de la poesía”, que publica bajo el título “Crítica y cine nuevo”, y “Lenguaje e ideología en el film” (1965; 1967).

Estos debates teóricos sobre la naturaleza, funcionamiento y función del cine adquieren una particular concreción en la reflexión sobre el cine independiente —es decir, en los márgenes de los canales habituales de producción, distribución y exhibición— en revistas sobre cine amateur como *Encuadre* y *Otro Cine*. En la primera se publican trabajos que defienden tanto la naturaleza realista como formalista del cine amateur (Crespo, 1958; Aguirre, 1957). Cuando a principios de los años setenta se empieza a atribuir una función política al cine independiente, el amateurismo se considera monopolio de las clases favorecidas, un juego cinéfilo e improductivo que debe replantearse como una alternativa al capital y a su ideología (Romero, 1975; Seguí, 1975).

Ya antes, en el marco del cuestionamiento de las políticas que habían dado lugar al Nuevo Cine Español, desde *Nuestro Cine* Molina Foix considera que la esperanza para lograr una auténtica ruptura reside en el cine alternativo. Este cine, que nace del amateurismo y muestra gran diversidad, comparte la lucha “contra las limitaciones expresivas y la exigencia de una labor independiente que alcance a un nuevo público y a un diferente concepto de espectáculo”. Ahora bien, el cine alternativo debe profundizar en:

la voluntad de despegue ideológico [...] de la industria y de las limitaciones que esta comporta, el deseo de una labor artística absolutamente desligada de los mecanismos represivos establecidos a diversos niveles, la aspiración a formular un nuevo lenguaje expresado con total libertad y de manifestar una ideología sin el habitual escamoteo (Molina Foix, 1968: 68 y 73).

4. LOS DISCURSOS ANALÍTICO Y CRÍTICO

Mientras el discurso analítico describe e interpreta cualquier aspecto del cine o la cinematografía, el crítico va un paso más allá y pone dicho análisis a disposición de la valoración. Esta distinción básica, sin embargo, se vuelve compleja en las revistas del periodo analizado.

El análisis cinematográfico aborda desde las condiciones socioeconómicas de producción de las películas, los aspectos legales que las enmarcan, hasta los públicos, el estrellato e, entre otros, la cultura del cine, etcétera. Pero en las revistas intervencionistas es muy frecuente que concluya en valoraciones sobre la cinematografía española, muchas veces por comparación con otras cinematografías. Así sucede en la inmediata posguerra con la sección “Cinema Nacional” de Romero-Marchent en *Radiocinema* (1943; 1944; 1945) o con muchos editoriales de *Primer Plano*. En esos momentos se valora, tanto positiva como negativamente, el potencial de la industria española para convertirse en un instrumento de proselitismo de la *españolidad* a nivel internacional, lo que está relacionado con la concepción del cine como instrumento de propaganda que tienen las instituciones franquistas. En los años cincuenta, algunas revistas especializadas (*Objetivo* o *Cinema Universitario*) toman el relevo en el análisis y la crítica de la cinematografía. Así, conviven análisis de la situación institucional e industrial como el de García Escudero (1954a; 1954b), con demoledoras críticas que niegan la existencia de la cinematografía española y abogan por reconstruirla mirando a la Europa en la que despuntan los nuevos cines.

El análisis de las películas busca comprender la naturaleza, el funcionamiento o la función de una película o un grupo de películas, y puede ser abordado desde diferentes planteamientos teóricos o metodológicos (Aumont y Marie, 1990; Casetti, 2005; Casetti y Di Chio, 2007). Sobre la base del análisis, el discurso crítico evalúa una película o un conjunto de películas comparándolas con otros títulos del mismo género, director, país, etcétera o con supuestos generales sobre cómo debería ser el cine en su momento. La evaluación puede ser explícita —adjetivar una película como *buena* o *mala*— o implícita. Esta última es resultado del tratamiento que recibe en el propio texto crítico, del crítico encargado de ella, con su lugar en la institución crítica, del espacio que le dedica la publicación —páginas finales o centrales, en la sección crítica o independiente de esta— o de si viene o no acompañada de textos informativos, analíticos o entrevistas.

Es importante señalar que el ejercicio evaluativo es comparativo, y que la comparación depende del acceso a un repertorio amplio de películas, otros productos culturales e ideas. Este acceso no siempre es posible bajo el franquismo debido a la

censura y a las políticas de distribuidoras y exhibidoras, lo que condiciona claramente el ejercicio de la valoración. En ocasiones, los propios críticos destacan las disonancias entre lo que está sucediendo en el mundo y lo que se puede hacer y criticar en España (Antonio del Amo, 1967; González Egido *et al.*, 1962). Pero, incluso cuando el crítico está informado por sus viajes a festivales internacionales, una queja recurrente en revistas como *Nuestro Cine* o en las dedicadas al cineclubismo —*Cine-Club* (1956-¿1958?), por ejemplo— es que se critican películas a las que el público español no tiene acceso.

Los discursos analítico y crítico protagonizan las revistas centradas en las películas. Ambos pueden estar sustentados en paradigmas que provienen de la teoría, como los mencionados más arriba. No obstante, también son frecuentes los análisis, fundamentalmente descriptivos, con una relación más laxa con los paradigmas del momento. Estos aparecen en revistas que dedican la totalidad o parte de sus páginas a orientar a los conductores de cineclubs y a otros divulgadores y educadores en la apreciación fílmica, como *Enfoque* (1960-¿?), algunas secciones de *Film Ideal* y sus derivadas *Esquemas de Películas* (1959-1969) y *Temas de Cine* (1960-1966), así como *Documentos Cinematográficos* o *Federación Nacional de Cine-Clubs / Cineinformación* (1959-¿1981?). También es frecuente en las revistas cuyo objetivo es enseñar a hacer cine, como *Cine Experimental* (1944-1946), cuyas páginas anteceden el programa del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas creado en 1947 por sus responsables, o, desde el amateurismo, *Otro Cine*.

En el discurso crítico, a los paradigmas se suelen unir los criterios generales de atribución de valor a una película que señala Jullier (2006): el éxito, la calidad técnica, la emoción, el carácter edificante, la originalidad y la coherencia. El carácter edificante supone valorar una película por su capacidad para mostrar algo que es total o en parte desconocido, ya sea aspectos de la realidad, determinadas ideologías y mentalidades, incluso el funcionamiento de la propia película, las particularidades de su director o del arte cinematográfico en general. Los dos últimos remiten a las películas y a su lugar en el cine. La originalidad conlleva una ruptura parcial con el horizonte en el que aparece la película, pero sin caer en la heterodoxia incomprensible, por lo que también debe ser en parte coherente con este. La originalidad y la coherencia implican también al funcionamiento en la propia película de los recursos expresivos y narrativos. Jullier afirma que son bien valoradas las películas que muestran coherencia interna, aunque forzándola parcialmente mediante la originalidad.

Tras la Guerra Civil, momento considerado esencial para la configuración de la industria cinematográfica, *Primer Plano* y *Radiocinema* consideran valiosas las películas que interesan al público y las que equiparan su pericia técnica, entendida como la habilidad del cineasta para manejar los recursos expresivos, a la de las producciones internacionales. Estas críticas recurren igualmente al criterio de coherencia, pues confieren valor a la sintonía de la producción española con la producción internacional considerada técnicamente relevante. También son importantes las películas coherentes con las tradiciones culturales propias, tal como las entiende el franquismo, y que definen

la *españolidad filmica*. Todos estos parámetros de valor confluyen en *Raza* (Sáenz de Heredia, 1942) y, cuando sea inapropiado recrear una guerra apoyada por las potencias fascistas, en *El escándalo* (Sáenz de Heredia, 1943) (Giménez Caballero, 1943; De Urbano, 1943)

En los años cincuenta y sesenta la equiparación con el cine internacional, más en concreto con las nuevas corrientes europeas, también es una fuente de valor. Así aparece en numerosos artículos publicados en *Cinema Universitario* y *Nuestro Cine*. Sin embargo, es en la “Nueva historia en cien palabras del cine español”, de García Escudero (1967: 15-25), que revisa y actualiza “La historia en cien palabras del cine español” (1954c), donde puede apreciarse con más claridad. García Escudero hace un repaso a su trabajo como responsable de la Dirección General de Cinematografía y Teatro entre 1962 y 1968, destacando la repercusión en los festivales internacionales del Nuevo Cine Español que había estimulado. La equiparación internacional se convierte en *política de estado* en los años sesenta, y la revista *Nuestro Cine* dedica numerosas páginas a la crítica y promoción del cine equiparable entre 1963 y 1967. También los marcanos de *Film Ideal* confieren valor al cine de Pedro Lazaga al considerar que supera en su modernidad a Louis Malle o Jean-Luc Godard (Molina Foix, 1965).

La apelación a las emociones que suscitan las películas como criterio de valor es frecuente en todas las críticas, pero destaca en la influida por la cinefilia en combinación con el de edificación, dado que esta crítica también se concibe como un acceso privilegiado al mundo personal del autor. Para Guarner, uno de sus introductores, el objetivo de la crítica es la plena comprensión del pensamiento del autor, que es apreciable en “el modo peculiar como un cineasta dispone la realidad ante su cámara, procura hacerla sensible al espectador, le confiere un significado” (1962: 531).

El carácter edificante rige el discurso crítico realista, dado que consideran que el objetivo del cine es generar conocimiento sobre la realidad. Cada una de las corrientes realistas recurre a unos directores y unos títulos clave. El cine de Vittorio de Sica, junto al guionista Cesare Zavattini (*Miracolo a Milano* [1951], *Umberto D.* [1952] o *Il tetto* [1956]), son esenciales para el realismo descriptivo. También se leen desde esta óptica *Torero* (Carlos Velo, 1956) o *Every Day Except Christmas* (Lindsay Anderson, 1957) (García Atienza, 1956; Lowson, 1957). El cine de Antonioni es muy bien valorado desde los supuestos del realismo crítico, tal como los entiende *Nuestro Cine*, pero es *El próximo otoño* (Antxon Eceiza, 1964) la película que encaja perfectamente con estos:

Un film absolutamente adscrito a los postulados del realismo crítico, tal como se entendía unos años atrás. No había ni un cabo suelto. Ni una imagen sin una significación racionalmente decidida. Ni un escenario, ni un personaje, ni un encuadre, que no respondieran a la concreción cinematográfica del presupuesto ideológico (Monleón, 1966: 36).

Cuando en la segunda mitad de los sesenta *Nuestro Cine* revise los supuestos teóricos que fundamentan su ejercicio crítico orientándose a las relaciones entre cine y política, revaloriza el cine de Godard y los nuevos cines latinoamericanos.

La crítica neoidealista, que se fundamenta en añadir al conocimiento de la realidad material la espiritual, toma por referente el cine de Fellini, hasta *La dolce vita* (1960), demasiado desconcertante como ser provechosa para los católicos (Cobos, 1957; García Escudero, 1957; Landáburu, 1957). En general, los premios que la Oficina Católica Internacional del Cine otorga en los festivales internacionales marca las valoraciones críticas en *Film Ideal*, como mínimo hasta 1961, en *Cinestudio* y en la primera etapa de *Cuadernos Cinematográficos* (1968-2003 [1968-1970]). Desprendida ya del neoidealismo, *Cinestudio* aprecia positivamente e intenta reconducir hacia los intereses católicos el denominado *cine transcendente* de Bergman (Burvenich, 1964; Martín Descalzo, 1962; Moreno, 1963; Pelayo, 1969).

Para los críticos maricianos de *Film Ideal* el realismo ontológico se encarna en España en el cine de Pedro Lazaga. De *Trampa para Catalina* (1963), por ejemplo, Guarner destaca que el director consigue “‘ver’ y ‘hacer ver’ personajes y situaciones de la forma más directa y espontánea posible”, señalando respecto a una escena musical:

No se trata simplemente de una aplicación afortunada de una idea de comedia, de una idea de musical. Es la observación justa de un personaje en un momento revelador de su personalidad, respetando su realidad más ontológica, espacial y temporal. En suma, una idea de documental en su acepción más amplia (Guarner, 1964: 206).

Pero la película que mejor muestra la manera de entender el cine de los maricianos es *Dos chicas locas, locas* (1964), “una salvaje libertad en todos los órdenes”. Es una *crónica*, no una *historia*, de hechos: “Mera sucesión de acontecimientos de primitivo orden físico, dinámico, pura fenomenología del acontecer y del obrar, trozo de vida en movimiento”. A ello hay que añadir la ausencia de una planificación previa en la interpretación de los personajes, de preconcepción sobre el trabajo actoral, o de cualquier recurso que permita introducirse en su psicología (Molina Foix, 1965:374).

En los años cincuenta y sesenta, dadas las restricciones a la libertad de expresión que impiden una aproximación crítica a la realidad en textos de carácter referencial, el discurso crítico realista de *Objetivo*, *Cinema Universitario* o *Nuestro Cine* también considera valiosas las películas que aluden veladamente a la realidad presente o pasada. Los comentarios sobre *Novio a la vista* (Luis García Berlanga, 1954), *Muerte de un ciclista*, *Calle Mayor* (Juan Antonio Bardem 1956), *La venganza* (Juan Antonio Bardem 1958), *La caza* (Carlos Saura, 1966) o *Nueve cartas a Berta* (Basilio Martín Patino, 1966) (Artigas, 1954; González Egido y De Prada, 1955; González Egido, 1959; Bilbatúa, 1966) están llenos de advertencias al lector sobre su *verdadero* sentido, sus alusiones veladas e incluso su configuración alegórica. Por ejemplo, respecto a *Muerte de un ciclista*, González Egido y De Prada afirman que “el problema que en realidad se aborda en *Muerte de un ciclista* es la descripción crítica de la actitud vital de toda una generación

perteneciente a la clase media ante determinada circunstancia histórica”. Según los autores,

el protagonista pertenece a una generación que estaba en plena juventud, cuando comienza la guerra. [...] Todo acaba con la guerra. Y todo empieza de nuevo. Sin embargo, hay en el momento el vago sentimiento de un engaño. Mientras unos hacían la guerra en las trincheras, otros la hacían en la retaguardia. Juan era de los que luchaban en el campo, mientras alguien le quitaba la novia y mientras su cuñado se buscaba un puesto en la nueva situación (González Egido y De Prada, 1955: 71).

El limitado número de lectores de estas revistas, y por tanto su escasa peligrosidad, les permite ciertas audacias intolerables en otros ámbitos de la cultura. También pueden insinuar que los defectos de películas como *Los jueves, milagro* (Luis García Berlanga, 1957) se deben a la censura: “¿Puede ser de Berlanga ese final? ¿Son dignas de Berlanga muchas otras cosas?” (Juyol, 1958: 15).

5. CONCLUSIONES

Las revistas de cine son esenciales para el estudio de la cultura del cine, la cinefilia o los estudios de recepción. Esto ha despertado el interés de los investigadores, que recurren a las publicaciones cinematográficas como documentos y objetos de análisis. Sin embargo, muchos de los estudios se centran en publicaciones individuales con cierta contextualización, sin abordarlas desde una perspectiva holística que atienda a las líneas de continuidad que subyacen en sus páginas. Este trabajo ha contribuido a suplir este vacío centrándose en el análisis y la evolución de los discursos cinéfilo, teórico, analítico y crítico en las revistas cinematográficas publicadas bajo el franquismo. Cada uno de estos discursos plantea una manera particular de abordar el cine, tiene unas características y funciones específicas, y está condicionado por el contexto de falta de libertad de expresión bajo la dictadura.

Los diferentes tipos de textos sobre cine no pueden considerarse compartimentos estancos. El objetivo del discurso cinéfilo es fortalecer el vínculo emocional entre las audiencias y las estrellas o las películas. Para ello recurre a la crítica, ya que permite la selección de obras y directores a los que rendir culto. La teoría sustenta el análisis y la crítica. Aunque el objetivo de esta última es la evaluación, emplea en su argumentación en muchas ocasiones al análisis. Además, el análisis de la industria y las instituciones españolas deriva con frecuencia en crítica. Esto no quiere decir que los discursos sobre cine no puedan identificarse, sino que sus fronteras son volubles.

Pueden establecerse dos líneas de continuidad claras en los discursos sobre cine bajo el franquismo en función de si se aborda el cine más por su vínculo con la sociedad (aproximación heterónoma) o de manera aislada (aproximación autónoma) (figura 2). La primera se encarna en la inmediata posguerra en la teorización sobre la identidad del cine español y los efectos desde las revistas intervencionistas próximas a la dictadura (*Primer*

Plano y Radiocinema). El hecho de que la crítica sustentada en la teorización de la identidad del cine español tome por referente a *El escándalo* —con planteamientos claramente inscritos en el nacionalcatolicismo—, olvide rápidamente *Raza* y no atienda con tantos honores a otras películas militaristas posteriores, responde a la modulación de los límites de lo decible y lo visible por parte del régimen en un sentido acorde con la evolución de los acontecimientos en la Segunda Guerra Mundial. También supone un incremento de poder por parte de los católicos en las luchas con otros sectores de la dictadura interesados en la cultura y la propaganda, como los falangistas, más cercanos a los fascismos.

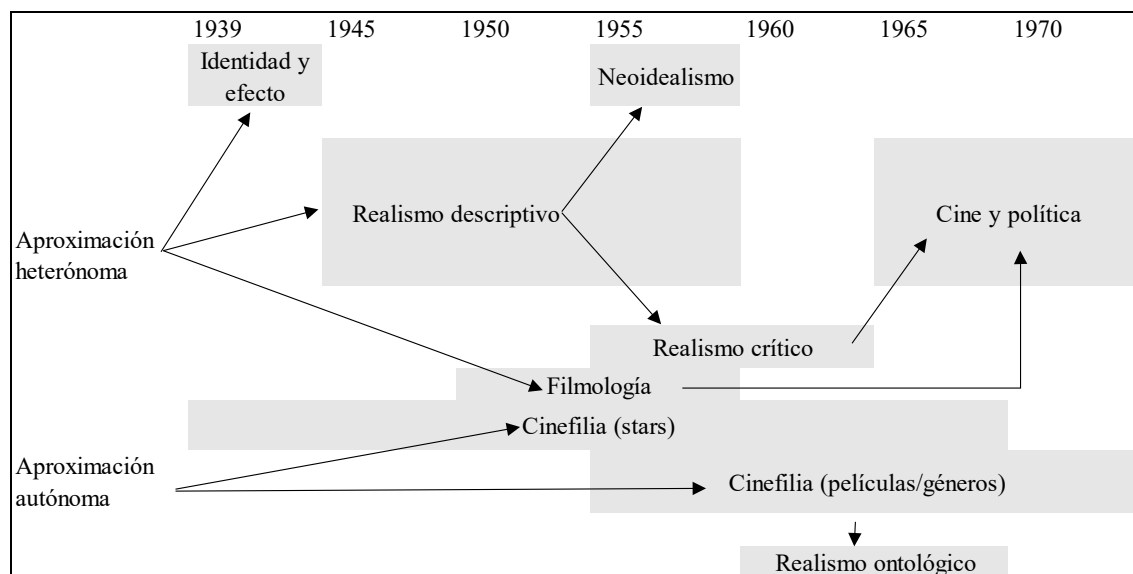


Figura 1. Evolución de los discursos sobre el cine

A finales de los años cuarenta y, sobre todo, en la primera mitad de los cincuenta, el realismo descriptivo incide en el vínculo entre el cine y la realidad social. Este realismo es suscrito por grupos con intereses tan diferentes en la cultura como los falangistas, los católicos, los disidentes y los opositores. Todos ellos están interesados en la renovación del cine español, tal como lo demuestran en las Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales celebradas en Salamanca en 1955. A partir de estas, sin embargo, el realismo descriptivo evoluciona hacia el realismo crítico (*Cinema Universitario* y *Nuestro Cine*), por parte de la crítica de izquierdas, y hacia el denominado neoidealismo y la apropiación católica de directores como Fellini y Bergman (*Revista Internacional del Cine*, el primer *Film Ideal* y, en parte, en *Cinestudio*).

El realismo, superado en otros países por las nuevas corrientes cinematográficas, no es ajeno a la situación del momento. El control de la dictadura sobre el acceso mediático a la realidad empuja a sectores disidentes y opositores a suscribir unos supuestos que estrechan la relación entre el cine y la realidad social. Esto se lleva al extremo con la crítica alegórica, que valora positivamente las películas que tratan desde la alusión temas

inabordables o plantean interpretaciones alternativas a las de la dictadura sobre los mismos.

El neoidealismo y la promoción y apropiación de películas con reconocimiento internacional, aunque no aborden cuestiones relacionadas con el catolicismo, tampoco es ajeno al pensamiento católico del momento sobre el cine y los medios, que busca mejorar su imagen deshaciéndose de la censura y el anatema. La imposibilidad de sintonizar el pensamiento católico y la evolución del cine moderno, de sostener el vínculo edificante entre las películas y la realidad filtrada por el catolicismo, empuja a las revistas que lo suscriben a encerrarse en sí mismas, a orientarse hacia posiciones autónomas. Esta evolución es apreciable en *Film Ideal* a partir de los años sesenta. Pero *Documentos Cinematográficos*, publicada por el cineclub del Colegio Mayor del Opus Dei Monterols de Barcelona, ya nace en 1960 centrada en posicionamientos autónomos, y en concreto la cinefilia.

Más recorrido tiene la filmología. Difundida desde *Revista Internacional del Cine*, se propone como un compendio de herramientas para comprender el funcionamiento del cine con los objetivos de formar en la apreciación a los católicos y convertirlo en un instrumento de proselitismo. Algunos de sus supuestos teóricos y, sobre todo, la voluntad de tratar con rigor el hecho filmico y cinematográfico, tienen un amplio recorrido en revistas muy politizadas de la transición (*La Mirada* y *Contracampo*, por ejemplo) desde posiciones ideológicas muy diferentes. Estas últimas son el antecedente de las publicaciones académicas sobre cine.

La aproximación autónoma toma cuerpo en la cinefilia y en el realismo ontológico. La perspectiva cinéfila centrada en las películas surge en el segundo *Film Ideal* (a partir de 1961) y en *Documentos Cinematográficos*, y se centra en el placer que generan las películas y su contribución al conocimiento de la obra de sus autores. Cualquier otra consideración es irrelevante, rechazándose explícitamente la relación entre cine y la realidad social, al menos tal como la plantean los realismos descriptivo y crítico. La cinefilia estelar ya se había configurado en las revistas generalistas desde los años veinte, y, tras un periodo de crisis en la década de los setenta, se recupera en los ochenta. El realismo ontológico difiere sustancialmente de los otros realismos. No se basa en la capacidad de la representación de generar conocimiento sobre la realidad social, sino en estrechar el vínculo entre representación y percepción de la realidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIRRE, A. (1957). "Tres tomas de vistas". *Encuadre* 7, 12-13.
- AGUIRRE, J. (1957). "El cine y sus estilos". *Film Ideal* 4, 23.
- ALLEN, R. Y GOMERY, D. (1985). *Film History. Theory and Practice*. New York: McGraw-Hill.
- AMO, ÁLVARO DEL (1967). "9 cartas a Berta". *Nuestro Cine* 62, 64-66.

- AMO, ANTONIO DEL (1946). "El drama cotidiano en el cine español". *Imágenes* 14, 5.
- ____ (1947). "Necesidad de un cine de aventuras que sirva de escuela para abordar el gran cine humano y realista". *Imágenes* 23, 4-5.
- ARANZUBIA, A. (2007). "Vida y milagros de una revista de combate. *Contracampo* (1979-1987)". En *Contracampo. Ensayos sobre teoría e historia del cine*, J. Talens y S. Zunzunegui (eds.), 13-24. Madrid: Cátedra.
- ARANZUBIA, A. Y NIETO-FERRANDO, J. (2013). "Un idilio efímero o de cómo el influjo de la teoría renovó la crítica cinematográfica española en los años 70". *Secuencias* 37, 62-82.
- ARISTARCO, G. (1961a). "Las 4 fases del cine italiano de posguerra". *Nuestro Cine* 4, 27-33.
- ____ (1961b). "Rocco: Del neorrealismo al realismo crítico". *Nuestro Cine* 5, 23-26.
- ARTIGAS, F. S. (1954). "Novio a la vista". *Objetivo* 3, 32-34.
- AUMONT, J. Y MARIE, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós
- BAECQUE, A. (2003). *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture (1944-1968)*. Paris: Fayard.
- BAECQUE, A. Y FREMAUX, T. (1995) "La cinéphilie ou l'invention d'une culture". *Vingtième Siècle. Revue d'Histoire* 46, 133-142
- BILBATUA, M. (1966). "Nueve cartas a Berta". *Nuestro Cine* 52, 6-7.
- BILTEREYST, D. & VAN DE VIJVER, L. (2021). *Mapping Movie Magazines. Digitization, Periodicals and Cinema History*. London: Palgrave Macmillan.
- BUCETA, R. (1964). "Reflexiones para mejor entender". *Film Ideal* 140, 196-198.
- BURVENICH, J. (1954). "El silencio, de Ingmar Bergman". *Cinestudio* 21, 15-19.
- BUSE, P. Y TRIANA-TORIBIO, N. (2022). "Letters to Belvedere. Participatory cinephilia in late Francoism". *Journal of Spanish Cultural Studies* 23.2, 129-146.
- CAPARRÓS LERA, J. M. (2000). *Cinema y vanguardismo. Documentos Cinematográficos y el Cine-Club Monterols (1951-1966)*. Barcelona: Flor de Viento.
- CASETTI, F. (2005). *Teorías del cine, 1945-1990*. Madrid: Cátedra
- CASETTI, F. Y DI CHIO, F. (2007). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- CASTRO-ARINES, J. DE (1944). "Notas para una plástica del cine". *Cine Experimental* 1, 19-28.
- COBOS, J. (1957). "Almas sin conciencia". *Film Ideal* 6, 4-5.
- COHEN-SEAT, G. (1946). *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*. Paris: Presses Universitaires de France.
- COMA, J. ; GUARNER, J. L. Y RIPOLL, J. (1962). "La nueva frontera de la crítica. Documentos Cinematográficos". *Documentos Cinematográficos* 13, 7-9.
- COMPANY, J. M. Y TALENS, J. (1981). "Las cenizas del sentido. Acerca de *Cantando bajo la lluvia*". *Contracampo* 23, 59-65.
- CRESPO, A. (1958). "Sencillamente, la vida". *Encuadre* 15, 3-4.
- DE RIVAS (1941). "Temas para el cine español". *Primer Plano* 50, s. p.

- DECORDOVA, R. (2001). *Picture Personalities. The Emergence of the Star System in America*. Urbana, Ill.: University of Illinois Press.
- DRAPER, J. (1964). "Editorial". *Ensayos de Cine* 1, 3-4.
- DUARTE, J. I. (2018). *Se não se podem ver filmes, leiam-se as revistas. Uma abordagem da imprensa cinematográfica em Portugal (1930-1960)*. Oporto: Universidade do Porto.
- DUWAY, E. (1953). "La obra de Zavattini (Notas para una interpretación)". *Objetivo* 1, 9-19.
- ERICE, V. (1964). "Realismo y coexistencia". *Nuestro Cine* 27, 21-25.
- FERNÁNDEZ CUENCA, C. (1942). "El imperio de lo espiritual en el cine". *Primer Plano* 114, s. p.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, W. (1945). "Valor literario del cine". *Primer Plano* 222, s. p.
- FRAGUAS SAAVEDRA, A. (1943). "Cinematografía con misión hispánica". *Primer Plano* 129, s. p.
- GARCÍA ATIENZA, J. (1956). "En busca del neorrealismo integral". *Cinema Universitario* 4, 20-23.
- GARCÍA CARRIÓN, M. (2013). *Por un cine patrio. Cultura Cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*. Valencia: PUV.
- GARCÍA ESCUDERO, J. M. (1954a). "Los problemas del cine español (I)". *Objetivo* 2, 17-23.
- ____ (1954b). "Los problemas del cine español (II)". *Objetivo* 3, 7-14.
- ____ (1954c). *La historia en cien palabras del cine español y otros escritos sobre cine*. Salamanca: Publicaciones del Cine-Club del SEU de Salamanca.
- ____ (1957). "El neorrealismo y lo sobrenatural". *Film Ideal* 13, 10-11.
- ____ (1967). *Una política para el cine español*. Madrid: Editora Nacional.
- GARCÍA, E. Y LLINÁS, F. (1971). "Godard, una aventura política". *Nuestro Cine* 105, 29-39.
- GEMELLI, A. (1952). "Psicología y cine". *Revista Internacional del Cine* 2, 24-26.
- GENETTE, G. (2001). *Umbrables*. Madrid: Siglo XXI.
- GIMÉNEZ CABALLERO, E. (1943). "El secreto español de *El escándalo*". *Primer Plano* 163, s. p.
- GONZÁLEZ, F. (2004). "El discurso sobre la técnica en *Primer Plano*, 1940-1945". *Secuencias* 19, 113-141.
- GONZÁLEZ EGIDO, L. (1959). "Crítica de películas: *La venganza (Los segadores)*". *Cinema Universitario* 9, 62-67.
- GONZÁLEZ EGIDO, L. Y PRADA, J. DE (1955). "*Muerte de un ciclista*". *Cinema Universitario* 2, 72-78.
- GONZÁLEZ EGIDO, L.; GUTIÉRREZ, J. M. Y MARCOS, J. (1962). "Conversación con Carlos Saura". *Cinema Universitario* 16, 15-26.
- GUARNER J. L. (1962). "Las gafas de Parménides (algunas reflexiones acerca de la crítica y su ejercicio)". *Film Ideal* 104, 530-534.

- _____. (1964). “Trampa para Catalina, de Lazaga”. *Film Ideal* 140, 206.
- GUBERN, R. (1963). “¿Qué es el realismo cinematográfico?”. *Nuestro Cine* 19, 4-13.
- HERNÁNDEZ EGUÍLUZ, A. (2009). *Testimonios en huecograbado. El cine de la Segunda República y su prensa especializada (1930-1939)*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- HERRERO, M. (1943). “Tradición cinemática española”. *Primer Plano* 154, s. p.
- JAUSS, J. R. (2000). *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Península.
- JIMÉNEZ GONZÁLEZ, X. (2025). “El modelo de crítica cinematográfica en la primera etapa de *Dirigido por...* (1972-1989)”. *Documentación de las Ciencias de la Información* 48, 7-19. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5209/dcin.100457> [22/05/2025].
- JULLIER, L. (2006). *¿Qué es una buena película?* Barcelona: Paidós.
- JULLIER, L. ET LEVERATTO, J. M. (2010). *Cinéphiles et cinéphilies. Une histoire de la qualité cinématographique*. Paris: Armand Colin.
- JUYOL, J. (1958). “Los jueves milagro, pudo ser”. *Arte Nuevo* 2, 14-15.
- LANDÁBURU, F. (1957). “Con Fellini y con Cabiria en Génova”. *Film Ideal* 9, 20-21.
- LOWRY, E. (1985). *The Filmology Movement and Film Study in France*. Ann Arbor: UMI Research Pres.
- LOWSON, I. (1957). “El free cinema”. *Cinema Universitario* 6, 19-21.
- LUKÁCS, G. (1966). *Problemas del realismo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- LUNDERS, L. (1952). “Influencia del cine en la infancia”. *Revista Internacional del Cine* 6, 85-88.
- MCDONALD, T. J. & LANCKMAN, L., eds. (2019). *Star Attractions: Twentieth-Century Movie Magazines and Global Fandom*. Iowa City: University of Iowa Press.
- MARÍAS, M. (1974). “Stanley Donen”. *Dirigido por* 18, 1-13.
- MARTÍN DESCALZO, J. L. (1962). “El problema de la fe en los personajes de *El séptimo sello*”. *Cinestudio* 3, 30-24.
- MINGUET BATLLORI, J. M. (1998). “La regeneración del cine como hecho cultural durante el primer franquismo (Manuel Augusto García Viñolas y la etapa inicial de *Primer Plano*)”. En *Tras el sueño. Actas del Centenario (VI Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine)*, J. Cerdán y J. Pérez Perucha (coords.), 187-201. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.
- MOLINA FOIX, V. (1965). “Pedro Lazaga, hoy (A propósito de *Dos chicas locas, locas*)”. *Film Ideal* 169, 374-376.
- _____. (1968). “Cineastas independientes, una tendencia del cine español”. *Nuestro Cine* 77-78, 68-76.
- MONLEÓN, J. (1966). “Eceiza y los problemas del nuevo realismo”. *Nuestro Cine* 51, 33-38.
- MONTERDE, J. E. (2001). “Hacia un cine franquista. La línea editorial de *Primer Plano* entre 1940 y 1945”. *Cuadernos de la Academia* 9, 59-82.

- ____ (2003). “La recepción del ‘nuevo cine’. El contexto crítico del NCE”. En *Los “Nuevos Cines” en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*, C. F. Heredero y J. E. Monterde (eds.), 103-119. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- MORENO, F. (1963). “*Fresas salvajes*”. *Cinestudio* 7, 10.
- MORIN, E. (1972). *Las stars. Servidumbres y mitos*. Barcelona: Dopesa.
- MOSTAZA, B. (1940). “El cine como propaganda”. *Primer Plano* 10, s.p.
- MUÑOZ SUAY, R. (1953). “En busca de un tiempo vulgar”. *Objetivo* 1, 20-24.
- NIETO-FERRANDO, J. (2009). *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1939-1962)*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca
- ____ (2012). “La reflexión y la crítica católica en la prensa cinematográfica bajo el franquismo. Del nacional-catolicismo a Ingmar Bergman”, *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* 18.2, 855-873. Disponible en línea: https://doi.org/10.5209/rev_ESMP.2012.v18.n2.41051 [22/05/2025].
- ____ (2013). *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1962-1982)*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- ____ (2016). “André Bazin en Marte. La exasperación del realismo ontológico como paradigma crítico en la revista *Film Ideal* y el cine de Pedro Lazaga”. *L’Atalante*, 22, 143-153. Disponible en línea: <https://doi.org/10.63700/299> [22/05/2025].
- ____ (2017). “La revista *Cine en 7 Días* (1961-1973) y la crisis del *Star-System*. Imágenes, personajes e historias de las estrellas en la prensa cinematográfica”. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* 23.1, 489-503. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5209/ESMP.55609> [22/05/2025].
- ____ (2019). “La prensa cinematográfica española como fuente y objeto de la historia del cine. Análisis y evolución de sus contenidos (1910-2010)”. *Historia y Comunicación Social* 24.1, 237-258. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5209/hics.64493> [22/05/2025].
- NIETO-FERRANDO, J. Y MONTERDE, J. E. (2018). *La prensa cinematográfica en España, 1910-2010*. Valencia: Shangrila.
- ORTEGO MARTÍNEZ, O. (2013). “Cine, realismo y propaganda falangista: un ejemplo en la revista *Primer Plano*”. En *Falange, las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)*, M. A. Ruiz Carnicer (ed.), 394-407. Zaragoza: Instituto Fernando el Católico.
- PASOLINI, P. P. (1965). “Crítica y cine nuevo”. *Nuestro Cine* 46, 50-58
- ____ (1967). “Lenguaje e ideología en el film”. *Nuestro Cine* 65, 47-54.
- PELAYO, A. (1969). “*La vergüenza*, de I. Bergman”. *Cinestudio* 76, 11-12.
- PÉREZ MERINERO, C. Y PÉREZ MERINERO, D. (1975). *Del cinema como arma de clase. Antología de Nuestro Cinema (1932-1935)*. Valencia: Fernando Torres.
- RAMOS ARENAS, F. (2016). “Film Criticism as a Political Weapon. Theory, Ideology and Film Activism in *Nuestro Cinema* (1932-1935)”. *Historical Journal of Film Radio and Television* 36.2, 214-231. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1080/01439685.2016.1167466> [22/05/2025].

- ____ (2024). *Enfermos de cine. Una historia cultural de la cinefilia en España, 1947-1967*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- RODRÍGUEZ SANZ, C. (1966). “Pesaro año II. Segunda muestra internacional de cine nuevo”. *Nuestro Cine* 54, 41-55.
- ____ (1967). “Notas previas para una autoconciencia estética del cine del tercer mundo”. *Nuestro Cine*, 60, 23-31.
- ROMERO, F. (1975). “El cine amateur. Apunte histórico sobre una triste realidad”. *Cinema* 2002 1, 53-55.
- ROMERO-MARCHENT, J. (1943). “Cinema Nacional. ¡Arriba la cinematografía española!”. *Radiocinema* 83, s. p.
- ____ (1944). “Cinema Nacional. Panorámica”. *Radiocinema* 96, s. p.
- ____ (1945). “Cinema Nacional. Consideraciones ante el proceso actual”. *Radiocinema* 111, s. p.
- S. F. (1942a). “Invención de la luz española”. *Primer Plano* 87, s. p.
- ____ (1942b). “Exaltación de lo Castizo”. *Primer Plano* 85, s. p.
- SAGASTIZABAL, J. (1963a). “Un arte vivo”. *Film Ideal* 115, 131-135.
- ____ (1963b). “Cine de actores. Un arte creativo”. *Film Ideal* 125, 460-470.
- SAN MIGUEL, S. (1964). “Notas sobre el nuevo realismo italiano”. *Nuestro Cine* 27, 14-20.
- SÁNCHEZ, A. (1941). “Trascendencia y misión de la hora española”. *Primer Plano* 53, s. p.
- SEGUÍ, J. L. (1975). “Primeras cuestiones”. *Cinema* 2002 4, 60-61.
- STAIGER, J. (2005). *Media Reception Studies*. New York / London: New York University Press.
- TOMÁS, M. (1941). “Novela o teatro”. *Primer Plano* 63, s. p.
- TRIANA-TORIBIO, N. (2014). “Film Cultures in Spain’s Transition: the ‘Other’ Transition in the Film Magazine *Nuevo Fotogramas* (1968-1978)”. *Journal of Spanish Cultural Studies* 15.4, 455-474.
- TUBAU, I. (1983). *Crítica cinematográfica española. Bazin contra Aristarco*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona.
- URBANO, R. de (1943). “El triunfo de la fe española”. *Primer Plano* 160, s. p.
- VINCENDEAU, G. (2000). *Stars and Stardom in French Cinema*. London / New York: Continuum.
- VV. AA. (1963). “Documentos y los autores”. *Documentos Cinematográficos* 16-17, 26-42.



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

Fecha de recepción: 13/01/2025

Fecha de aceptación: 18/07/2025

EL TIEMPO DE LAS COSAS. LA AGENCIA DE LOS OBJETOS HEREDADOS EN EL AUDIOVISUAL CONTEMPORÁNEO¹

THE TIME OF THINGS: THE AGENCY OF INHERITED OBJECTS IN CONTEMPORARY AUDIOVISUAL PRACTICES

Laia QUÍLEZ ESTEVE
Universitat Rovira i Virgili
laia.quilez@urv.cat

Resumen: Los objetos que sobrevivieron a contextos de violencia totalitaria no solo funcionan como pruebas materiales del pasado traumático, sino que también pueden actuar como dispositivos afectivos y críticos, capaces de interpelar al público mediante la resignificación estética y política que adquieren en manos de las generaciones posteriores a quienes sufrieron ese tiempo de represiones. Partiendo de los Estudios de Memoria y los Nuevos Materialismos, desde un enfoque comparativo y analítico, este artículo analiza las significaciones que adquieren algunos de estos objetos en distintas geografías (España, Argentina y Chile), a partir de distintos puntos de vista (descendientes de víctimas e hijos de victimarios). Para ello, se analiza la exposición *Objectes (des)apareguts* (2021), así como los documentales *El hijo del cazador* (2018), *Punto de encuentro* (2022) y *Bastardo. La herencia de un genocida* (2023).

Palabras clave: Posmemoria. Documental. Exposiciones. Objetos. Nuevos materialismos.

Abstract: Objects that survived totalitarian violence not only function as material evidence of a traumatic past, but can also act as affective and critical devices, able to engage the public through the aesthetic and political re-signification they acquire in the hands of later generations. Drawing from Memory Studies and New Materialisms, and using a comparative and analytical approach, this article analyses the meanings these objects take on in different geographical locations (Spain, Argentina, and Chile), from various viewpoints (descendants of victims and children of perpetrators). The article will approach the exhibition *Objectes (des)apareguts* (2021), as well as the documentaries *El hijo del cazador* (2018), *Punto de encuentro* (2022), and *Bastardo. La herencia de un genocida* (2023).

Keywords: Postmemory. Documentary. Exhibitions. Objects. New Materialisms.

¹ 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. A MODO DE INTRODUCCIÓN: LA MEMORIA DE LAS COSAS, LAS COSAS DE LA MEMORIA

Vivimos rodeados de objetos, de cosas manufacturadas, seriadas, que, como las imágenes que engullimos compulsivamente en las redes, van relevándose por otras —más modernas, más multifuncionales, más portátiles—; cosas que, a una velocidad frenética, quedan obsoletas para dar paso a nuevos consumos de otros *gadgets* y utensilios, cuya necesidad de compra no solo responde a la dimensión funcional de estos enseres, sino también al sistema de significaciones y de valores de estatus que los convierten en signos distintivos en el mundo social (Baudrillard, 2009 [1970]). Ante esta realidad, desde el campo de reflexión de los Nuevos Materialismos, pensadoras como Jane Banett (2010) nos alientan a reconsiderar el lugar que ocupan los objetos —y, en extensión, lo no-humano—, más allá de su mera condición de mercancías desechables o materiales pasivos. Dotándolos de agencia, tornando más compleja su influencia, interacción y capacidad para generar emociones, experiencias y recuerdos, aquello que hoy parece inerte y reemplazable quizás lograría permanecer más tiempo entre nosotros. Así ocurre con los objetos que podríamos llamar *de memoria*, esto es, aquellas piezas (ropa, muebles, vajillas, figuritas, libros...) que conservamos ya no por la función primigenia que tenían —por aquello que nos podrían aportar en tanto que objetos pasivos—, sino por los afectos que irradian y por la pátina de vivencias e historias que los cubren, y que se activan cuando se interactúa con ellos, cuando se tocan, se observan, se limpian, se sacan de la caja que los conserva, se coleccionan. En este sentido, y como señaló Jean Baudrillard refiriéndose a los objetos antiguos, esas cosas procedentes de otro tiempo y que han perdurado hasta hoy, “parecen contradecir las exigencias del cálculo funcional para responder a un deseo de otra índole: testimonio, recuerdo, nostalgia, evasión” (2004 [1968]: 83). Vaciados, por lo tanto, de su funcionalidad original, pero dotados de una significación máxima, estos objetos *recuerdan* y nos *hacen evadir* a otro tiempo en la medida que, por un lado, exhiben orgullosos las huellas o estratos que el paso de los años ha dejado en sus superficies —y que pueden tomar la forma de desconchados, grietas, reparaciones u otras marcas de desgaste—, y, por el otro, posibilitan un conjunto de asociaciones simbólicas que los infiere de valor y los hace fundamentales para la memoria de un individuo, una familia o toda una comunidad (Buchli, 2020: 161).

Partiendo de esta consideración de los objetos desde un punto de vista dinámico y relacional, esto es, entendiéndolos como materiales constitutivos de lo social y de las interacciones y subjetividades humanas (Latour, 1994), tal vez podamos preguntarnos qué ocurre cuando las cosas son testigos del genocidio y del horror totalitario. ¿Qué lugar

ocupan, en este tiempo de sobresaturación material, los objetos que sobrevivieron, muchas décadas atrás, a la barbarie? ¿Qué marcas conservan de lo que la aniquilación no pudo borrar? En definitiva, ¿podemos hacer hablar a los objetos? En *El objeto del siglo*, Gerard Wacjman señaló que la *Ruina* es el objeto representativo del siglo XX, en cuanto siglo de las grandes guerras, de la industrialización de la muerte y de la desolación (2001: 13). Si esto es así, ¿podemos considerar a los objetos que sobrevivieron a pasados totalitarios, como ruinas, esto es, como cosas a las que se les ha incorporado, como una veladura, “el ultraje de los años”, “los tumultos de la Historia”, “la acumulación de memorias” (Wacjman, 2001: 14)? Si tomamos el concepto de ruina que plantea Wacjman es porque nos permite considerar las cosas-supervivientes —encontradas, heredadas, escondidas y luego aparecidas, enterradas y luego exhumadas— no solo como testigos de la devastación, sino también como símbolos, en un desplazamiento de sentido en el cual el objeto pierde la utilidad para la que fue concebido para quedar vinculado a los procesos de memoria —con su correspondiente carga afectiva—, y a otras experiencias de recuerdo relacionadas con la violación de los derechos humanos. Nos interesa, en este sentido, alienarnos con el posicionamiento que Ludmila da Silva Catela, Elizabeth Jelin y Agustina Triquell toman en su libro sobre materialidades y lugares de memorias en Argentina, cuando subrayan la necesidad de considerar los objetos como “poderosos vehículos de memoria” y “símbolos a ser leídos”, es decir, como “estratigrafías” y “superficies analizables” en las que “desentrañar capas de memorias, de silencios, de olvidos” (2022: 13).

Ahora bien, las cosas no tienen *per se* un relato incorporado —son testigos privados de voz—, como sí tiene la escritura o el testimonio oral. Son restos tangibles de un pasado represivo, pero expresan y dan fe de esa violencia de otras maneras, aportando, en algunos casos, experiencias inéditas sobre la vida de la gente común en tiempos de guerra y dictadura. Así, como bien lo expresa el arqueólogo Alfredo González Ruibal, refiriéndose a la memoria de la guerra civil española, “los restos materiales suelen revelarnos historias cotidianas que no siempre captan la atención de los historiadores [...], más preocupados por cuestiones de tipo político, social, económico o militar” (2016: 14). El hueso agujereado por una bala, el juguete roto, el zapato desatado o la camisa manchada de sangre se convierten, en estos contextos, en huellas, esto es, y tal como así las entiende Emanuela Jossa en su artículo sobre los restos en el conflicto armado de El Salvador, “en la presentificación material de una historia transcurrida pero vigente”, en su “inmediata evocación” (2020: 371). El poder que entrañan estos objetos rescatados de las ruinas es notable, pues su mera existencia certifica, en muchos casos, versiones de los hechos que se contraponen o cuestionan la historia oficial promovida por las instituciones políticas una vez restablecida la democracia.

A partir de estas singularidades, es preciso pensar el lugar que estos objetos-símbolo, en tanto talismanes de la memoria, ocupan en las producciones culturales contemporáneas preocupadas por recuperar pasados traumáticos para releerlos desde un presente todavía falto de justicia y respuestas. Sin embargo, si bien en la tradición del cine, la literatura y

el arte de memoria impera el archivo escrito, fotográfico y audiovisual, así como el testigo oral —la entrevista, la confesión, la descripción de un recuerdo—, las cosas parece que, hasta el siglo XXI y fuera de disciplinas y campos como la arqueología, la etnoarqueología o la historia de la vida cotidiana, han tenido un papel secundario en este decir el pasado para tratar de comprenderlo y de repararlo; o, quizás, hayan pasado, hasta hace algunos años, más desapercibidas.

En las últimas décadas, la incorporación de nuevos materiales en los relatos y narrativas culturales de memoria ha tenido lugar en paralelo al giro subjetivo y el auge de lecturas renovadas sobre esos pretéritos violentos. Enmarcándose en la revalorización de la primera persona —o de este “renacimiento del sujeto que se creyó muerto en los años sesenta y setenta”, en palabras de Beatriz Sarlo (2005: 49-50)—, desde inicios de este siglo es significativo el número de propuestas artísticas y películas documentales que, desde la mirada de los hijos y/o nietos —así como de otros integrantes de esas segundas y terceras generaciones— de supervivientes, desaparecidos y perpetradores de la violencia totalitaria, han planteado otras formas de narrar e interpretar el pasado y, con ello, han posibilitado niveles diferentes de memoria y mediación. Englobadas bajo el paraguas conceptual de la posmemoria —recurriendo al término acuñado por Marianne Hirsch (1996) en relación con el trabajo creativo de las generaciones postholocausto—, estas narrativas comparten un origen similar: la imperiosa necesidad que sienten sus autores de adentrarse crítica y creativamente en experiencias traumáticas que, si bien ellos no sufrieron en primera persona, los condicionan y determinan como sujetos políticos y como artistas, escritores o cineastas. Memoria “agujereada” (Raczymow, 1994), “vicaria” (Young, 2000), “heredada” (Lury, 1998) o “protésica” (Landsberg, 2004), la posmemoria englobaría trabajos en su mayoría profundamente subjetivos y autorreferenciales, en tanto incorporan no solo el proceso de escucha —a menudo fragmentario y lleno de silencios y lagunas— del relato traumático de los supervivientes, sino también la labor de resignificación artística que lleva a cabo quien toma ese material como herencia y como origen de una genealogía —y de un dolor— que se proyecta en el presente (Quílez, 2015). Tal y como trataremos de demostrar en las páginas que siguen, con algunos ejemplos producidos en el contexto español y latinoamericano, se podría decir que en las propuestas artísticas y cinematográficas de estas segundas y terceras generaciones, aquello que reciben de ese tiempo que precedió a su nacimiento o a su toma consciente de la vida —y en esa herencia cabe el relato del familiar, las fotografías y películas caseras, las cartas y diarios personales y, por qué no, los objetos personales y otras cosas *antiguas*— es sometido a un minucioso escrutinio. Así, y como si de un trabajo arqueológico se tratara, en muchas de estas producciones culturales las cosas y los archivos se recuperan para luego reubicarlos en otro espacio distinto (el del film, el libro o el museo) al de su hábitat original. Sin embargo, en esta traslación física, se transforman, también, el significado y función originales de esos materiales, en un desplazamiento semántico y político que de algún modo podría recordarnos al *détournement* situacionista en su parecido impulso de desestructurar la sintaxis heredada para producir nuevas formas de

significación y lectura; otros horizontes de sentido, en definitiva, que muchas veces cuestionan los relatos institucionalizados de la memoria oficial, subvirtiéndolo, en este desvío, y siguiendo la lógica expuesta por el pensador francés, “las conclusiones críticas pasadas que se han fijado como verdades respetables” (Debord, 2005 [1967]): 119).

2. TENTATIVA DE INVENTARIO: OBJETIVOS, OBJETOS DE ESTUDIO, ESTUDIOS DEL OBJETO Y OTRAS COSAS

Si queremos reflexionar sobre el lugar que ocupan las cosas en los trabajos culturales recientes sobre pasados traumáticos ocurridos en el siglo XX, es porque, como constata María Rosón, “igual que recordamos unas junto a otras, colectivamente también necesitamos a las cosas para recordar” (2021: 9). Otorgar a los objetos esta relevancia en los procesos de memoria, implica pensarlos como *cosas*, un término que Bennett prefiere porque en él se infiere la agencia que acarrearán y su potencial para actuar como fuerzas que tienen sus efectos (y sus afectos) en el mundo social, casi como si estuvieran dotadas de vida propia (2010: 8). Partiendo de esta consideración, nos proponemos analizar cómo se transforma el sentido original de los objetos materiales en algunas narrativas de posmemoria, así como estudiar el vínculo afectivo que establecen los descendientes con esos objetos heredados. Así, nos interesa especialmente explorar el uso de determinadas estrategias de resignificación y de desplazamiento de sentido que operan sobre los objetos supervivientes, partiendo de la hipótesis de que estas herencias no solo funcionan como pruebas materiales del pasado traumático, sino que también actúan como dispositivos afectivos y críticos, capaces de interpelar al público mediante la resignificación estética y política que adquieren en manos de las generaciones posteriores. Es en los nuevos usos y lecturas que los descendientes hacen de los objetos, que estos devienen disparadores de memoria, filiaciones, duelos y cicatrices todavía abiertas, esto es, receptáculos de emociones, entendidas estas como lo hace Sara Ahmed en *The Cultural Politics of Emotion*, es decir, como prácticas sociales y performativas que resultan de la intersección entre el yo y el mundo del que partimos y que habitamos (2004).

Adoptando una perspectiva cualitativa y un enfoque comparativo y analítico que priorizará la lectura de la función narrativa, simbólica y afectiva de los objetos en escena, trataremos de señalar las nuevas significaciones que toman esas *ruinas* en algunas de las producciones culturales contemporáneas que, con una mirada crítica y creativa, tratan de leer en ellas las marcas del horror acaecido en el pasado. El corpus de análisis está constituido por tres documentales —*El hijo del cazador* (2018), *Punto de encuentro* (2022) y *Bastardo. La herencia de un genocida* (2023)— y una exposición artística —*Objectes (des)apareguts* (2021)—, seleccionados bajo criterios de representatividad geográfica (Argentina, Chile y España), variedad de puntos de vista (el de los y las descendientes de víctimas y supervivientes, y el de los hijos de victimarios), y diversidad de soportes y materiales (la película, la instalación, el objeto físico, el archivo familiar y el testimonio oral).

Antes de adentrarnos en el análisis concreto de nuestro corpus, y a la manera como lo haría George Perec (1992 [1965]), nos proponemos jugar con el campo semántico de los *materiales y las cosas* y trazar, en esta tentativa clasificatoria, un somero *inventario* de significaciones, valores y usos que los objetos-ruina —esto es, aquellos que sobrevivieron a la barbarie— han ido desplegando en distintos espacios, que aquí constreñiremos al cine documental y a las exposiciones artísticas, pero que podría ampliarse al campo de la fotografía, el teatro o la creación literaria. Si bien se trata de un mapeo esquemático y necesariamente incompleto, nos permitirá encauzar, más adelante, los resultados obtenidos del análisis del corpus, atravesado por un común denominador: los afectos (y también los desafectos) que esos legados materiales despiertan en sus herederos y el protagonismo que aquellos adquieren en estas narrativas de (pos)memoria.

En primer lugar, la cosa seriada, olvidable, originalmente utilizada como mercancía —en su vertiente práctica y utilitarista—, puede devenir cosa-testimonio, prueba irrefutable —en su tangibilidad— de la industrialización de la muerte —como así quedarían significadas las montañas de maletas y zapatos en el museo de Auschwitz— o de otros crímenes de lesa humanidad. Son cosas que, en el contexto judicial, pueden llegar a ser elementos probatorios fundamentales al testimoniar, en su materialidad, la veracidad —y, a menudo, también la brutalidad— de las atrocidades perpetradas. Como los huesos, pacientemente exhumados y catalogados por los equipos forenses que trabajan en las más de dos mil fosas comunes que siguen existiendo en España, los objetos allí hallados —ropa, peinetas, sonajeros— sirven no solo para identificar a las víctimas, sino también para señalar su condición social y de género, como así queda recogido, por ejemplo, en *Guillena 1937* (2013), de Mariano Agudo, un documental que busca desempolvar del olvido, y mediante el testimonio de los familiares de las víctimas, un terrible suceso ocurrido en plena Guerra Civil en el municipio sevillano que da nombre a la película. En 1937, diecisiete mujeres de entre 24 y 70 años, todas ellas hijas, mujeres o hermanas de milicianos republicanos, fueron fusiladas e inhumadas en una fosa común en el cementerio de San José de Gerena. Sus restos no fueron exhumados hasta 2012, junto con algunos objetos, como una peineta negra, que en la película funciona como el objeto que cataliza una profusa reflexión sobre la violencia de género —en este caso, el rapado del cabello y la ingesta de aceite de ricino— que, durante el conflicto bélico y los primeros años de posguerra, el ejército franquista infligió sobre el cuerpo de las mujeres disidentes o sospechosas de serlo.

De entre estos objetos recuperados de la aniquilación, merecen un subrayado especial las cosas que han llegado a nosotros como símbolo de disidencia, resistencia y lucha contra la deshumanización provocada por los totalitarismos. Este tipo de objetos *resistentes* son los que protagonizan el cortometraje documental *Una dedicatoria a lo bestia* (2019), del Colectivo Nucbeade, en el cual la voz narradora, con la precisión y rigurosidad propia de un trabajo arqueológico, va enumerando —y mostrando en pantalla— diferentes objetos que pertenecieron a algunas de las jóvenes encerradas en una de las sedes del Patronato de Protección a la Mujer, una institución franquista que

operó en España de 1944 a 1985 y que estaba concebida para el internamiento y el sometimiento disciplinario de madres solteras, prostitutas, drogodependientes y disidentes sexuales y/o políticas. El film va enumerando, uno por uno, esos objetos cotidianos: unas zapatillas deportivas, cromos de la liga española de fútbol, un frasco vacío de Optalidon, o, entre otros, una dedicatoria amorosa escrita en la portada de un vinilo. Si bien son cosas que, en nuestros presentes democráticos, no tienen nada fuera de lo común, en el contexto de encierro y represión física, moral e ideológica propios del Patronato, se nos presentan como *restos* que en ese tiempo existieron clandestinamente y que, por ello, hoy exhiben orgullosos los modos de resistencia y las prácticas de insurrección que ellos posibilitaron a quienes fueron sus propietarias: tener comportamientos considerados masculinos (las zapatillas o los cromos), mantener relaciones lésbicas con otras internas (la dedicatoria), o tomar estupefacientes (el bote de pastillas).

Otros objetos se han convertido, en el espacio de las manifestaciones y las reivindicaciones públicas por la verdad y la justicia, en emblemas de las luchas colectivas por la memoria. Así, los pañales de tela que muchas madres de desaparecidos durante la dictadura encabezada por Jorge Rafael Videla conservaban de cuando sus hijos eran pequeños, pasaron a cubrir sus cabezas, para así reconocerse más fácilmente entre ellas cuando clamaban verdad y justicia, y también para tener mayor viabilidad ante el resto de la sociedad civil y los observadores internacionales. Con el tiempo, ese objeto —que tan simbólicamente remite a los cuidados que acarrea la maternidad (Longoni, 2021: 31)— se transformó en un pañuelo, también blanco. En él, cada una grabó o bien el nombre de su hijo y la fecha de su desaparición, o bien las siglas de la asociación —Madres de Plaza de Mayo—, logrando “socializar la maternidad” y convertirse en “madres de todos”, tal y como sostuvo Hebe de Bonafini, una de sus cofundadoras (cit. en Longoni, 2021: 37). En este sentido, en rondas, protestas, escraches, homenajes y otros espacios de militancia, el pañuelo sigue operando como un objeto-emblema que entrelaza el dolor personal de la pérdida con todo el potencial político de la lucha colectiva (Basile, 2002: 332).

Pero también podríamos considerar la cosa en su relación con el archivo, si en este punto ampliamos los confines del objeto y abrazamos las *cosas* que incorporan palabras, imágenes y/o sonido: las fotografías amarillentas, las cartas antiguas y las postales descoloridas, los casetes, los manuscritos agrietados o las películas domésticas deterioradas, entendidos como ruinas u objetos arruinados, investidos de significado, materialidad y memoria. En esta última acepción, podríamos traer a colación el proyecto artístico *Últimes paraules* (2022), de María Amparo Gomar Vidal, o los documentales *Papá Iván* (2004), de María Inés Roqué, *Pepe el andaluz* (2012), de Alejandro Alvarado y Concha Barquero, *Cartas a María* (2014), de Maite García Ribot, *El eco de las canciones* (2010), de Antonia Rossi, o *El silencio es un cuerpo que cae* (2017), de Agustina Comedi. En todos estos ejemplos, las segundas y terceras generaciones releen y resignifican, ante la cámara o en la articulación de una instalación artística, las cartas, álbumes familiares, archivos sonoros, *home movies* y otros registros materiales de las

generaciones precedentes, incrustando en esa nueva mirada, sus dudas e interrogantes sobre esas vidas pasadas, así como su propia subjetividad y posicionamiento presentes. Tal y como señala María Luisa Ortega, a diferencia de otros modos de representación fundamentados en la transparencia de las imágenes y del material sonoro —en su correlato inmediato con el referente al que aluden—, aquí este archivo, en toda su materialidad, se nos presenta en variados y heterogéneos grados de opacidad, arrojando en el espectador la incertidumbre y la sospecha consecuentemente provocadas por distintas estrategias de resignificación y mediación que, de algún modo, los vuelven extraños o, por lo menos, altamente sugerentes y polisémicamente connotados (2021: 34). En estos casos, estos documentos heredados que los cineastas o los artistas recuperan para armar el puzle de esas biografías lejanas, por un lado, evocan el paso del tiempo —exhibiendo, sin complejos, las marcas de su envejecimiento— y, por el otro, ponen en juego la contradictoria convivencia entre ausencia y presencia inherente a este tipo de materiales. En efecto, en este tipo de producciones, quienes ya desaparecieron cobran vida mediante el trazo caligráfico o el encuadre de la cámara que el descendiente vuelve a poner en escena en su nuevo relato, de modo similar a la figura del médium, cuya razón de ser es, precisamente, devolver la voz a los muertos.

¿Qué ocurre, sin embargo, cuando no quedan archivos ni objetos que nos ayuden a articular esta evocación en segundo grado del pasado? ¿Es posible el arte o el cine de memoria sin disponer de cosas que nos ayuden a llenar los silencios y vacíos ocasionados por el trauma y la represión? Es esta una cuestión que nos introduce en otra de las entradas de esta especie de inventario: aquella en la que ese material *antiguo* es recreado o reproducido para que actúe de modo similar a ese original que ya no se conserva o que, simplemente, nunca llegó a existir. Así, por ejemplo, en ese contexto de ausencia radical de *ruinas* a las que asirse, el escritor y cineasta camboyano Rithy Panh recurre, en el documental *L'image manquante* (2013), a una forma singular de sustitución simbólica: la creación artesanal de pequeñas figuras de arcilla que representan a personas (a su familia y a sus verdugos) y a situaciones concretas que él recuerda (de la vida previa al régimen de los Jemeres Rojos, y también de la represión sufrida, cuando él era todavía niño, en el campo de trabajo forzado); personas y situaciones que, en ese estado de terror y exterminio que supuso el genocidio perpetrado por el Partido Comunista de Kampuchea, no quedaron registradas en ninguna imagen, ni tampoco de ellas quedó ningún objeto personal con el que Panh pudiera evocarlas. Estas figuras inanimadas cobran vida en la película y, en su materialidad precaria, operan como objetos de duelo y como disparadores éticos de una memoria *antiutópica* que se rebela, obstinada, contra aquella otra que sí quedó inmortalizada en el prolijo material propagandístico que Pol Pot ordenó producir para vender “las bondades del régimen” más allá de las fronteras nacionales (Martín, 2019: 56).

Y, finalmente, cabría pensar el objeto como cosa *aurificada* —o como reliquia—, en tanto que sinécdoque del familiar desaparecido y de lo que, con él, fue borrado, como vislumbramos en la exposición de María Amparo Gomar Vidal, *Objectes (des)apareguts*

(2021), o en el documental *Punto de encuentro* (2022), de Roberto Baeza, ejemplos que más adelante abordaremos. En estos casos, aquello que segundas y terceras generaciones recuperan deviene la parte de un todo —el familiar represaliado— que opera como vínculo con esas biografías y como elemento para vehicular el duelo de sus descendientes. No obstante, esta significación puede incorporar, también, su reverso, en los casos de narrativas que lo que denuncian es la herencia de estos objetos cuando estos proceden de represores, como así sucede en *El hijo del cazador* (2018), de Germán Scelso y Federico Robles, o *Bastardo. La herencia de un genocida* (2023), de Pepe Rovano. Como veremos en el siguiente apartado, en ambos documentales los protagonistas de los metrajes, hijos de victimarios, repudiarán los *trofeos de guerra* que sus padres les legaron, en un acto que, en última instancia, simboliza su ruptura con un árbol genealógico —con un ADN— marcado por la perpetración.

3. LA COSA-PRÓTESIS: AFECTOS Y RESISTENCIAS EN *OBJECTES (DES)APAREGUTS* Y *PUNTO DE ENCUENTRO*

En España, Argentina, Chile y otras geografías marcadas por pasados de violencia totalitaria, los objetos de quienes desaparecieron han resultado, en muchos casos, las pocas pruebas que han quedado de las víctimas de esa barbarie. Frente a la desaparición del cuerpo, estas herencias informales han sido recuperadas por los familiares, quienes, en sus duelos inconclusos, las han resignificado, convirtiéndolas en *íconos afectivos* y puentes que los unen a esa generación precedente que fue brutalmente borrada. En palabras de Jordana Blejmar, refiriéndose al caso argentino, “estos objetos convierten la memoria familiar en algo aprehensible y transferible, son parte de la economía simbólica y emocional de una vida comunitaria” (2015: 275). Así, la corbata del abuelo fusilado durante la guerra civil española, o el jarrón que moldeó la madre antes de ser secuestrada por la DINA, adquieren, en manos de los nietos, nietas, hijos e hijas de los represaliados, una alta carga subjetiva, personal y biográfica, en tanto mantienen una “simbiosis viviente con su poseedor” (Morin, 1971: 189). En muchos casos, son las últimas cosas que tocaron, que vistieron, que llevaron consigo antes de morir. Son, por tanto, únicas e irremplazables, pues conservan las huellas del tiempo y el espacio de sus dueños (Basile, 2002: 328). De ahí que estos objetos puedan leerse bajo el concepto derridiano de la prótesis, que Teresa Basile recupera en su artículo dedicado a la importancia de las cosas en la Argentina de la postdictadura, para referirse a estos objetos recuperados como aquello que, si bien “se coloca en el lugar vacío para llenarlo”, al hacerlo está señalando, también, ese hueco al que intenta sustituir (2002: 322). En ese movimiento de ausencia y presencia, y a diferencia del retrato fotográfico —que nos devuelve la imagen cuasi perfecta de quien ya no está—, estos objetos heredados vuelven tangible el lazo que conecta presente y pasado, pues a menudo nos remiten a una memoria corporal —al olor, el tacto, la piel— del desaparecido. En estos casos, son la única vía “para percibir y vivir ese cuerpo”, “el camino inverso y complementario al encuentro con los huesos” (Basile,

2002: 339). Así, y como quien acaricia el retrato fotográfico del ser querido ya difunto, no es extraño que el relato que articulan alrededor de estos objetos quienes se reencuentran con ellos y tratan de explicar los afectos que sienten por ellos, se produzca mientras estos hijos, nietos o bisnietos sostienen —y miran y acarician— esos artefactos queridos. Así, y como señala Emanuela Jossa en su artículo sobre la dimensión material de la memoria tras el conflicto armado de El Salvador, “lo material, y los sentidos que implica, confieren densidad a la narración verbal, la sustancian y desplazan la memoria hacia un diferente orden comunicativo” (2000: 383).

Un ejemplo paradigmático de este desplazamiento del valor utilitario del objeto a un valor sinecdótico o protésico viene claramente representado en *Objectes (des)apareguts*, la exposición que la artista María Amparo Gomar inauguró en el año 2021 en el Centre del Carme Cultura Contemporània, en Valencia. Producida por la Delegación de Memoria Histórica de la Diputació de València y el Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, la muestra —que ha ido circulando por distintas ciudades españolas y europeas—, se articula alrededor de siete objetos pertenecientes a algunas de las 2.237 personas del municipio de Paterna que, entre 1939 y 1956, y tras serles aplicadas la sentencia de muerte dictada en consejos de guerra franquistas, fueron enterradas en las fosas comunes del cementerio de la localidad homónima (Díaz-Ramonedá *et al.*, 2021: 240). Son objetos que pertenecen o bien al ámbito personal del represaliado —una corbata, una camisa, un botón, un lápiz, una fotografía del hijo, una postal de la esposa—, o bien al propio universo de la represión —las cuerdas de esparto que servían para atar a los que iban a ser fusilados y evitar que escapasen, o una de las botellitas que contenía el nombre y otra información biográfica del muerto, y que el enterrador republicano Leoncio Badia escondía, cuando tenía oportunidad, tras la nuca del cadáver, para que ese cuerpo pudiese, en un futuro, ser identificado por sus familias—. Además de recoger los objetos propiamente dichos, para la exposición Gomar Vidal realizó breves piezas audiovisuales en las que los familiares de los represaliados daban cuenta de su relación afectiva con ese artefacto heredado, así como de la historia que los vinculaba con ellos. Así, por ejemplo, María José Sánchez, nieta de José Alba —fusilado en 1941— posa ante la cámara con la corbata que llevaba su abuelo el día en que lo mataron: “Cada vez que tengo la corbata en las manos, siento que tengo un trocito pequeñito de él”, reconoció en uno de los breves vídeos que se proyectaron en la exposición, y en los que la artista valenciana entrevistaba a estos familiares de represaliados. También Pepica Celda, que en el video sostiene con cuidado, entre sus manos, la botellita que encontraron escondida entre los restos mortales de su padre, otorga a ese objeto el valor de una reliquia, pues él despierta en ella emociones similares a las que cristalizan en las partes conservadas —cabellos, huesos, dientes, uñas— de los santos. Como las reliquias, estos objetos condensan la esencia de la persona (Walsham, 2010: 12). “De esto no me desharía nunca en la vida. Esto, para mí, es como un trozo de mi padre”, argumenta esta hija de fusilado en otro de los vídeos que conforman la exposición de Gomar Vidal.



Imagen 1. Pepica sosteniendo la botellita de su padre, en *Objectes (des)apareguts* (2021).



Imagen 2. María José acariciando la corbata de su abuelo, en *Objectes (des)apareguts* (2021).

Algunos de los objetos que articulan *Objectes (des)apareguts* fueron custodiados durante ocho décadas por hijos, nietos y bisnietos, pues las cosas también son algo que, como la memoria familiar o los cuentos populares, pasa de una generación a otra. Otros fueron recuperados recientemente gracias a la labor de arqueólogos, forenses y otros voluntarios partícipes de los trabajos de exhumación de fosas. En ambos casos, la posibilidad de dotar al cuerpo por tantos años sepultado de una historia de vida y de una experiencia de lucha y resistencia, se vehicula mediante objetos que permiten reparar esos “subterranos”, entendiendo este concepto como “un éxodo bajo tierra”, un “apartheid funerario” (Francisco Ferrándiz Martín, 2014: 19), un “memoricidio” (Gomar Vidal, 2021: 96), o un “castigo pot-mortem” (López Barceló, 2024: 23) que perseguía, precisamente, anonimizar a las víctimas, despojarlas de cualquier rastro que permitiera humanizarlas y ser lloradas por quienes se quedaron al otro lado de la fosa.

Estos objetos, que para los familiares funcionan como talismanes de la memoria y puentes de afectos, emociones y recuerdos para con los desaparecidos, tienen además un papel marcadamente político al exhibirse conjuntamente en el espacio del centro cultural o el museo. En efecto, y en palabras de la propia Gomar Vidal, recogidas en el catálogo que acompañó a la exposición, si bien la botellita que Pepica atesora entre sus manos o la corbata que los nietos de José nunca han desanudado son una especie de tótems para ellos, al salir del espacio doméstico para mostrarse públicamente y en diálogo recíproco con otros objetos similares, logran advertirnos “sobre la vulneración de los derechos humanos y reconocer el dolor que ha atravesado generaciones y que permanece latente” (2021: 94). Es en este sentido que el limitado número de objetos que conforma la muestra —limitado si lo comparamos con la magnitud de los asesinatos y las inhumaciones que tuvieron lugar durante esos años de posguerra— provoca que cada uno de estos siete vestigios del horror —pero también de la memoria— adquiera un mayor potencial simbólico, en tanto que funciona como “pars pro toto” (Gomar Vidal, 2021: 94), esto es, como sinédoques de la aniquilación sistemática de vidas humanas.

La conversión del objeto en cosa-prótesis también la podemos encontrar en el documental *Punto de encuentro*, dirigido por Roberto Baeza en 2022. La película retrata el trabajo reflexivo que Alfredo García y Paulina Costa —coguionistas, junto al propio Baeza, del metraje— llevan a cabo para realizar un film sobre las huellas y marcas emocionales que la historia de sus respectivos padres ha dejado en sus vidas y en la de sus allegados. Lucho, el padre de Paulina fue detenido y torturado en 1975 en el centro clandestino de Villa Grimaldi —hoy convertido en el Parque por la Paz—, durante la dictadura de Augusto Pinochet, y allí compartió celda con el padre de Alfredo, hoy todavía desaparecido. Los coguionistas del documental aparecen en pantalla para reconstruir la historia de militancia y de amistad de sus padres, ambos militantes del MIR, y lo hacen encabezando un proceso de investigación que los lleva no solo a recuperar fotografías familiares y otros documentos, y a indagar en los recuerdos del propio Lucho —que logró sobrevivir—, y de la madre de Alfredo —que todavía llora a su marido—, sino que, en un juego metacinematográfico, incorporan la escenificación de algunos de esos retazos mnemotécnicos, con el consiguiente casting, ensayos, búsqueda de localizaciones, y representaciones y rodajes con los diversos actores participantes.

De los restos de esa barbarie, perviven el dolor, el duelo, la rabia, así como la necesidad de hallar respuestas a lo sucedido. También han llegado a esos hijos recuerdos y objetos diversos. Quizás el más significativo de ellos sea el juego de piezas rudimentarias de dominó que Alfredo y Lucho armaron agujereando pequeños trozos de papel, mientras estaban encerrados en una diminuta celda que ya no existe, pues la *Torre* —lugar de exterminio del centro de tortura de Villa Grimaldi— en la que se ubicaba, fue derribada en 1989, junto con las principales construcciones asociadas a los crímenes de lesa humanidad que habían sido perpetrados en ese lugar (Dalla Porta, 2017). Es Lucho quien recupera ese objeto (que consiguió sacar del centro de tortura escondido entre los dedos del pie —en un acto de rebelión, de resistencia y, al mismo tiempo, de preservación de una memoria futura—), y es él también quien lo vuelve a poner en escena, en una acción performativa que incluye gestos, silencios, re-presentaciones y relatos testimoniales. En efecto, el dominó no solo vuelve a activar su agencia, a recuperar su funcionalidad primera —pues los actores que interpretan a Lucho y Alfredo recrean, en el escenario, el momento en que estos jugaban clausurados en la celda—, sino que ahora deviene, también, vestigio que incorpora nuevas temporalidades, subjetividades y afectos. “Esto tiene el aura de Alfredo. Tómenlo. Es lo último que tocó tu abuelo”, pronuncia Lucho, sosteniendo ese antiguo y artesano dominó y ofreciéndolo a uno de los nietos de su amigo desaparecido. La pervivencia de ese objeto en manos de las generaciones sucesivas, así como del testimonio de quiénes padecieron la represión de esos años de plomo —que ha quedado, para siempre, registrado en la película—, garantiza la conservación y perdurabilidad de la memoria en el futuro. La escena que cierra la película es paradigmática al respecto: en ella se celebra una comida festiva en la que participan no solo los amigos y familiares directos de Lucho y Alfredo, sino también el equipo técnico del film y los actores que han participado en él. Dispuestos en el jardín,

junto a una silla que perteneció a Alfredo y que ahora nadie ocupa, comparten los platos previamente preparados para la ocasión, charlan, ríen y, en un momento dado, los invitados más jóvenes juegan al dominó —ya no el que los dos amigos secuestrados por la DINA idearon para hacer más soportable su encierro, sino uno mucho más moderno, privado de aura. “Si Alfredo estuviera, estaría muy contento de tenernos a todos juntos y reunidos hoy. Es como un cumpleaños, quizás, de él”, expresa en un momento, visiblemente emocionado, el coguionista y coprotagonista del documental. El final del documental —que se resuelve con una fotografía de grupo, esto es, en la creación de un nuevo archivo para el futuro— concentra ese *punto de encuentro* en el que pretende erigirse el film: un lugar en el que la convergencia de generaciones, memorias y emociones distintas permite la posibilidad de relacionarnos con pasados traumáticos, establecer puentes entre diferentes experiencias y subjetividades y, en última instancia, transitar, desde lugares diversos pero reconciliables, el duelo y los vacíos que dejaron los desaparecidos.

4. HERENCIAS MALDITAS: COSAS Y DESAFECTOS EN *BASTARDO*. *LA HERENCIA DE UN GENOCIDA Y EL HIJO DEL CAZADOR*

En los debates sobre la posmemoria que se han desplegado en distintos contextos de violencia en las últimas décadas —reflexiones, en su mayoría, focalizadas en los descendientes de las víctimas del genocidio—, ha empezado a percibirse cierto interés por las representaciones culturales de la figura siniestra del/a perpetrador/a, y, en sentido lato, por “el problema de la subjetividad y la agencia de quienes son considerados responsables de crímenes masivos” (Salvi y Feld, 2020: 6). Enmarcándose en lo que se conoce como el “giro perpetrador o victimario”, entre estos estudios destacan las investigaciones que se centran en las visiones intergeneracionales de familiares de colaboradores y perpetradores de la violencia totalitaria y que desgranar las contradicciones, culpas y acciones de reparación y justicia de algunos de estos hijos *insumisos* (Basile, 2020; Estay Stange y Uribe Otaíza, 2022; Guglielmucci, 2020; Lazzara, 2020). Sus testimonios —algunos de los cuales quedaron recogidos en un volumen (Estay Stange y Bartalini, 2018)— dan cuenta no solo de una voluntad de quererse piezas fundamentales en las causas y procesos de reparación y justicia, sino de una búsqueda por conformar una comunidad que, desde el dolor de una herencia repudiada —y, por tanto, con sus idiosincrasias y matices—, apele a lo colectivo, a un espacio de reconocimiento común. Como señala Michael J. Lazzara en un artículo dedicado al análisis de *El color del camaleón* (2017), de Andrés Lübbert, y *El pacto de Adriana* (2017), de Lissette Orozco —documentales dirigidos, respectivamente, por el hijo y la sobrina de victimarios y colaboradores de las dictaduras argentina y chilena—, quienes se atreven a dar cuenta de esas infancias de mentiras y silencios “se ven atrapados entre la lealtad familiar y la responsabilidad pública de decir la verdad, [...] inmersos en una lucha por emerger como sujetos éticos en el escenario del presente” (2020: 235). El

proceso que estos sujetos transitan para rebelarse definitivamente en contra de sus familiares y los crímenes que estos cometieron supone renuncias, miedos y un complejo entramado de dilemas afectivos, éticos y políticos que, a menudo, quedan recogidos de manera explícita en sus propuestas audiovisuales, literarias y artísticas.

Si focalizamos nuestra atención en los rastros materiales de la perpetración, podríamos preguntarnos sobre el destino de esas herencias y legados malditos, esto es, de aquello dejado por los perpetradores o victimarios a sus descendientes. ¿Existen objetos que, más que afectos, convoquen y vehiculen desafectos, renuncias, rechazo a los lazos de sangre? ¿Qué lugar ocupan estos en las producciones culturales contemporáneas firmadas por estos familiares que desacatan aquello que, en otros contextos, sería naturalmente bien recibido e, incluso, venerado? Un ejemplo paradigmático de ello lo encontramos en *Bastardo. La herencia de un genocida*, de Pepe Rovano, una película cuyo título remite a ese *legado* que no solo es material, sino que incorpora el proceso de negación, trauma y denuncia de los crímenes de un padre victimario, Rodrigo Alexe Retamal Martínez, condenado a prisión en 2007 por el homicidio acaecido en 1973, en Las Coimas (Chile), de seis militantes comunistas.

El documental muestra el proceso de descubrimiento, por parte de Rovano, de los crímenes de un padre que nunca ejerció como tal, pero que, en su posterior reencuentro con el hijo, reconoce su paternidad e intenta compensar todos esos años de abandono. De ahí que, dos días después de su primer encuentro, en el año 2008, el padre le regale una caja con treinta y cuatro objetos —en homenaje a la edad que entonces tenía el cineasta—, los cuales quedan enumerados, a modo de inventario, en una emotiva carta que le escribe. En el film, parte de esta misiva es leída por Rovano, que a medida que pone voz al escrito de su padre, va mostrando en pantalla esos regalos envenenados que aquel le ofrece: “Relación de recuerdos y cachureos para José Luis”, podemos oír en *voice over*. “Foto con mi madre y con mi madre, [...] placa del servicio oficial del O.S.7, Departamento Control de Drogas Carabineros de Chile, donde estuve veinte años, bastón de servicio, un CD con música de carabineros, medalla de servicios distinguidos a la patria...; estos objetos son el resultado de mi ADN y debes ser tú mi heredero”, prosigue.

Estos presentes sin valor material aparente, restos palpables del pasado genocida del padre —sobre el cual este se muestra orgulloso—, adquieren, en el film, el peso de una herencia pavorosa: aquella que sitúa al hijo en la encrucijada de tomar el camino de la conciliación —que supone comprender los motivos que pudieron llevar al padre a cometer tales crímenes— o el de la ruptura definitiva —que implica denunciarlo explícitamente y canalizar colectivamente esta vía de la querrela a través de su participación activa en *Hijos Desobedientes*, tal y como así queda registrado en las últimas escenas de la película. De hecho, Rovano no solo señala, en el film, ese “legado de horror y sangre” —como él mismo indica— que rezuma la medalla condecorativa que le deja como única herencia su progenitor, sino que el realizador puso a disposición de la justicia chilena las pruebas incriminatorias de su quehacer criminal, para que ayudaran a reabrir las investigaciones sobre su caso, cerrado por la Ley de Amnistía. Fragmentos de

las entrevistas fílmicas que evidencian la participación activa de Retamal en el asesinato de los militantes comunistas anteriormente referidos, van incrustándose en el documental junto con otros *restos* de ese pasado —películas caseras, fotografías familiares y otros archivos menores—, así como con imágenes de un presente todavía condicionado por la sombra de la dictadura y las cicatrices que esta dejó en el realizador.

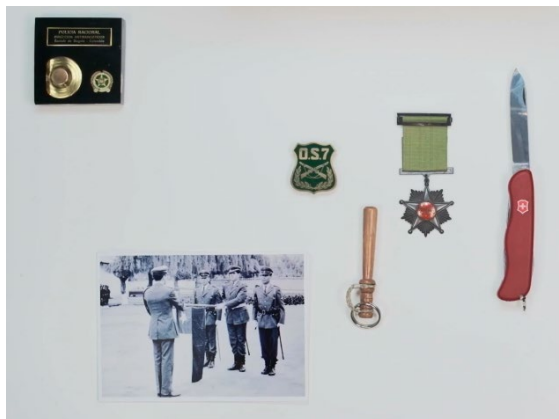


Imagen 3. Disposición de los objetos que Pepe Rovano heredó de su padre, en uno de los fotogramas de *Bastardo. La herencia de un genocida* (2023).



Imagen 4. Pepe Rovano sosteniendo la medalla de servicios distinguidos de su padre, en *Bastardo. La herencia de un genocida* (2023).

Los objetos *victimarios* también están muy presentes en *El hijo del cazador*, el documental que realizaron en 2018 Federico Robles y Germán Scelso, este último hijo de un detenido y posteriormente asesinado en un centro clandestino argentino. La propuesta formal y narrativa de esta pieza de no ficción es bastante disímil al documental de Rovano, pues en este caso, más que plantearse como un descenso personal y autorreflexivo al infierno de saberse hijo de un genocida, se propone como un retrato intimista de un personaje singular, Luis Quijano, hijo del oficial de gendarmería Luis Alberto Cayetano Quijano, acusado de cometer 416 crímenes durante la dictadura de Videla. En este sentido, la película busca comprender, desde una cierta distancia, a esas otras víctimas de la dictadura, marcadas también por el trauma, aunque, en estos casos, sea uno condensado en el polo opuesto al de los perseguidos políticos. En los años en que su padre perpetró esa magnitud descomunal de crímenes, Quijano, entonces adolescente, vivía todavía con sus progenitores, por lo que su cotidianidad se vio obturada por episodios en los que los rastros dejados por la violencia de su padre —saqueos, secuestros, torturas, asesinatos— se filtraron por las paredes de su hogar. Allí se normalizó la perpetración, hasta el punto de que, tal como él explica frente a cámara, a la hora de la cena, el patriarca contabilizaba en voz alta, y ante la aprobación y admiración de la madre, los muertos de ese día. Casi cuarenta años después, Quijano, que en 2015 ya testimonió contra su padre en la denominada causa La Perla-La Ribera, se dejó filmar para proseguir, ahora en el espacio que le brindaba el cine documental, con el recuento de todas las calamidades cometidas por su padre, una ristra de horrores que, de algún modo, le fue

transferida a su presente cotidiano. Su testimonio, por tanto, se ubicaría en el conjunto de relatos y pronunciamientos en los que, en palabras de Basile, esta segunda generación “se enfoca sobre la infancia vivida en el hogar militar para [...] desandar lo aprendido, para desafiliarse de sus miembros, [...] para explorar aquellos momentos que fueron marcando las grietas en el interior de la familia militar” (2020: 130).

A diferencia de *Bastardo. La herencia de un genocida*, en *El hijo del cazador* los vestigios materiales de esa barbarie prescinden del orden y la meticulosidad que caracteriza la puesta en escena de estos que sí hallamos en ciertos fragmentos del film de Rovano. En el metraje de Robles y Scelso, por el contrario, esa herencia aparece o bien escondida en un altillo, o bien amontonada en bolsas de basura, apiladas caóticamente bajo la escalera del domicilio de Quijano. De esos espacios innobles extraerá los pocos *legados* materiales que conserva del padre perpetrador: un retrato enmarcado de éste, vestido de militar —y al que le quita el polvo ante la cámara, en una clara demostración de la poca consideración que el hijo siente hacia esa imagen y hacia lo que ella representa—; el diploma que recibió el ex oficial en 1977, firmado por el mismo Jorge Rafael Videla; o uno de los siniestros casetes con sesiones de tortura que el padre le prestaba de adolescente para que los escuchase. En esta escena, Quijano recuperará un viejo reproductor y logrará reactivar uno de estos objetos hoy obsoletos. En este caso, se trata de un casete que contiene marchas militares, una música que, en sus palabras, sonaba habitualmente en la casa familiar. Por otro lado, el filme no solo incluye los *legados* de un hijo que, de hecho, fue *desheredado* por denunciar al padre por las torturas que cometió, sino que además se fija en el *botín de guerra* —electrodomésticos, coches, dinero, ropa— que ese brutal *cazador* se llevó de sus jornadas de robos, represión y asesinatos. En una de las escenas de la película, Quijano alude, precisamente, a dos de esos *trofeos* usurpados a una de las víctimas del centro clandestino de La Perla: un abrigo y un jersey que él mismo llevó durante un tiempo, y con el cual posa en una de las fotografías que conserva de esos tiempos y que muestra ante la cámara. Estas prendas físicamente ya no están —como sí amorosamente se conservan la corbata de José Alba o la botellita de José Celda en *Objectes (des)apareguts*—, pero su mostración a través de la imagen fotográfica funciona igualmente como prueba de un mal que, en tales extremos, llegó a banalizarse, como bien certifica el propio Quijano, cuando se pregunta por qué *heredaba* esa ropa cuando, en su familia, “pobres no éramos”.

La relación que ese *hijo del cazador* mantiene con ese conjunto de vestigios materiales del terror totalitario es, sin duda, compleja, pues si bien no los atesora en cajas bonitas ni en vitrinas, y si bien los saca a la luz para señalar las violencias que esconden, su simple existencia en su presente plantea ciertas incomodidades y contradicciones. Así, por ejemplo, en otra escena del documental, Quijano sacará de una caja de cartón —y luego reseñará con admiración—, los libros prohibidos —muchos de ellos, impresos en la Unión Soviética— que él mismo robó del destacamento en el que operaba su padre, antes de que estos fueran destruidos junto a panfletos, fotografías, títulos de propiedades y otro tipo de documentación. Él mismo fue forzado por su padre a participar, con apenas quince

o dieciséis años, en esos operativos de censura, sin saber que, paradójicamente, y como apunta Lior Alejandro Zylberman en un artículo que analiza este film de Robles y Scelso, él, el hijo de un “nazi” —como se autodenomina el propio Quijano en el film—, se volvería un apasionado ferviente de la historia y cultura rusas (2019: s. p.). Los libros hurtados por ese adolescente —libros que a su vez fueron violentamente sustraídos de sus legales propietarios y que él sigue teniendo en su poder— simbolizan, de algún modo, las luces y sombras de un personaje que, como hijo de victimario, se encuentra atravesado “por las prácticas vividas y, por lo tanto, sus propias memorias y representaciones son también consecuencia de los efectos del terror” (Feierstein, 2012: 183).

5. A MODO DE CONCLUSIÓN: ÚLTIMAS COSAS, COSAS FUTURAS

Si quien da testimonio —oral o escrito— de una experiencia traumática participa en la construcción dialógica de la memoria colectiva, los objetos que sobrevivieron al terror totalitario —cosas que afectan y nos afectan— son las huellas no verbales de esas violencias. En este sentido, y tal como puede inferirse de lo expuesto en los apartados anteriores, la relación entre la palabra y los restos materiales es tan necesaria como la que existe entre ese pasado atroz y el presente que trata de comprenderlo y repararlo. Porque, como señala Jossa, estos vestigios de guerras, exterminios y totalitarismos “guardan la memoria de un pasado que, por supuesto, ha sido, pero que no está acabado” (2020: 371). Las producciones culturales a las que nos hemos referido con menor o mayor profusión son el claro ejemplo de que este trabajo con “las cosas de la memoria” y “la memoria de las cosas” no puede entenderse como un proceso clausurado, sino más bien como un recorrido activado por decires polifónicos y cambiantes que participan en la construcción de una memoria viva y continuamente resignificada en función de los distintos presentes sociopolíticos y de las generaciones futuras. Es en estos procesos de memoria que las cosas-ruina establecen una triple conexión con el pasado: primero, como símbolos que dan fe tangible de un tiempo y biografías concretas; segundo, como restos *con memoria* que, por sinécdoque, remiten a esa vida y cuerpo para siempre silenciados; y, finalmente, como testigos de una injusticia que debe ser reparada y plenamente reconocida.

A lo largo de estas páginas hemos tratado de incidir en la significancia que cineastas y artistas que trabajan con el lenguaje audiovisual otorgan a los objetos supervivientes de pasados turbulentos en manos de sus herederos. A veces son *cosas* que, en unos casos, remiten a una vida cotidiana brutalmente interrumpida por la violencia —el trozo de tela, el botón o la corbata manchada de sangre—. En otras ocasiones, son productos expresamente creados en contextos de encierro y represión, como válvulas de escape y resistencia ante la deshumanización y el terror totalitarios —el dominó precario, hecho con pedazos de papel—. Un tercer conjunto de objetos funciona desde el polo opuesto de la represión, esto es, como pruebas materiales del violento accionar del perpetrador —los diplomas condecorativos, las medallas de servicio, los retratos de militares uniformados—. Sea como sea, en estas producciones audiovisuales los objetos cobran

casi tanto protagonismo como la voz que los explica y contextualiza y, en esa simbiosis de apegos y desapegos, las cosas heredadas se presentan en toda su dimensión emocional y emotiva, insertándose en ese giro afectivo que ha dado lugar a un arte político que se vindica desde su atención a lo íntimo, a lo familiar, y a las transacciones vinculadas, como apunta Natalia Taccetta, “al amor, la felicidad y la furia” (2015: 303).

Tener en cuenta la dimensión material de la memoria en las demandas —sociales y políticas, pero también artísticas— por la verdad y la justicia supone considerar la *existencia verdadera* de los restos, para así conceder el merecido espacio a los objetos recuperados del pasado en nuestros presentes democráticos. Es desde este lugar que las cosas pueden adquirir la densidad afectiva, la capacidad invocatoria y el potencial político necesarios para cuestionar los pactos de silencio y los olvidos impuestos por el trauma, las políticas públicas y el inevitable paso del tiempo. Porque, como retóricamente se pregunta Gomar Vidal en *Objectes (des)apareguts*, citando un texto de Matin Nejezchleba, “¿Quién mantendrá vivo el recuerdo cuando los últimos testigos sean silenciados? Una respuesta es: las cosas” (2021: 95).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AHMED, S. (2004). *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press / Routledge.
- BASILE, T. (2020). “Padres perpetradores. Perspectivas desde los hijos e hijas de represores en Argentina”. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural* 15, 127-157. Disponible en línea: <https://doi.org/10.7203/KAM.15.15714> [06/12/2024].
- BAUDRILLARD, J. (2004 [1968]). *El sistema de los objetos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- ____ (2009 [1970]). *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- BENNETT, J. (2010). *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press.
- BLEJMAR, J. (2015). “Una colección afectiva de la ausencia”. En *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*, C. Macón y M. Solana (ed.), 275-286. Buenos Aires: Editorial Título.
- BUCHLI, V. (2020). *An Anthropology of Architecture*. London: Routledge.
- DA SILVA CATELA, L.; JELIN, E. Y TRIQUELL, A., comps. (2022). *¿Qué hacemos con las cosas del pasado? Materialidades, memorias y lugares*. Córdoba: Editorial Universitaria Villa María.
- DALLA PORTA, C. (2017). *20 años. Sitio de Memoria. Villa Grimaldi Parque por la Paz*. Santiago de Chile: Corporación Parque por la Paz Villa Grimaldi / Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- DEBORD, G. (2005 [1967]). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.

- DÍAZ-RAMONEDA, E.; VILA GORGÉ, A., SANCHO PERIS, S.; CALPE VICENTE, A.; IGLESIAS-BEXIGA, J. Y MEZQUIDA FERNÁNDEZ, M. (2021). “Les fosses de Paterna, testimonis de la maquinària repressiva del règim franquista al País Valencià”. *Revista d’Arqueologia de Ponent* 31, 239-58. Disponible en línea: <https://doi.org/10.21001/rap.2021.31.13> [27/12/2024].
- ESTAY STANGE, V. Y BARTALINI, C. (2018). *Escritos desobedientes. Historias de hijas, hijos y familiares de genocidas por la memoria, la verdad y la justicia*. Buenos Aires: Marea Editorial.
- ESTAY STANGE, V. Y URIBE OTAÍZA, R. (2022). “(Po)ética de la desobediencia. Hijos de perpetradores por memoria, verdad y justicia”. *Journal of Iberian and Latin American Research* 28.1, 38-52. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1080/13260219.2022.2087322> [18/12/2024].
- FEIERSTEIN, D. (2012). *Memorias y representaciones. Sobre la elaboración del genocidio*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- FERRÁNDIZ MARTIN, F. J. (2014). *El pasado bajo tierra. Exhumaciones contemporáneas de la Guerra Civil*. Barcelona: Anthropos.
- GOMAR VIDAL, M. A. (2021). *Objectes (des)apareguts. Objectes (des)aparecidos. (Dis)appeared*. Valencia: Generalitat Valenciana / Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana / Diputació de València.
- GONZÁLEZ RUIBAL, A. (2016). *Volver a las Trincheras. Una arqueología de la Guerra Civil Española*. Madrid: Alianza.
- GUGLIELMUCCI, A. (2020). “Historias Desobedientes. Memorias de hijos y nietos de perpetradores de crímenes de lesa humanidad en Argentina”. *Revista Colombiana de Antropología* 56.1, 15-44. Disponible en línea: <https://doi.org/10.22380/2539472X.1045> [15/11/2024].
- HIRSCH, M. (1996). “Past Lives: Postmemories in Exile”. *Poetics Today* 17.4, 659-686.
- JOSSA, E. (2020). “Cosas, pruebas, indicios: los restos del conflicto armado en El Salvador”. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural* 16, 363-400. Disponible en línea: <https://doi.org/10.7203/KAM.16.17436> [03/01/2025].
- LANDSBERG, A. (2004). *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press.
- LATOUR, B. (1994). “Une sociologie sans objet? Remarques sur l’interobjectivité”. *Sociologie du Travail* 36.4, 587-607. Disponible en línea: https://www.persee.fr/doc/sotra_0038-0296_1994_num_36_4_2196 [29/06/2025].
- LAZZARA, M. (2020). “Familiares colaboradores y perpetradores en el cine documental chileno: Memoria y sujeto implicado”. *Atenea* 521, 231-248. Disponible en línea: <https://doi.org/10.29393/> [08/12/2024].
- LONGONI, A. (2021). “Pañuelos: de cómo las madres se volvieron feministas y las feministas encuentran madres”. En *Los patrimonios son políticos. Patrimonios y políticas culturales en clave de género*, J. Muñoz y A. Elbirt (comps.), 23-55. Buenos Aires: RGC Ediciones.

- LÓPEZ BARCELÓ, E. (2024). *El arte de invocar la memoria. Anatomía de una herida abierta*. Valencia: Barlin Libros.
- LURY, C. (1998). *Prosthetic Culture. Photography, Memory, Identity*. London: Routledge.
- MARTÍN SANZ, A. (2019). “Camboya año cero: La reconstrucción de la antiutopía de los Jemeres Rojos en *La imagen perdida* (2013) de Rithy Panh”. *CAUCE. Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas* 41, 53-74. Disponible en línea: <https://revistascientificas.us.es/index.php/CAUCE/article/view/7108> [02/12/2019].
- MORIN, V. (1971). “El objeto biográfico”. En *Los objetos*, A. Moles, J. Baudrillard, Pierre Boudon, Henri Van Lier, Eberhard Wahl y Violette Morin, 187-199. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.
- ORTEGA, M. L. (2021). “El mañana empezó ayer. Tradiciones y rupturas en el documental de América Latina”. En *Territorio y memorias sin fronteras. Nuevas estrategias para pensar lo real*, M. Luna, P. Mora y D. Samper (eds.), 23-46. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- PEREC, G. (1992 [1965]). *Las cosas. Una historia de los años sesenta*. Barcelona: Anagrama.
- QUÍLEZ, L. (2015). “Éticas y estéticas de la posmemoria en el audiovisual contemporáneo”. *Historia Actual Online* 38.3, 57-69. Disponible en línea: <https://doi.org/10.36132/hao.v0i38.1198> [08/01/2025].
- RACZYMOW, H. (1994). “Memory Shot through with Holes”. *Yale French Studies* 85, 98-106. Disponible en línea: <https://doi.org/10.2307/2930067> [01/07/2025].
- ROSÓN, M. (2021). “La memoria de las cosas. Cultura material y vida cotidiana durante el franquismo”. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural* 18, 5-14. Disponible en línea: <https://doi.org/10.7203/KAM.18.21854> [16/01/2025].
- SALVI, V. Y FELD, C. (2020). “La construcción social de la figura del perpetrador: procesos sociales, luchas políticas, producciones culturales”. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural* 15, 5-15. Disponible en línea: <https://doi.org/10.7203/KAM.15.17681> [21/01/2025].
- SARLO, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- TACCETTA, N. (2015). “Arte, afectos y política. O de cómo armar un archivo”. En *Preterito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*, C. Macón y M. Solana (eds.), 287-314. Buenos Aires: Editorial Título.
- WACJMAN, G. (2001). *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- WALSHAM, A. (2010). “Introduction: Relics and Remains”. *Journal Past and Present* 5, 9-12.
- YOUNG, J. (2000). *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. New Haven / London: Yale University Press.

ZYLBERMAN, L. A. (2019). “Lealtades y memorias familiares. Documentales sobre perpetradores argentinos” [Ponencia]. *XIII Jornadas de Sociología*. Facultad de Ciencias Sociales: Universidad de Buenos Aires. Disponible en línea: <https://www.aacademica.org/000-023/200> [11/07/2025].



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

La firmante del artículo se responsabiliza de las licencias de uso de las imágenes incluidas.

Fecha de recepción: 04/02/2025

Fecha de aceptación: 10/09/2025

REPRESENTACIONES DEL UNIVERSO CARIBEÑO COLOMBIANO EN EL CORTOMETRAJE *LA LANGOSTA AZUL* (1954)¹

REPRESENTATIONS OF THE COLOMBIAN CARIBBEAN UNIVERSE IN THE SHORT FILM *LA LANGOSTA AZUL* (1954)

José Horacio ROSALES CUEVA
Universidad Industrial de Santander
jrosales@uis.edu.co

Juan Sebastián VARGAS TRUJILLO
Universidad Industrial de Santander
juan.sebas_30@hotmail.com

Resumen: Este artículo examina cómo el hacer del personaje el Vivo incide en el desarrollo narrativo y en el sentido del cortometraje *La langosta azul* (1954). El complejo dispositivo visual reaparece como mediador de rasgos identitarios de las sociedades del Caribe colombiano de la época de producción y de las circunstancias actuales en que se preserva, divulga e interpreta esta obra. La investigación se soporta en la semiótica narrativa, la semiótica de las prácticas culturales y la antropología, así como en recursos específicos para el estudio cinematográfico. El análisis permite afirmar que el Vivo es un ejemplar de las tácticas de supervivencia oportunistas y humorísticas reconocidas como propiedades del universo sociocultural representado, aun en el presente. Los valores subyacentes, tratados por el filme con humor crítico y en el marco de un procedimiento enunciativo, enriquecen la comprensión de la sociedad caribeña colombiana.

Palabras clave: *La langosta azul*. Caribe colombiano. Semiótica narrativa. Semiótica cultural. Antropología.

Abstract: This article examines the influence of the character *el Vivo* on the narrative progression and overall meaning of the short film *La langosta azul* (*The Blue Lobster*, 1954). The complex visual mechanism serves as a recurring mediator of identity markers within the societies of the Colombian Caribbean —both during the film’s production period and in the contemporary context of its preservation, dissemination, and interpretation. The research draws upon narrative semiotics, the semiotics of cultural practices, and anthropology, alongside specialized resources for film analysis. The

¹ Este artículo presenta parte de los resultados de la investigación titulada “Representaciones socioculturales del Caribe colombiano en el cortometraje *La langosta azul* (1954). Investigación semiótica”, desarrollada en la Maestría en Semiótica de la Universidad Industrial de Santander (Colombia), entre los años 2022 y 2024, auspiciada por el grupo de investigación Cultura y Narración en Colombia (Cuynaco) y financiada por el programa de créditos de estudio que brinda esta universidad.

analysis supports the argument that *el Vivo* embodies the opportunistic and humorous survival tactics recognized as characteristic of the represented sociocultural environment, even today. The underlying values, which the film treats with critical humour within an enunciative framework, significantly enrich the comprehension of Colombian Caribbean society.

Keywords: *La langosta azul*. Colombian Caribbean. Narrative semiotics. Cultural semiotics. Anthropology.

1. INTRODUCCIÓN

En el marco de la investigación del cortometraje colombiano *La langosta azul* (1954) aparecen diversos elementos problemáticos relacionados con el origen y modo de producción del filme, el contenido formal y narrativo de este, las relaciones intertextuales y las limitaciones técnicas de producción, preservación y divulgación del bien cultural. En este horizonte complejo, como sucede usualmente con los objetos artísticos, la pesquisa debe decidir por entradas de análisis desde las cuales interrogar un texto visual mudo, en blanco y negro, para reconocer cómo se expresan en él elementos del universo sociocultural del Caribe colombiano. Para ello, se enfatiza en el estudio semiótico de aspectos del enunciado que determinan los valores contenidos en el objeto signifiante y cómo, después de siete décadas de la producción del cortometraje, esas configuraciones axiológicas hacen parte de un imaginario vigente del ser y hacer caribeño. Uno de los elementos articuladores de esta línea de interpretación es el modo de construcción de un personaje de ficción que, por la forma de obrar en el relato, adquiere un significado que condensa, despliega y difunde las coordenadas de comprensión del sentido de la narración, sin que esto objete la relevancia de los otros personajes en el desarrollo narrativo.

La langosta azul fue codirigida por Álvaro Cepeda Samudio, Gabriel García Márquez, Enrique Grau Araújo y Luis Vicens; el rodaje, entre 1954 y 1955², contó con la participación de estos y otros miembros del Grupo de Barranquilla, como la pintora Cecilia Porras. El texto filmico relata la llegada de un extranjero estadounidense, el Gringo, a un recóndito pueblo caribeño a las orillas de la ciénaga de Mallorquín, en el extremo norte del distrito de Barranquilla, sobre la margen izquierda de la desembocadura

² Según Samper Pizano, no se ha podido establecer la fecha exacta de filmación de *La langosta azul*, pues “se calcula que fue a fines de 1954 o durante el primer semestre de 1955, cuando Álvaro [Cepeda Samudio] tenía 29 años” (1998: 22). Según Gilard (2022: 54), la fecha precisa en que se filmó es imposible de establecer, pues “al revisar los papeles de Cepeda, hemos encontrado un recorte de *El Heraldo de Barranquilla*, columna ‘Candilejas’, fechado el 17 de marzo de 1955, donde bajo el título de ‘I am a camera’ se dice que Cepeda acaba de regresar de Estados Unidos y va a continuar la filmación de *La langosta azul*. Aunque con este dato queda establecido que fue en 1955, no se puede descartar la hipótesis de que la filmación se hubiera iniciado en 1954”. No obstante, en la mayoría de los medios en los que circula el cortometraje, se suele anteponer 1954 como fecha oficializada del rodaje.

del río Magdalena. En un momento de descuido, un gato roba una de las langostas que el forastero traía en el equipaje y el visitante, desesperado, sale en búsqueda del espécimen desaparecido. Mientras el Gringo indaga, la narración visual presenta algunos detalles de la cotidianidad de la población local y, entre estos, está la secuencia en que el Vivo roba licor a dos compadres de la tienda de barrio La Favorita.

En medio del tejido narrativo y de la diversidad de aspectos de la organización enunciativa del filme, en este artículo se construye un modelo semiótico del hacer del Vivo, personaje cuyo modo de actuar sería un ejemplar de estrategias oportunistas y humorísticas con las que el prediscursio caracteriza a las sociedades del Caribe colombiano. El prediscursio se entiende aquí como la “mezcla de marcos [previos] colectivos —saberes, creencias, prácticas—, [que brinda] instrucciones para la producción e interpretación del sentido en el discurso” (Paveau, 2006: 118) y se compone de elementos estereotipados que se comparten colectivamente y son apropiados por cada individuo según un sentido de pertenencia y perseverancia sociocultural (Paveau, 2006: 118).

Al categorizar el modo de hacer y ser del Vivo como un ejemplar se recurre a la definición que establece la semiótica para este término. Se trata de uno de los cuatro procedimientos de captación y categorización de la experiencia en el devenir del sujeto en el mundo, tal como ella queda expresada en un discurso o enunciado (Fontanille, 2001: 40-43). En otros términos, cuando cierta enunciación guarda la impronta de la vivencia humana, procede con cuatro rejillas empleadas en la percepción y comprensión categorial del mundo. Así, los sujetos del enunciado y de la enunciación proyectan discursivamente los modos de organización de la realidad apropiada, al tiempo que

- a) elaboran semejanzas entre elementos que se pueden agrupar por tener un aire de familia o lo denominado *semejanza de familia*, como en el caso de los personajes del cortometraje que, pese a las divergencias particulares, se reconocen como lugareños del pueblo costero y se diferencian del extranjero;
- b) establecen un denominador común, rasgo que se manifiesta entre elementos diferentes entre sí salvo por esa característica compartida y conocido como *red de rasgos comunes o serie*; en el cortometraje, corresponde al hecho de la condición humana de los pueblerinos y del extranjero, todos diferenciados de animales, plantas, paisaje natural, etc.;
- c) seleccionan un caso o elemento que engloba a todos los demás, o el *término de base neutro o conglomerado*, como el hombre que siempre observa con unos binoculares y que comprende o engloba la curiosidad de todos los habitantes del pueblo;
- d) discriminan el *mejor ejemplar*, parangón o el caso que reúne de mejor manera las características de muchos otros elementos o casos, como el Vivo, que condensa valores y modos de supervivencia en el universo del relato.

Así las cosas, Fontanille (2001: 40) afirma que es posible “organizar una categoría en torno a una ocurrencia particularmente representativa” o el ejemplar que “posee él solo todas las propiedades que solo están parcialmente representadas en cada uno de los otros miembros de la categoría”; v. gr., el Vivo que, para el análisis que fundamenta esta interpretación, sería un modelo aceptable de un modo específico de obrar, con independencia del juicio moral que se tenga de la modalización del sujeto y de la acción. En términos narrativos, el hacer del personaje aparece aislado al inicio del desarrollo de la narración, pero progresivamente implica a otros personajes, con quienes comparte rasgos y atributos, y se configura gradualmente como el oportunista ejemplar cuya picardía sin ostentaciones contribuye a la construcción humorística del cortometraje. Los creadores del cortometraje, inexpertos en la producción cinematográfica, aludieron en varias ocasiones a que esta obra había sido hecha para *mamar gallo*, sin mayor seriedad y en un desparpajo alegre que hacía que, para la época, Barranquilla fuera una fiesta (Gómez, 2019: 185). El mamagallismo, que se explica más adelante en este texto, alude a un humor crítico, espontáneo, no exento de cierta malicia y que puede surgir en cualquier escena de la vida cotidiana.

Cuando emergió el fenómeno cinematográfico en Colombia, la hegemonía del largometraje relegó el cortometraje hasta el borde de los años sesenta (Correa Restrepo, 2007: 12) y esto explicaría por qué el filme *La langosta azul*, que se emplaza en un escenario pionero en la industria local, fue olvidado durante años. Debido al interés del Museum of Modern Art (Mo-MA) de Nueva York en el cine nacional, se inició en el último decenio del siglo XX la recuperación del único registro. Las iniciativas se concretaron en el año 2019 con la restauración en alta definición y la divulgación en plataformas digitales por parte de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. El proceso de rescate del cortometraje es una agencialidad (Niño, 2015) que permite el acceso al documento visual en la actualidad. Esta preservación consiste en una compleja práctica semiótica relacionada con las circunstancias de producción, con el contenido simbólico del texto y con las posibilidades de lectura en el presente, lo que comprende

- a) la organización del contenido narrativo en secuencias de fotogramas reconocidas por el cuerpo sensible y competente del espectador;
- b) el traslado del texto original, con complejos procedimientos técnicos y financieros, a una nueva mediación material, digital, almacenable y divulgable;
- c) las estrategias que los agentes o sujetos llevan a efecto, en el marco de razones, valores culturales y de las acciones a) y b), para divulgar el resultado de la recuperación del objeto en escenas de intercambio de la vida sociocultural presente, y
- d) a interacción del bien artístico dentro de dichas escenas con otros objetos y agentes para establecer nuevas relaciones que le son propias y no meramente contextuales, en el sentido que adquiere el término contexto como elemento circunstancial de lectura que no hace parte integral del objeto en sí mismo (Rosales Cueva y Bretón García, 2023: 95).

2. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

Los resultados aquí planteados se soportan en postulados de la semiótica de las prácticas culturales, consideradas como acciones y objetos significantes que manifiestan y configuran formas de vida (Fontanille, 2015, 2016). Una forma de vida se expresa como el *ethos* o el hacer que expone un complejo de valores propios del universo sociocultural donde las prácticas se desarrollan. Fontanille demuestra, además, que la semiosis obra como persuasión (2015, 2016) alrededor de valores que una cultura específica defiende como recurso para garantizar la propia supervivencia. En este sentido, cada entorno sociocultural produce una firma identitaria de su acervo (Fontanille, 2016), de una forma de vida o un conglomerado de estilos de vida³, que se manifiesta como prácticas semióticas que cuentan con un plano de la expresión —el *ethos*— y uno del contenido —los valores—. Si el objeto de la investigación semiótica tiene esta complejidad, el procedimiento para analizarlo es consecuentemente exigente porque abarca diversas capas de la organización de la significación en relación con los medios expresivos y, por esta razón, son necesarias las delimitaciones del estudio con el propósito de lograr la profundización en elementos propios de la heterogeneidad de aquello que se aborda.

Para este análisis, se toma la secuencia del robo de licor del Vivo como una serie de figuras que conforman un personaje y las acciones que realiza en la organización sintáctica de toda la narración establecida por el entramado visual. Esto es una construcción intrincada de la que se ha ocupado la semiótica narrativa, con los desarrollos analíticos enriquecidos con la semiótica de las pasiones y la investigación de las captaciones cognitivas. No obstante, aquí se tiene presente que el filme entra en escenas de intercambio social donde es actualizado por espectadores y, para considerar esto en el análisis, se requiere de un elemento teórico y metodológico que aborde el funcionamiento de la interfaz entre eso que se relata y el escenario donde sujetos reales leen y responden a esa persuasión implicada en el objeto semiótico como un bien cultural.

Esta mediación o eslabón de anclaje, entre lo que el cortometraje significa como representación y el mundo de actores sociales en que él es actualizado y adquiere matices de sentido, es la materialidad que lo vehicula. Así, el texto visual se encarna en un cuerpo material con una doble cara que consta de (i) un soporte formal o el conjunto de reglas topológicas de orientación, dimensión y proporción que constriñen y hacen significar los rasgos que hacen parte de una escritura basada en la luz y que recoge eso que narra el

³ La semiótica diferencia entre *estilos de vida* y *formas de vida*. El primer concepto remite al modelo específico o situado de una forma de vida que permite establecer singularidades (Perusset, 2019: 5); por su parte, una forma de vida es, ante todo, una cualidad axiológica abarcadora y propia de sociedades que insisten en pervivir y, en su interior, desarrollan distintos estilos de vida. Sin embargo, en este artículo se va a preferir el término *forma de vida* cuando se hable de las axiologías englobantes que se condensan y despliegan a partir del análisis efectuado, sin que los resultados sean reduccionistas. Como se comenta en las conclusiones, de ninguna manera se estima que los valores del oportunismo y el humor, con sus términos diatópicos, sean exclusivos de la región caribeña colombiana, menos aún que sean el rasgo dominante en que se reconocen las gentes del entorno, aunque sí son elementos que dinamizan el hacer sociocultural y, por ende, son reconocibles en la vida cotidiana y en las manifestaciones artísticas.

texto filmico y (ii) un soporte material o un receptáculo que le permite pasar, con un complejo proceso tecnológico, de un registro analógico en acetato a uno digitalizado para ser integrado a las escenas de visualización en las diferentes especies de pantallas (Dondero, 2020: 190).

Tal corporeidad digital, en la que el filme ha desembocado después de la restauración, posee unas características que lo hacen susceptible a transformaciones que pueden ser esquematizadas como un procedimiento semiótico y entre las cuales se cuenta con la posibilidad de someter al objeto restaurado numéricamente a las manipulaciones que los usuarios hacen de él en la vida social actual. Estas intervenciones no solo tratan al enunciado visual como un complejo sígnico que se lee y se disfruta, sino también como un bien que se reapropia y al que se le dan usos más allá de la interpretación. Precisamente, estos modos de hacer con el objeto son prácticas significantes que, para el caso, corresponderían al oportunismo como estrategia sociocultural de supervivencia. El robo que el Vivo hace del licor es una secuencia condensadora de este fenómeno, de modo que *La langosta azul* posee una constitución narrativa propia que, con este y otros elementos, se proyecta como representación de la cultura en las coordenadas de lo expresado por el texto, pero también en el hacer de los actores sociales que interactúan con el cortometraje y a causa de él.

En este horizonte, la dinámica del gesto de producción es pertinente, según sea este manual o digital, porque el modo de obrar en la creación y existencia material de los signos deja huellas en el objeto significativo, incluidos los rasgos que permiten reconocer la técnica de elaboración por parte de los sujetos empíricos. A partir de esta premisa, es posible comprender la jerarquía que se establece entre los enunciados, los objetos que acogen dichos enunciados y las prácticas que los transfieren, segmentan y reestructuran en los intercambios entre actores sociales (Dondero, 2020: 185). Esto no está exento de complejidades y desafíos analíticos y, para la semiótica, resulta indispensable investigar casos concretos de estos modos de praxis enunciativa que son correlativos a cada entorno sociocultural y a la naturaleza expresiva de los conjuntos significantes.

Si se entiende la interpretación como un acto que exige cierta competencia para formular las hipótesis comprensivas de algo, la acción de ver el cortometraje implicaría una actividad cognitiva soportada en la sensibilidad y la intersubjetividad, de tal suerte que resulta en una experiencia estética de carácter persuasivo que insta a la comprensión de eso que acontece entre el objeto significativo, creado por alguien, y el espectador. Al concordar con la semiótica de las prácticas (Fontanille, 2016), se establece que lo narrado por el filme y la narrativa de lo que sucede con él en los intercambios entre actores socioculturales que lo producen y leen se sostiene sobre axiologías que se manifiestan como un *ethos* compartido; este permite a los sujetos de la cultura perseverar, subsistir y cuestionar los regímenes de creencias que el mismo objeto condensa y dinamiza, con el despliegue y la difusión de sí mismo y de los significados que actualiza en las escenas interpretativas.

Así, *La langosta azul* relata una historia con una sintaxis de figuras y se consolida como una materialidad encarnada que luego se digitaliza y entra en escenas de lectura, donde se reconoce que el mismo enunciado filmico expresa algo del modo de ser y hacer de la cultura caribeña colombiana como memoria del tiempo pretérito, pero también en el presente. Si los actores sociales aceptan o no lo que el objeto cultural propone, se entra estratégicamente en la aprobación o resistencia frente a dicha propuesta, lo que es una dinamización de las prácticas culturales. Esto demuestra que el objeto semiótico, en lugar de ser una unidad aislada, con un significado estable y erradamente sometido a intentos de fosilización, es un elemento rizomático, relacional, orgánico y vital por causa de la acción de actores sociales que realizan prácticas de producción, uso, comprensión, interpretación e intercambio. Las consideraciones previas se pueden esquematizar en un recorrido analítico consecuente, como se propone a continuación (ver Tabla 1).

Niveles de constitución del objeto significativo			Niveles de lectura
El texto-enunciado organizado para expresar sentido	Del texto se reconocen figuras con una dirección significativa ↓	Plano de la expresión del texto	Análisis del objeto significativo como sistema semisimbólico y parcialmente clausurado que representa algo del mundo
	↕ En el texto perviven procesos narrativos o transformacionales	Articulación textual de figuras de la expresión y del contenido	
	↕ Del texto emanan valores de las figuras en interacción	Plano del contenido del texto	
↕			El objeto accede a escenas de intercambio por su doble mediación formal y material
El texto-enunciado se encarna (<i>embodiment</i>) en un objeto material (corpóreo) que lo contiene, con diversas mediaciones			
↕ En las escenas de intercambio , los actores sociales usan el objeto y lo relacionan con otros objetos significantes			
↕ La acción en curso responde a estrategias , establecidas en la configuración del objeto como enunciado y guiadas por el <i>así se hace</i> de la cultura representada y en la que se despliega el objeto significativo			
↕ Las estrategias forman parte de un <i>ethos</i> o forma de vida , firma identitaria de un universo cultural			
			La producción, el uso y la interpretación del objeto son un despliegue persuasivo sobre una manera de ser y hacer en el mundo que es condensada en el objeto mismo

Tabla 1. Recorrido de análisis propuesto a partir de la semiótica de las prácticas culturales

El análisis semiótico, tanto de la manifestación perceptible del objeto significativo —el plano de la expresión— como de los fundamentos del significado y del sentido —plano del contenido—, no establece, como condición *sine qua non*, seguir la secuencia de niveles del modelo empleado, sea este el de la narratividad o el de las prácticas semióticas; en estas, el estudio puede proceder por un vaivén entre los estratos que se correlacionan y constituyen el objeto; para el caso que aquí se presenta, se busca, al menos en la exposición de los resultados, abordar el recorrido de modo secuencial, siguiendo el esquema ya planteado (ver Tabla 1) y la lógica narrativa del filme. En este examen también se consideran fundamentos del fenómeno visual en la cinematografía, sin dedicación exclusiva a ellos (Groupe μ , 1993), y la propuesta de segmentación lineal de un filme de Casetti y di Chio (1991) en episodios, secuencias, encuadres e imágenes.

3. RESULTADOS

3.1. Elementos figurativos de la narración

La figura de la langosta, además de integrar el título del cortometraje como instrucción interpretativa, está visualmente presente a lo largo de todo el relato. Este crustáceo decápodo posee significados de lujo, opulencia y, en la obra de Salvador Dalí, de deseo carnal y feminidad (García Bello, 2019). El artrópodo buscado por el Gringo en el filme es particularmente azul, color que se relaciona con valores de profundidad, pureza, frialdad, ligereza y surrealidad (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 163) y que, en el Grupo de Barranquilla, parece referenciar al surrealismo en las artes, lo que es admisible en un filme que, según la crítica, posee elementos surrealistas y neorrealistas (Cadavid, 2001; Cepeda y Olaciregui, 2022; Gilard, 2022; Gómez, 2019; Martínez Pardo, 1978; Restrepo Sánchez, 2003; Tamayo, 2006)⁴. En Colombia, desde el siglo XIX, el azul se relaciona con lo que hoy políticamente es la derecha; desde el siglo XX, este ha sido el color del partido Conservador, movimiento político afín con las instituciones más tradicionalistas y complaciente con los intereses estadounidenses en la región, lo que

⁴ Los documentos históricos y la intencionalidad del texto filmico evidencian que el Grupo de Barranquilla estaba al corriente de las vanguardias estéticas de Norteamérica y Europa. Cepeda organizaba tertulias, en Barranquilla, para visualizar, entre los años 1940 y 1950, lo último que se podía ver en Colombia del cine mundial (Samper Pizano, 1998: 120). Según Tamayo (2006: 52), el cortometraje es un “ejemplo del distanciamiento de los intelectuales con la realidad cinematográfica nacional, y [un] suceso evidente de esa nostalgia por los pasados culturales europeos que invaden a los representantes culturales del país”. Sin embargo, los mejores momentos del cortometraje no son los que están cargados de simbolismo, sino aquellos en que parece un reportaje filmico del entorno (Martínez Pardo, 1978: 198). Para los autores de estas líneas, *La langosta azul* no corresponde unívocamente al surrealismo o al neorrealismo y una hipótesis al respecto aproximaría este filme con cercanías a la obra de Luis Buñuel, más precisamente entre *Un perro andaluz* y *Los olvidados*, debido al intento por captar la cultura local, incluidos los matices de la marginalidad, y elementos oníricos y mágicos de la cosmovisión de la cultura americana, específicamente caribeña. La construcción narrativa, no obstante, no coincide con los manejos enunciativos surrealistas. Estas consideraciones merecen un desarrollo exhaustivo que sobrepasaría los límites de este artículo. Una vista panorámica sobre el surrealismo y neorrealismo europeos se encuentra en Jeanne y Ford (1974).

entraña conflictos que han marcado la historia colombiana y cuya violencia ha quedado registrada en la novelística nacional de la segunda mitad del siglo XX y, entre esta, en obras escritas por integrantes del Grupo de Barranquilla, v. gr., *La casa grande* y *Cien años de soledad*. En el cortometraje, el asunto de la incidencia del capitalismo estadounidense en la vida del pueblo y en la política y economía nacionales parece aludido con la presencia del Gringo y la relación de este con el azul de la extraña langosta que trae a la región de la ciénaga caribeña.

El cortometraje tiene una duración de 29 minutos y la secuencia considerada aquí como mejor ejemplar empieza alrededor del minuto 17:40. En este fragmento, el Vivo roba licor en un segmento clausurado de unos 60 segundos donde se dan mutaciones de espacio, de acción y de personajes (Casetti y di Chio, 1991) que resultan de la intercalación, por la edición, de tomas grabadas. La secuencia tiene tres encuadres constituidos por múltiples imágenes que suceden dentro y fuera de la tienda de barrio La Favorita. El encuadre 1, de 15 segundos, se enmarca en un plano detalle de las manos de los compadres que departen en la tienda y, al otro lado de la barra, del tendero; también están la botella de licor, los vasitos de cartón y el puro que sostiene uno de ellos. El encuadre 2, de 25 segundos, muestra a los personajes en un plano conjunto con angulación picada, cuya configuración semisimbólica no coincide canónicamente con la gramática del cine para esta variante enunciativa. En efecto, el Vivo comete aquí el hurto del licor y, al salir, mira a la cámara, al final del encuadre, como un posible gesto de confidencialidad con el espectador (ver Imagen 1) o, posiblemente, como un error del actor al salir de escena, pero el detalle permite colegir un guiño de confidencialidad entre observado y observante. Finalmente, con el encuadre 3, que es un plano conjunto de 15 segundos, se da por culminada la secuencia con la salida del Vivo, quien lleva en las manos una jarra de peltre que contiene el licor robado impunemente a los compadres.



Imagen 1. Imagen final del segundo encuadre de la secuencia del robo de licor.
Tomada de *La langosta azul* (1954).

Las figuras actoriales de los dos compadres y el tendero incluyen expresiones faciales y posturas corporales que aluden al descuido y exceso de confianza en una situación sin riesgo y de distensión; el Vivo, por su parte, se muestra inactivo y en aparente desatención, recostado contra un muro y mirando de soslayo la barra de la tienda donde está el licor. Las figuras espaciales son el interior de la tienda, menos iluminado y donde sucede el robo del trago, y el exterior radiante de las calles rústicas de un pueblo costero colombiano de la década del cincuenta del siglo XX, por donde huye el ladrón con el botín. La secuencia está ambientada en una hora muy soleada del día, con la canícula propia del universo representado (ver Imagen 2). La tienda La Favorita es un campo sociópeto o que reúne a la gente a una distancia personal cercana, con amplia posibilidad interaccional (Hall, 2003: 146). Como espacio favorito es, según el *Diccionario de la Lengua Española* (DLE), ‘apreciado con preferencia’ y la tienda propicia, efectivamente, el compartir por largo rato, pues es un escenario para la distensión, la ingesta de licor, entre otras actividades que involucran la predisposición a permanecer resguardados, por parte de los habitantes, de la poderosa luz solar proveniente del exterior.



Imagen 2. Figuras actoriales y espaciales de la secuencia.
Tomadas de *La langosta azul* (1954).

La manera de vestir de los actores responde a un prediscursio cultural y a un modo de presentarse socialmente en el Caribe colombiano, afectado por las condiciones climatológicas de calor y alta humedad, especialmente en los ámbitos rurales en que se emplea camisa o camiseta blanca o clara, sombrero, pantalón con bota remangada y calzado abierto como sandalias, alpargatas o abarcas de cuero crudo o de caucho aseguradas al empeine y el tobillo con correas de hilo tejido, de cuero o de materiales sintéticos. Además, a lo largo de la secuencia, los actores usan sombreros para protegerse de la luz solar, pero una de estas prendas no corresponde al carácter localista de la representación. El Vivo, en lugar de satisfacer la expectativa retórica (Groupe μ , 1993: 248), no lleva el sombrero vuelto típico del Caribe colombiano que sí portan los compadres y emplea, en su lugar, un sombrero canotier o gondolero de procedencia europea. Esta sería una proyección de correlación entre figuras de la expresión y del contenido en la dimensión semisimbólica del relato que involucra la tensión entre el

Gringo y los habitantes del pueblo de *La langosta azul*, pues el extranjero termina siendo, de algún modo, víctima del modo de ser y hacer de los lugareños.

Ataviarse con el traje de su provincia revela una identidad relacionada con el sentir de pertenencia a un grupo en el cual se desempeña un papel personal y una diferenciación de otros grupos (Leroi-Gourhan, 1971: 341). La desatención de los compadres, con sombreros autóctonos, aludiría a la ingenuidad del hombre americano frente a los extranjeros, con sombrero tradicional europeo, que aprovechan el descuido y el exceso de confianza para apropiarse de algo que es propiedad de los del lugar. Una hipótesis, en términos de presuposiciones narrativas sobre el modo de ser y hacer del Vivo, admitiría que este personaje se ha apropiado de un modo de hacer ajeno al universo sociolectal de referencia y que, seguramente, ha conseguido el sombrero por medio de una *avivatada* hecha a otro foráneo. En el *Diccionario de americanismos* de la RAE y de la ASALE, *avivatada* se recoge como un sustantivo colombiano que alude a la ‘acción propia del que se aprovecha de los demás en beneficio propio’. En cualquier caso, habría una relación entre el modo de ser —avivato u oportunista en oposición al ser ingenuo— y el tipo de sombrero que se usa.

Si bien existen tesis que relacionan la avivatada con la época colonial y sostienen que este rasgo fue aprehendido durante el contacto cultural con los colonizadores españoles y portugueses (García Villegas, 2020: s. p.), resulta difícil asimilar la idea de que los nativos fueran *tabulae rasae* antes de la llegada de los europeos. Es más plausible afirmar que, aunque haya sido importante el contacto cultural y, por consiguiente, se erigieran estrategias de supervivencia para defender una u otra cultura por parte de sus agentes, la avivatada del colombiano responde a las naturales contradicciones humanas y al mayor o menor poder de las agencias de socialización y de los parámetros éticos y morales que se aprenden y se experimentan en el entorno social de aprendizaje que es cada cultura. Estas contradicciones axiológicas serían connaturales a toda dinámica cultural que opta por la ambigüedad en lugar de verdades definitivas, unívocas y que suprimen la diversidad (Bauer, 2022).

3.2. Elementos sociales, afectivos y cognitivos en la configuración narrativa del Vivo

Una primera lectura de la secuencia del robo de licor haría pensar en el desarrollo de un esquema narrativo de prueba que entrecruza dos programas narrativos, uno de apropiación y otro de desposesión de un bien (Courtés, 1991: 137); pero los compadres, como contrincantes del Vivo, no participan en la relación polémica, de la que ni siquiera son conscientes. Al contrario, el Vivo recurre a artimañas para obtener algo sin encontrar la oposición de nadie y solo cuida no ser capturado por la mirada de otros mientras hurta a escondidas residuos de bebida; este actuar está determinado por el querer como condición y motivación, pero también por el saber y el poder hacer en el momento oportuno. De este modo, el desarrollo de la acción corresponde a un programa de

búsqueda en el que el sujeto se apropia indebidamente de un bien en el marco de la composición arquitectónica de la tienda y la ausencia de cuidado de los demás, quienes no imaginarían que restos de algo que beben sería objeto de sustracción. En la búsqueda, el sujeto se mueve por la carencia y “los valores [del objeto proporcionan] todo su sentido al recorrido del sujeto” (Fontanille, 2001: 100); en este caso, el licor condensa valores de distensión, relajación, evasión, dependencia física y emocional al alcohol y del colombianismo *gorrear* o beber a expensas del otro. Si hay una mirada que sorprenda al ladrón sería la del observador virtual del cortometraje, instaurado enunciativamente en el momento en que el usurpador del trago, al salir de la tienda, mira a la cámara y modaliza al lector del filme como evaluador y confidente del acontecimiento (ver Imagen 1).

Estas modalizaciones del Vivo se estabilizan en la narración de todo el texto filmico, pues el actor transgrede los valores del sentido común y concibe el robo como un triunfo. En otra secuencia, el mismo personaje manipula a los niños para hallar la langosta extraviada y apropiarse de una virtual recompensa. Luego, cuando lleva al Gringo la canasta con las langostas pescadas por infantes y pescadores rurales, el Vivo aprovecha los afanes del extranjero para aproximarse, oportunamente, a las piernas de la mujer que acompañaba al foráneo y propiciar un encuentro sexual ocasional. El Vivo, de este modo, no tiene reparos en instrumentalizar a quien sea para lograr beneficios personales que calcula sobre la marcha de los acontecimientos. La acción del personaje articula así motivaciones sensoaffectivas en una especie de hedonismo que debe ser satisfecho de manera inaplazable junto a las relaciones sociales en las que cosifica a la otredad.

Asimismo, los recursos cognitivos le permiten al Vivo construir simulacros de la realidad, programar las acciones sobre los cálculos de los descuidos y percepciones de los otros y actuar a hurtadillas para evitar el conflicto directo, como usualmente haría un pícaro; este último, a pesar de la reivindicación de las motivaciones y del hacer en la picaresca, es un antihéroe de bajo rango social, abiertamente marginal, astuto, con procederes soportados en el engaño y la estafa, al margen de la honra burguesa, y embajador de una conciencia desafiante o cínica. La concatenación de miradas de control sobre las víctimas permite al Vivo actuar sin obstáculos, por lo que sabe observar sigilosamente, debe no distraerse, sabe esperar el momento oportuno y puede satisfacer su impulso depredador (Cardona, 1993: 40-49). Esto caracteriza mejor al avivato, pues en algunos estudios se reconoce al “vivo [como] un personaje de frontera. No es un pícaro ni un vividor, pero tiene un poco de [...] esos personajes. Si actúa de manera ruin es porque lo necesita [...] Si se aprovecha de los demás, es por conveniencia” (García Villegas, 2020: s. p.). En el cortometraje, el Vivo no justifica ninguna de las pretensiones y es difícil suponer que se trate, aparte de la urgencia sexual, de resolver necesidades apremiantes por medios probos. Como un avivato, el Vivo subsiste en la instantaneidad sin programarse para el futuro, aunque planifica el actuar inmediato, en medio de las circunstancias emergentes y de las oportunidades; busca el beneficio propio en la supervivencia momentánea y conforme el programa narrativo lo va enfrentando a las

vicisitudes de la cotidianidad. Estas características, como se verá más adelante, empatan con las propias de un oportunista.

3.3. De la narración enunciada al objeto material que accede a escenas prácticas

El soporte de inscripción del cortometraje predispone ciertos modos de lectura e interpretación, lo que está establecido en cómo está organizado el enunciado del objeto significativo y en la manera como queda trasladado o manifestado en los constreñimientos de la materia y superficie contenedora. No es la misma experiencia la fruición de un filme en un dispositivo de lectura de cintas en formato VHS que en una reconstrucción de alta definición en pantalla de teléfono móvil o en un televisor de grandes dimensiones; además, estas no son las mismas prácticas de la lectura que acontecen en pantalla de ordenador o en una sala de proyección cinematográfica. No obstante, sea cual fuere la manera en que el enunciado se manifiesta para ser integrado a una escena de circulación, percepción y lectura, hay tres narraciones más o menos estables que son, una, la contenida en el objeto; otra, que trata de cómo este fue construido, y una tercera a propósito de los escenarios de lectura en el presente.

El rodaje del texto visual se realizó en formato 16 mm reversible, en blanco y negro y sin posibilidad de agregar banda de sonido por factores económicos (Restrepo Sánchez, 2003: 84; Caicedo González, 2014: 82). Además, por falta de experiencia, no se hizo el negativo que hubiese permitido reproducir el filme sin preocuparse por su deterioro; la única copia era susceptible a daños cada vez que era exhibida (López, 1998: 342; Calvo, 2014: 41-42). El soporte de registro debió ser película de acetato pasada por proceso de revelado químico. La cámara empleada (ver Imagen 3) —facilitada por Guillo Salvat, un amigo del Grupo de Barranquilla— fue una Bolex Paillard Modelo H16 tomavistas con capacidad para 100 pies de película⁵. Actualmente, Teresa —Tita— Manotas de Cepeda, viuda de Álvaro Cepeda Samudio, detenta los derechos patrimoniales de la obra. El proceso de restauración, corrección y conversión digital, entre 2017 y 2019, fue responsabilidad de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, en cooperación con Los Angeles Film Forum y el laboratorio colombiano 2.35 Digital⁶, en el marco de las iniciativas ya mencionadas del MoMA de Nueva York.

⁵ Véase la información aportada por la Filmoteca UNAM del Museo Virtual de Aparatos Cinematográficos: <https://museovirtual.filmoteca.unam.mx/aparatos/cinematograficos/seccion-profesionales/camara-cinematografica-paillard-bolex-de-16mm/> [15/01/2025].

⁶ Véase la ficha de información en la Cinemateca de Bogotá sobre *La langosta azul* y *Las ventanas de salcedo*: <https://cinematecadebogota.gov.co/pelicula/langosta-azul-ventanas-salcedo> [15/01/2025].



Imagen 3. Rodaje de *La langosta azul*, en 1954. Guillermo Salvat y Luis Vicens en el techo de la camioneta que Alvaro Cepeda conduce. Tomada de Gilard (2022: s.p.).

En el siglo XXI, se posibilitó la reproducción en alta definición del filme en plataformas web como Retina Latina, autodefinida como una herramienta digital para acceder a productos del cine latinoamericano, de carácter público y acceso libre para los ciudadanos de América Latina y el Caribe; esta alberga, además, una de las bases de datos más completa del cine continental⁷. Desde marzo de 2020, la plataforma amplió la oferta con la aplicación gratuita para teléfonos móviles. En casos como este, la película digitalizada permite al sistema Retinex captar, con mayor detalle, aspectos del filme que de otro modo podrían pasarse por alto, como algunos fragmentos de los títulos de créditos y elementos figurativos como detalles faciales de los personajes o texturemas específicos (Groupe μ , 1993). A la fecha, existen tres versiones completas de *La langosta azul* en YouTube y, aunque se trata de un uso no legal del producto, por esta vía el filme cuenta con más de once mil visualizaciones en un canal y, en los otros, casi tres mil y quinientas, respectivamente. Una de las versiones del cortometraje (UltraViciosos, 2020) fue musicalizada arbitrariamente, manipulando la percepción de algunos espectadores contemporáneos del filme con elementos caprichosos de quien traslada el objeto, de manera más o menos avivata u oportunista, a las redes personales de divulgación (ver Imagen 4).

⁷ Véase: <https://www.retinalatina.org/nosotros/acerca-de-retina-latina/> [15/01/2025].

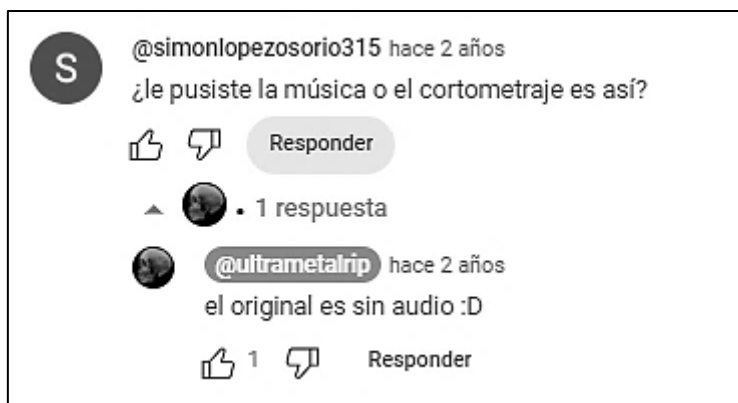


Imagen 4. Captura de pantalla del perfil UltraViciosos (antes UltraMetalRip).
Tomada de YouTube, 8 de noviembre de 2024.

Restaurado, el resultado legal de *La langosta azul* fue proyectado en la inauguración del primer Festival Internacional de Cine de Barranquilla, en 2013, sesión que homenajeó el filme con música en vivo que mezclaba sonidos electrónicos con aires de cumbia, ritmo tradicional colombiano⁸. Esta estrategia empleada por el FICBAQ para exaltar la edad de plata del cine colombiano es una iniciativa que conlleva prácticas de puesta en circulación, en el presente, del patrimonio cultural. Además, la organización nominó *Langosta Azul* al mayor galardón entregado durante el festival.

Estos elementos hasta aquí relacionados permiten comprender cómo *La langosta azul* ingresa a las escenas de intercambio sociocultural como objeto corpóreo modificado para preservarlo en un proceso de lo analógico a lo digital y cómo, además, pasa por manipulaciones de lo mudo a lo sonoro para responder a intereses y estrategias que le son superpuestas por usuarios ajenos a la producción del bien cultural. Con esto, la obra vuelve a circular como bien signifiante en el entorno cultural que lo produce y, siendo un objeto del pasado, suscita en el presente variadas lecturas condicionadas por las marcas de la enunciación, por los soportes de inscripción y por las manipulaciones en las escenas de intercambio. Una de estas es, como se propone en este análisis, la que conduce a la interpretación del cortometraje como condensador y punto de despliegue de elementos que se relacionan con el modo de ser y hacer del Caribe colombiano.

3.4. El oportunismo y el humor como estrategias de una forma de vida

Los elementos estratégicos y prácticos del intercambio del cortometraje y de las lecturas de este en relaciones intersubjetivas trascienden la narración enunciada y se corresponden, entre otros fenómenos, con la manera en que el cortometraje *La langosta azul* es producido, rescatado y divulgado. Estas operaciones parecen sostenerse sobre valores culturales que se condensan en el modo de ser y hacer del Vivo en el universo

⁸ https://proimagenescolombia.com/secciones/pantalla_colombia/breves_plantilla.php?id_noticia=4712 [02/10/2025].

sociolectal de la narración. En otros términos, en el presente, en que se hace la fruición e interpretación del cortometraje recuperado, se encuentra un despliegue de acciones que coincide con el *modus operandi* del Vivo dentro del relato contenido en el discurso visual. En efecto, este personaje se aprovecha de un exceso de confianza para aprehender algo que no le corresponde y se vale de la oportunidad para beneficiarse; además, este actor desafía al espectador con una mirada no carente de cinismo que

aparece de inmediato, para el sentido común, como un comportamiento moral, como una manera de actuar y de expresarse en sociedad que desprecia las buenas costumbres y la moral establecida. El humor empleado, irritante y provocador, no sería más que un medio dentro de los programas de uso de un programa de base que sería ético (Fontanille, 1993: 9).

Esta mirada cínica del Vivo, en el sentido de la beligerancia antiaxiológica, correlaciona el carácter avivato, oportunista y humorístico que hace parte del ingenio y del carácter, con malicia y altanería, que caracteriza, como prediscursio, el modo de ser y hacer de las gentes del Caribe colombiano. Dicho modo de ser y hacer, con el que se reconocen elementos identitarios en el ámbito cultural colombiano y caribeño, oscila entre la polaridad disfórica de lo no aceptable e indeseable y la polaridad eufórica de lo placentero y tolerable. Si bien una persona caribeña no se comporta exactamente como lo hace el Vivo, para el espectador colombiano, y particularmente de las costas del norte del país, no es indiferente la relación entre este tipo de personajes con la forma de vivir de la gente de esta geografía, así como el hecho de que el cortometraje condense tensiones culturales, históricas, políticas, económicas y estéticas en su materialidad enunciativa. Es por ello por lo que se puede afirmar que el filme compendia prediscursos y obra como agente persuasivo que predica sobre cómo es el mundo representado y sobre cómo, en la realidad social de este, se reincorporan ciertas convenciones y regímenes de creencias.

Fontanille define el oportunismo (2015: 195) como aquella forma de vida que transforma la ocasión en una oportunidad, valiéndose de lo imprevisible para obrar en favor propio. Sin embargo, Rosales Cueva (2006) ha establecido este modo de hacer y ser con el término muy empleado en Colombia de *rebusque* que “se relaciona con el ingenio malicioso de los colombianos que no dejan pasar la oportunidad de hacer algo que les traiga beneficios” (2006: 245). Aunque este es un modo de obrar que se encuentra en cualquier orden cultural y es enunciado por muchas obras artísticas, científicas y religiosas, es aceptable la idea de la convergencia entre el oportunismo y el humor cínico como categorías englobantes, y el rebusque y el mamagallismo como ocurrentes diatópicos.

Justamente, la tertulia del Grupo de Barranquilla abogó por una acción humorística y crítica del entorno sociocultural, lo que debía configurarse en la producción artística que coincide con los elementos de la estrategia cínica, caracterizada esta por “convocar, en el discurso, todas las configuraciones estereotipadas de lo sensible en una cultura dada, para deshacerlas, insensibilizarlas y desmoralizarlas” (Fontanille, 1993: 26). Este tipo de humor no está ausente de la definición de *mamar gallo* o el mamagallismo caribeño, sobre todo en Colombia y Venezuela, que consiste en una malicia jocosa en las elaboraciones

discursivas y en las acciones rápidas e ingeniosas, ambas como salidas muy pragmáticas de los escollos, sean moral y convencionalmente aceptables o no. Un ejemplo es el truco de chupar las patas del gallo, antes de la pelea, para que este sea más agresivo en la contienda, lo que en las lidias de estas aves es considerado una violación del código, una especie de dopaje, una trampa, una burla. Estas peleas de gallos, tan populares en países caribeños y que Gabriel García Márquez y autores venezolanos describen como un escenario tradicional donde se manifiestan rencores y nacen conflictos, dieron origen al *mamar gallo* como burla, incluso ante los compromisos de todo tipo. Así, el mamagallismo puede entenderse como la forma humorística que acompaña al rebusque y en conjunto, mamagallismo y rebusque, son valores que se integran a la caracterización de la forma de vida del Caribe colombiano.

En Colombia, el mamagallismo se hizo célebre, en el ámbito de las consideraciones sobre literatura, por Gabriel García Márquez, quien, desde *Los funerales de la Mamá Grande* (1962), utilizó la expresión al escribir que entre los asistentes al evento estaban “los mamadores de gallo de la Cueva” (Samper Pizano, 2003: s.p.). Si bien Rosenblat (2017: 27) reconoce que *mamar gallo* es una locución que ha llegado “hasta Bogotá y la costa de Colombia, ninguna expresión es más típica de Venezuela que ésta [sic]”. Su origen se remonta, según el filólogo polaco-venezolano, al siglo XIX, cuando el periódico de humor caraqueño *La granuja* escribió, el 10 de febrero de 1887, “‘El Diario’ y ‘El Mortero’, de Valencia, están mamándole el gallo a ‘Cara de Burro’”. Desde entonces el mamagallismo es un elemento importante en la idiosincrasia del venezolano y “está a tono con [su] carácter burlón y alegre” (Rosenblat, 2017: 27)⁹.

Por su parte, La Cueva era el bar donde se congregaba el Grupo de Barranquilla y este guiño autorreferencial en la ficción garciamarquiana no es un asunto menor. En efecto, el Grupo es descrito como una partida de “irredentos bromistas entre los que sobresalían Álvaro Cepeda Samudio, que imaginaba cerbatanas para matar silenciosamente a los futbolistas, y Alejandro Obregón, que agarró a bala su autorretrato” (Samper Pizano, 2003: s.p.). El mamagallismo es, entonces, una actitud ante la vida y el mamagallista “arranca de una visión cósmica, de una filosofía ante el mundo. Es alguien que se pregunta cuál es la realidad y cómo puede cuestionarse lo que se acepta como real” (Samper Pizano, 2018: s.p.); además, los instrumentos para mamar gallo no son solo las manifestaciones del ingenio del chancero o bromista, sino los conceptos y el lenguaje (Samper Pizano, 2018).

Así, se puede demostrar, a partir de la definición que dieron los artistas creadores del filme desde la ideación, rodaje y edición del cortometraje, el hecho de que *La langosta azul* es un condensador de un *ethos* que se despliega en diferentes direcciones,

⁹ Con el venezolano Rómulo Gallegos, el término entra en el ámbito de las narraciones literarias a partir del cuento *Una resolución enérgica*, publicado por primera vez en 1919, donde se lee: “Para Martín Garcés esto era uno de los más sabrosos fundamentos de su orgullo. Llenábase la boca con decir que él era un caraqueño neto, que no tomaba nada en serio y vivía en una perenne ‘mamadera de gallo’, gastando la vida donosamente, en alegría y en francachela, tirando el dinero a manos llenas y captándose las simpatías de todo el mundo” (Gallegos, 1981: 230).

especialmente en las escenas prácticas que activan estrategias de lectura de la cultura caribeña colombiana y de los modos de supervivencia de la gente que la sostiene. Otro ejemplo es el testimonio documental escrito en el que García Márquez, cuando comenta el episodio en que Cepeda Samudio le propone grabar una película de la que solo tenía el título, sentencia que “fue un error certero porque Vicens, Grau y Nereo se lo tomaron en serio. [...] La historia me pareció divertida y con la dosis suficiente de locura para que pareciera nuestra” (Manotas, 2019: 190-191). Además, Nereo López, encargado de fotografía, expresó que interpretó el papel del Gringo sin tener idea de cómo proceder: “me decían: tú actúa como te decimos y dices lo que te decimos...” (Manotas, 2019: 190-191). Según Nereo, escenas como la del ritual chamánico fueron improvisadas en medio de la mamadera de gallo que fue el rodaje y en ese entonces “nadie hubiera pensado que la película llegaría a las alturas en la que la tienen hoy” (Manotas, 2019: 190-191).

Igualmente, el carácter oportunista-rebuscador para resolver problemas urgentes se constata desde el momento en que los realizadores, ante la escasez de recursos económicos, piden prestada la cámara a un amigo y, en medio del desconocimiento, se las ingenian para rodar, con ensayo y error e ignorando la obligación de contar con un internegativo. También puede considerarse una avivada la manera en que el filme circula, en la contemporaneidad, fuera de los procedimientos legales de difusión, como sucede con las versiones disponibles en YouTube. Estas copias no autorizadas se pueden interpretar como una manera de rebuscar cierta ampliación en la acogida de los perfiles, en redes sociales mediadas por internet, que propician la reproducción de la película. Las versiones que agregan una banda musical no autorizada consisten también en un hacer de esta naturaleza, no solo para mejorar el registro del número de visitas al canal de YouTube, sino para hacer más atractivo un bien cultural de antaño, incorporándole artificios relativamente ajenos, incluso una música creada mucho después del cortometraje. Quien publica así en YouTube no expresa, seguramente porque no es la intención real, que realiza acciones que se pueden legitimar con las reescrituras de los objetos de arte; así, no explica que hace una recreación del filme, una reducción de la calidad lograda con la versión digital legítima, para un propósito artístico, y mucho menos que intenta hacer una reescritura sobre la base de otro objeto ya creado.

Estas reproducciones, incluida la musicalización que hizo el FICBAQ en 2013 para honrar el cortometraje en la inauguración del evento, con la mezcla de sonidos cumbieros y electrónicos, dan cuenta de cómo este tipo de acciones, aun siendo gestos considerables como abusivos del texto original, se ciñen a expectativas más contemporáneas que se incorporan a la naturaleza del mismo objeto artístico. Tal es el caso, incluso, de la restauración en alta definición realizada por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. Así, el horizonte axiológico del lector contemporáneo se superpone como capas que pueden desvelar u ocultar el objeto significativo de partida, el cual queda sumergido, como un sustrato, bajo las lecturas, usos, versiones y reescrituras, sin garantías de que el resultado de este mestizaje o hibridación de objetos y prácticas semióticas contribuya a enriquecer la calidad y el valor de eso que se

mezcla, pero favoreciendo, de una u otra manera, el proceso de captación, aceptable o no, de la enunciación visual.

4. CONCLUSIONES

El análisis semiótico de las prácticas significantes permite considerar la cinematografía como un complejo enunciado que alude a la identidad cultural y al modo de hacer para subsistir de los habitantes, como sucede en *La langosta azul* con las gentes del Caribe colombiano. En el análisis propuesto, el espectáculo visual y mudo, con intención humorística y crítica, involucra factores que convergen con las categorías del oportunismo y el humor cínico y que decantan en el rebusque y el mamagallismo. La narración contenida en el filme trata de una manera de persistir, incluso con la llegada de lo foráneo que inculca seres extraños, y en el cómo somos del grupo de referencia o la cultura caribeña colombiana. Lo predicado por el cortometraje y la historia de este como patrimonio artístico sintetizan la riqueza y las contradicciones del universo sociocultural de referencia, con un *ethos* dinamizado en un objeto artístico desde el cual se despliegan otras prácticas y modos de construcción cultural. Analizar un bien de esta naturaleza y de setenta años de antigüedad sería también un acto oportunista y rebuscador, un gesto de la supervivencia intelectual en un entorno en el que ciertos bienes pueden quedar olvidados y sumergidos en instituciones que ignoran las solicitudes de los investigadores para acceder a la información que permita recuperar legítimamente el patrimonio común.

El trabajo de construcción de hipótesis interpretativas, a partir de lo que es propio del objeto analizado y de la relación de este con los lectores en las escenas prácticas de fruición y comprensión, se elaboró con la consideración de la existencia material del cortometraje como contenedor del enunciado y como una presencia tangible en los intercambios sociosimbólicos. El resultado de la tarea comprensiva de *La langosta azul* se valida con el mismo filme como lugar de convergencia y del que se desprenden líneas o haces de correlaciones culturales y de producción de sentido, como hace cualquier obra de arte. Así, la metadescripción de la cultura se encuentra no solo en la gramática de los lenguajes con que se hacen los objetos significantes, sino en el modo sociocultural de construir cada uno de estos y con los arreglos, ajustes y adaptaciones de las mismas gramáticas. De esta suerte, conocer cómo son los lenguajes de producción es imperativo, pero es aún más valioso examinar cómo estos se transforman en el quehacer creativo y de reescritura que dinamiza la cultura.

El espacio de este texto no permite abordar la discusión sobre los alcances y delimitaciones de conceptos como cultura colombiana, cultura caribeña y una serie de condicionamientos históricos que definen constantemente la vida sociocultural y los modos de descripción científica de esta geografía. Esto aparte, será preciso establecer en posteriores indagaciones si el mamagallismo y el rebusque, como son definidos aquí, son estrictamente fenómenos de la región caribeña colombiana y venezolana o si son compartidos —y de qué manera— con el área de influencia que va del sureste del Golfo

de México y del subcontinente norteamericano al este de Centroamérica y al norte de Sudamérica; será necesario, además, implicar las influencias históricas de diversas culturas que se amalgamaron, y lo hacen todavía, en esta hibridación de la que resulta la vitalidad del continente americano, incluido el humor crítico ante las contingencias de la existencia. Asimismo, se podría considerar la poética de este y otros cortometrajes colombianos en los que la tensión dramática se resuelve con una clave del realismo mágico que corresponde más a un modo de sentir y experimentar la vida que a una forma expresiva literaria. En *La langosta azul*, un detalle de esta naturaleza está dado por cómo el crustáceo decápodo, como contrapeso de la cometa de un niño, termina, como un sueño, volando por los cielos caribeños hacia un espacio de naturaleza utópica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUER, T. (2022). *La pérdida de la ambigüedad*. Barcelona: Herder.
- CADAVID, Á. (2001). “La búsqueda de lo propio en el cine hispanoamericano”. *Íkala. Revista de Lenguaje y Cultura* 6, 11-12.
- CAICEDO GONZÁLEZ, J. (2014). “Langostas, libros y cine”. *Ensayos. Historia y Teoría del Arte* 18.26, 64-84. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/64326> [15/01/2025].
- CALVO, G. (2016). “García Márquez. Del cine y otros demonios”. *Archipiélago. Revista Cultural de Nuestra América* 22.85, 41-43. Disponible en línea: <https://www.revistas.unam.mx/index.php/archipelago/article/view/55596> [15/01/2025].
- CARDONA, P. (1993). *La percepción del espectador*. México D. F.: Cenidi Danza / INBA.
- CASSETTI, F. y DI CHIO, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- CEPEDA, T. y OLACIREGUI, J. (2022). *Los años de aprendizaje de Álvaro Cepeda Samudio*. Barranquilla: Editorial Universidad del Norte.
- CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- CORREA RESTREPO, J. (2007). “El cortometraje en Colombia: grandes actores”. *Cuadernos de Cine Colombiano* 9 [El cortometraje], 4-27. Disponible en línea: <https://idartesencasa.gov.co/artes-audiovisuales/libros/cuadernos-de-cine-colombiano-no-9-el-cortometraje> [15/01/2025].
- COURTÉS, J. (1991). *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*. Madrid: Gredos.
- DONDERO, M. (2020). *Les langages de l'image. De la peinture au Big Visual Data*. Paris: Hermann.
- FONTANILLE, J. (1993). “Le cynisme: du sensible au risible”. *Humoresque* 4, 9-26. Disponible en línea: https://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/textes-pdf/Acynisme.pdf [15/01/2025].
- _____. (2001). *Semiótica del discurso*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- _____. (2015). *Formas de vida*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

- ____ (2016). *Prácticas semióticas*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- GALLEGOS, R. (1981). *Cuentos completos*. Caracas: Libros El Nacional.
- GARCÍA BELLO, D. (2019). “Por qué la langosta es el emoji del lujo”. *Cuaderno de Cultura Científica* [blog]. Disponible en línea: <https://culturacientifica.com/2019/08/22/por-que-la-langosta-es-el-emoji-del-lujo/> [15/01/2025].
- GARCÍA VILLEGAS, M. (2020). “Ineficacia del derecho y cultura del incumplimiento de reglas en América Latina”. *OBSOGED. Observatorio Sociedad, Gobernanza y Emigración en Contextos Emergentes de Desarrollo* [blog], s. p. Disponible en línea: <https://obsoged.blogspot.com/2020/02/sociedad-y-derecho-cultura-de-la.html> [15/01/2025].
- GILARD, J. (2022). “Prólogo”. En *En el margen de la ruta (Periodismo juvenil 1944-1955)*, Álvaro Cepeda Samudio, 15-90. Bogotá: Taller de Edición Rocca.
- GÓMEZ, E. (2019). “La langosta azul: el Ángel cepediano en el cine”. En *Caminos divergentes. Una mirada alternativa a la Obra de Gabo*, R. Burgos Cantor (ed.), 183-185. Bogotá: Universidad Central de Colombia.
- GROUPE μ . (1993). *Tratado del signo visual*. Madrid: Cátedra.
- HALL, E. (2003). *La dimensión oculta*. México: Siglo XXI Editores.
- JEANNE, R. Y FORD, C. (1974). *Historia ilustrada del cine, 3. El cine de hoy (1945 – 1965)*. Madrid: Alianza Editorial.
- LEROI-GOURHAN, A. (1971). *El gesto y la palabra*. Caracas: Ediciones de la Universidad Central de Venezuela.
- LÓPEZ, N. (1998). “La Langosta Azul: Nereo López recuerda...”. *Nuevo Texto Crítico* 11.1, 341-344.
- MANOTAS, T. (2019). “La historia de La langosta azul”. En *Caminos divergentes. Una mirada alternativa a la Obra de Gabo*, R. Burgos Cantor (ed.), 188-192. Bogotá: Universidad Central de Colombia.
- MARTÍNEZ PARDO, H. (1978). *Historia del cine colombiano*. Bogotá: Editorial América Latina.
- NIÑO, D. (2015). *Elementos de semiótica agentiva*. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano.
- PAVEAU, M-A. (2006). *Les Prédiscours. Sens, mémoire, cognition*. Paris: Sorbonne Presses.
- PERUSSET, A. (2019). “Des formes de vie aux styles de vie, et viceversa”. *Actes Sémiotiques* 122, 1-22.
- RESTREPO SÁNCHEZ, G. (2003). *Breve historia de los cineastas del Caribe colombiano*. Santa Marta: Editorial Unimagdalena.
- ROSALES CUEVA, J. (2006). *Représentations de la culture de soi et de la culture de l'autre dans le discours éducatif universitaire en Colombie. Analyse sémiotique*. Thèse dirigée par Jacques Fontanille: Université de Limoges. Disponible en línea: <https://aurore.unilim.fr/ori-oai-search/notice/view/unilim-ori-18383> [15/01/2025].

- ROSALES CUEVA, J. y BRETÓN GARCÍA, M. (2023). “Alcances y limitaciones de la categoría contexto en la lectura durante la formación de profesores de lenguaje”. *Zona Próxima* 39, 82-102.
- ROSENBLAT, Á. (2017). “Mamadera de gallo. *El Nacional*, Caracas, 6 de agosto de 1953”. En *Buenas y malas palabras. Una selección*, 27-32. Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana.
- SAMPER PIZANO, D. (1998). “Legado de Cepeda Samudio. Tres vientos distintos, un solo huracán verdadero”. *Huellas. Revista de la Universidad del Norte* 51-52-53, 120-123. Disponible en línea: <https://rcientificas.uninorte.edu.co/huellas/Huellas%20No.%2051-52-53.pdf> [15/01/2025].
- _____. (2003). “Gabo, el mamagallista”. *Revista Credencial* 200 (marzo). [Se cita por la edición digital sin página, si bien la página web dejó de estar operativa desde diciembre de 2024.]
- _____. (2018). “El ‘mamagallismo’ según Daniel Samper Pizano”. *Revista Dineros* 12, s. p. Disponible en línea: https://revistadineros.com.co/cultura/archivo/56763_el-mamagallismo-segun-daniel-samper-pizano/ [15/01/2025].
- TAMAYO, C. (2006). “Hacia una arqueología de nuestra imagen: cine y modernidad en Colombia (1900-1960)”. *Signo y Pensamiento*, 25.48, 39-54. Disponible en línea: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/view/3682> [03/09/2025].
- ULTRA VICIOSOS (2020). *La Langosta Azul Cortometraje Colombia*. YouTube, 15 de junio: <https://youtu.be/zqk2VM9xO84?si=Q47ZkUl3ttozEDrm> [15/01/2025].



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

Los firmantes del artículo se responsabilizan de las licencias de uso de las imágenes incluidas.

Fecha de recepción: 17/01/2025

Fecha de aceptación: 02/10/2025

CUANDO LA NARRACIÓN PERFORMA. *LA FLOR* (2018) Y LAS POLÍTICAS TEMPORALES DE LA *PERFORMANCE* EN EL CINE¹

WHEN NARRATION PERFORMS: *LA FLOR* (2018) AND THE TEMPORAL POLITICS OF *PERFORMANCE* IN CINEMA

Adrián SÁNCHEZ MARTÍNEZ

Universidad Pompeu Fabra
adrian.sanchez@upf.edu

Resumen: El presente artículo propone un análisis del dispositivo temporal de *La flor* (Mariano Llinás, 2018) partiendo de las categorías estéticas de los estudios performativos. En el cine de ficción de larga duración, la experiencia de percepción del tiempo suele asociarse a la desaceleración de la acción que proponen cinematografías basadas en tomas largas y estáticas, una concepción que identifica el tiempo de la toma con el tiempo real percibido. En cambio, la temporalidad de la *performance* está estrechamente vinculada a su condición de acontecimiento ontológico, no equiparable a su registro audiovisual. Analizando las tres escenas autorreferenciales del filme, se argumenta que *La flor* plantea una temporalidad performativa concibiendo los procesos de producción y de exhibición como acontecimientos autorreferenciales y análogos, esquivos a la codificación en imagen. Así, se incidirá en el modo en que la intermitencia y la duración prolongada vincula el filme como artefacto signico al tiempo extradiegético.

Palabras clave: Cine. *Performance*. Mariano Llinás. Tiempo real. Intermedialidad.

Abstract: This article analyses temporality as a device in Mariano Llinás's *La flor* (2018) through the lens of aesthetic categories drawn from performance studies. In long-form fiction cinema, the perceived experience of time is often associated with a deceleration of action in films that use long and static takes. This is a form of temporality that equates the duration of the shot with perceived real time. In contrast, performance temporality is intrinsically linked to its status as an ontological event, distinct from its audiovisual documentation. By examining the film's three self-referential scenes, this paper argues that *La flor* establishes a performative temporality by framing its production and exhibition processes as analogous and self-referential occurrences that resist encoding within the image. Consequently, the analysis will emphasize how intermittence and extended duration connect the film, as a signifying artifact, to extradiegetic time.

Keywords: Cinema. Performance. Mariano Llinás. Real time. Intermediality.

¹ Esta publicación cuenta con el apoyo del programa predoctoral AGAUR-FI ayudas (2023 FI-1 00136) Joan Oró de la Secretaría de Universidades e Investigación del Departamento de Investigación y Universidades de la Generalitat de Cataluña y del Fondo Europeo Social Plus.

1. INTRODUCCIÓN

En el año 2018, tras cerca de una década en producción, el Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI) acogió el estreno mundial de *La flor* (Mariano Llinás, 2018), una colaboración entre la productora El Pampero Cine, compuesta por Mariano Llinás, Laura Citarella, Agustín Mendilaharsu y Alejo Moguillansky, y la compañía teatral Piel de Lava. La película presenta una peculiar estructura narrativa que el propio Llinás, en la primera escena, explica ayudándose de una libreta (Imagen 1):

Son seis historias. Hay cuatro que empiezan y no terminan, es decir, empiezan y se quedan en la mitad. No tienen final. Después viene el episodio cinco, que empieza y termina, como un cuento. Y finalmente, el sexto episodio, que empieza en la mitad y termina todo el filme. [...] Cada episodio tiene su género, por así decirlo. El primero, es casi una película de la serie B [...]. La segunda, es una especie de musical, pero con algunos toques de misterio. La tercera, es de espías. La cuarta, no se entiende bien de qué es. Ni siquiera yo, en el momento de hacer este prólogo, lo tengo del todo claro. La quinta está inspirada en una película francesa de hace muchos años. La última, es sobre unas cautivas del siglo XIX, que vuelven del desierto, de los Indios, después de mucho tiempo. Lo que falta decir es que la gracia de la película está en el hecho de que en todos los episodios están las mismas cuatro mujeres, haciendo distintos papeles: Valeria, Elisa, Laura y Pilar. Yo diría que la película es sobre ellas cuatro, y de alguna manera, es para ellas cuatro (Llinás, 2018).



Imagen 1. Fotograma de *La flor* (Mariano Llinás, 2018).

La duración de todos los episodios y, por ende, de la película en su totalidad rebasa las catorce horas, una elevadísima cifra que, a su vez, es directamente proporcional, en cuanto a su alargamiento en el tiempo, a los ocho años que duró el rodaje. Estos datos hacen de la película una completa *rara avis* en el panorama cinematográfico contemporáneo, especialmente si se tiene en cuenta que la dilatación del proceso de

producción no se debió a ningún conflicto creativo o económico, razones habituales detrás del alargamiento *ad infinitum* de ciertas producciones industriales. La causa, en cambio, es la política de trabajo anti-industrial que aplica El Pampero Cine en todos sus proyectos desde *Balnearios* (Mariano Llinás, 2002), un *ethos* laboral que no contempla interrumpir provisionalmente la cotidianidad de los involucrados para priorizar la condensación temporal del rodaje, como ocurre sistemáticamente en las producciones industriales, sino que procura entrelazar ambos procesos para establecer unas dinámicas laborales que sean acoplables a los ritmos de la vida². El hecho de que El Pampero tenga como principio fundamental, además de rechazar las fuentes de financiación clásicas, no postularse a las subvenciones públicas convocadas por el INCAA³ facilita que los equipos de trabajo sean menos rígidos, que los roles sean polivalentes y que los procesos artísticos sean temporalmente laxos —y, por tanto, conciliables con las circunstancias de los involucrados—. Se trata, en primera instancia, de una decisión ética que es políticamente subversiva en relación con los modos de creación jerárquicos de la industria y crítica con la violencia con la que el capital estructura y determina la vida del trabajador. Pero además de un compromiso político que afecta internamente a la coordinación del equipo creativo, en el caso de *La flor*, este modelo de trabajo determina sustancialmente las dimensiones estéticas que se fortalecen en el visionado de la película. En ella, no solo la productora no intenta que el tiempo de producción sea ilegible en el artefacto final —como ocurre por norma general en las películas de ficción—, sino que este se presenta, en primera instancia, como un fruto inequívoco del tiempo transcurrido desde el inicio hasta el final del rodaje, algo en lo que Llinás ha incidido en algunas entrevistas:

Es realmente mucho lo que se ha filmado, y no creo que pudiera hacerse en menos tiempo. Además, a partir del segundo año resultó claro que el film debía acomodarse y volverse permeable a la vida de los que la hacíamos: Ellas hicieron infinitas obras, como *Piel de Lava* y *separadas*, Agustín hizo cinco, El Pampero hizo siete u ocho películas, muchos tuvimos hijos... No solo era inimaginable suspender todo mientras se hacía el film, como se hace en los rodajes convencionales, sino que esa intermitencia era precisamente lo que le daría a la película su enorme particularidad (Llinás en Brega, 2018).

La intermitencia a la que se refiere el cineasta se manifiesta a lo largo de la película a través de numerosos signos de transcurso del tiempo. Algunos de los más llamativos son los que conciernen a los rasgos físicos de Elisa Carricajo, Pilar Gamboa, Laura Paredes y Valeria Correa, protagonistas del filme, cuyos cambios a medida que avanza la película saltan a la vista del espectador. Es por ello que, a pesar de dedicar sus catorce horas a narrar las historias siguiendo el modelo causal de la narración clásica, el objetivo del filme

² Minerva Campos ha investigado desde los *production studies* los mecanismos concretos de producción y exhibición alternativos por los que se define El Pampero, desde su método de trabajo creativo en colectivo hasta sus vías de financiación, así como la puesta en valor de la sala de cine como marco exhibitivo subversivo. Ver Campos (2019).

³ Instituto Nacional de Cine y Artes y Audiovisuales, órgano público encargado del fomento y la regulación de la industria cinematográfica en Argentina.

no parece corresponderse con el que Bordwell le atribuye a dicho modelo, es decir, “la comprensión de la historia por parte del espectador” (Bordwell, 1996: 30). Más bien, sucede como si, a través del juego con los relatos de género, mutilados por el principio o por el final, la película permitiese al tiempo transcurrir a través suyo mostrando su creación en orden cronológico. Esto conlleva concebir la narración, no como vehículo de ningún discurso, sino como un mero soporte para que, a través de las imágenes que la componen, se evoque un proceso creativo cuya extensión temporal da cuenta de una porción de vida transcurrida en paralelo a la filmación.

Desentrañar el funcionamiento de este peculiar dispositivo de expresión del tiempo empleando las categorías de la semiótica cinematográfica clásica resultaría fallido para el propósito de definir correctamente sus cualidades como objeto estético, ya que la dimensión perceptiva del tiempo ha sido tradicionalmente esquivada a la rama⁴. Sostenemos, en cambio, que un análisis preciso pasa por vincularlo a la estética de la *performance*, una disciplina cuyo objetivo es “derribar las últimas fronteras entre realidad y arte valiéndose —entre otros recursos— de la temporalización de los dispositivos artísticos” (De Llano y Gutiérrez, 2001: 14). Si bien toda *performance* experimenta por naturaleza con el tiempo, artistas como Marina Abramović o Chris Burden han llevado al extremo las dimensiones físicas de la duración cultivando el subgénero de la *performance* duracional, cuya particularidad radica en la creación de acontecimientos de duración prolongada, en los que se aboca a los participantes a la experiencia —en muchas ocasiones, ligada al aburrimiento— de percibir el paso del tiempo a través de los sentidos. Como señala Adrian Heathfield, lo fundamental de las obras duracionales es que “nos arrojan dentro de los fenómenos o proponen relaciones con las personas, cosas o representaciones que nos permiten experimentar el tiempo y los objetos de un modo diferente” (Etchells y Heathfield, 2019: 154).

Así pues, el propósito de este artículo es llevar a cabo un estudio de la expresión temporal del filme desde una perspectiva intermedial, lo cual nos permitirá dar cuenta algunos de los mecanismos textuales de los que se vale para cuestionar la representación como categoría estética primordial. Con este objetivo, nos enfocaremos específicamente en las escenas autorreferenciales del filme, ya que, al ser las únicas que eluden el dispositivo ficcional simbolizado por los trazos de la flor, evitan que los signos de temporalidad queden diluidos en las múltiples ficciones, lo cual las hace especialmente fértiles para este análisis. La categoría filosófica de *acontecimiento*, aplicada a la Filosofía del Teatro por Jorge Dubatti (2011), servirá de punto clave para argumentar el modo en

⁴ Esto se debe, en gran parte, a que la semiótica cinematográfica parte de una base literaria. No es casual, en este sentido, que, en sus epígrafes específicos sobre la temporalidad del relato cinematográfico, los estudios clásicos de Bordwell (1996: 74-98), de Casetti y Di Chio (1991: 151-163) y de Gaudreault y Jost (1995: 109-136) coincidan en extrapolar al cine las tres nociones clave que Gérard Genette concibió para la temporalidad en literatura: el orden de los acontecimientos, la duración y la frecuencia temporal. El análisis de estos tres conceptos cobra relevancia en cuanto que son puntos de fricción entre el tiempo del relato y el tiempo, generalmente mayor, de la diégesis. Por lo tanto, ninguno de los tres autores tiene en cuenta posibles categorías de análisis que permitan eludir la diégesis como única dimensión contenedora de todas las variables temporales de una película.

que dichas escenas actúan de bisagra entre la temporalidad cotidiana —extradieética— del rodaje y de la exhibición.

Cabe subrayar, finalmente, que, para dar completa cuenta de las estrategias de temporalización del dispositivo artístico no basta con el análisis que aquí se expone, sino que este debería complementarse de un estudio narratológico comparativo entre cada uno de los relatos, lo cual excedería con creces la extensión permitida en un trabajo de estas características. Rodrigo Bacigalupe ha estudiado el dispositivo ficcional del filme tomando como objeto de análisis “el influjo de las enumeraciones de raigambre borgeana” que lo atraviesan (Bacigalupe, 2021: 301). El autor propone un estudio intermedial en el que lo compara con diversos textos de Borges en base al concepto de *autopoiesis*, formulado por los biólogos Humberto Maturana y Francisco Varela. Con ello, su intención es reflexionar sobre “los modos en que un filme, en tanto obra de arte, puede compartir un mecanismo originario idéntico en sus impulsos y relaciones al de un ser vivo” (Bacigalupe, 2021: 302). Si bien el autor no propone un análisis semiótico que vincule la película a las artes escénicas, sí identifica una cuestión esencial para analizar su performatividad: el compromiso de la narración, ya no con las necesidades discursivas de las historias, sino con su propia autoconstitución como un ente vivo e independiente. El análisis de los mecanismos textuales que dan pie a esta hipótesis merece un texto específico, que amplíe los argumentos que aquí se exponen.

2. FRENTE AL CAPITALISMO, TIEMPO VIVIDO. NOTAS SOBRE LA TEMPORALIDAD DE LA *PERFORMANCE* Y DEL CINE

Antes de adentrarnos en el análisis del filme, es necesario apuntar algunas cuestiones preliminares que se antojan fundamentales para entender las políticas temporales del arte en la actualidad. Cabe remontarnos, en primer lugar, a la segunda mitad del siglo XIX, ya que, en el contexto de la revolución industrial, se produjeron una serie de transformaciones de suma importancia para la cuestión. Según Mary Ann Doane (2012), acontecimientos como la estandarización mundial de la hora para mejorar los horarios de los ferrocarriles, la instauración del taylorismo como método de trabajo, que promovía la optimización de los movimientos corporales de los trabajadores para que resultaran lo más productivos posibles —sustrayéndoles, consecuentemente, agencia sobre sus propios ritmos individuales— o la popularización del reloj de bolsillo son sintomáticos de la voluntad manifiesta por parte del capitalismo industrial de “regular, homogeneizar y acelerar el tiempo por interés de la productividad” (Heathfield, 2012: 28). Esto provocó que su medida se independizase definitivamente de los ciclos naturales —la posición del sol, por ejemplo— y, por tanto, su vivencia desde una conciencia subjetiva no fuese ya adecuada para el *modus vivendi* de la época. La variable temporal quedaría definida entonces por una abstracción numérica heterogénea y fragmentaria que transcurre a un ritmo regular y es del todo independiente de la percepción subjetiva. Como han argumentado autores como Hartmut Rosa (2016: 10), esta domesticación del tiempo

inició el proceso de aceleración de los ritmos sociales que es característico de la modernidad —y que hoy en día, gracias a las nuevas tecnologías que reducen al máximo la posibilidad de tiempos muertos, está más acusado que nunca—.

Estos cambios sociales y tecnológicos hicieron emerger una preocupación por la temporalidad moderna que queda reflejada, sobre todo, en la obra de Henri Bergson. En *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, el filósofo propone la idea de duración (*durée*), de la cual se sirve para oponerse a la visión cientificista del tiempo como una variable cuantificable en segundos, minutos u horas. Para Bergson, “toda operación por la que cuento objetos materiales implica la representación simultánea de esos objetos y que, por eso mismo, se les mantiene en el espacio” (Bergson, 1999: 62), incluyendo en esta máxima el objeto-número. Por eso, al pensar el tiempo como representado inequívocamente por sus unidades de medida, se está “espacializando el tiempo”, puesto que, según el filósofo, “toda idea clara del número implica una visión en el espacio” (Bergson, 1999: 64). El concepto de la duración pura (*durée*) se diferenciaba de esta concepción del tiempo racionalizado y medurado (*temps*) otorgándole al tiempo un sustrato psicologista. Para ello, se basa en la idea de que la experiencia subjetiva de la temporalidad, la verdadera experiencia del paso del tiempo, no guarda relación con la medida objetiva de este, puesto que se trata de una sucesión continua de estados de conciencia no cuantificables a la que llama “multiplicidad cualitativa”, en la cual “el presente se fusiona con el pasado y el futuro inmediatos, y donde cualquier estado psicológico caracteriza toda la vida de la mente”⁵ (Sinclair, 2020: 59). Con ello, Bergson incide en la noción de que el tiempo medido, simbolizado por el reloj, es un constructo social de vocación universal, y bajo esa abstracción se halla soterrada la experiencia de la duración pura, que es continua, individual y subjetiva.

No es extraño, atendiendo a esta definición, que el concepto haya tenido una influencia vasta en la reflexión teórica sobre la estética de la *performance* en las últimas décadas. La concepción bergsoniana del tiempo, en cuanto que se desvincula de la representación como portadora de un espacio, sirve para definir estéticamente la desmaterialización del dispositivo artístico que se halla en la esencia de las artes de la acción y la *performance* desde su auge en los años sesenta, una estrategia que responde a la voluntad política del arte de propiciar experiencias temporales reales, es decir, alejadas del tiempo cronológico al servicio del capitalismo. La *performance*, al no producir artefactos fijos y reproducibles sino hechos que se desvanecen en sí mismos, no ofrece al espectador un objeto perenne cuyos significados habría de interpretar, sino la experiencia aurática de hallarse frente a un acontecimiento de duración indeterminada a sabiendas de que es irrepetible e irrecuperable (Fisher-Lichte, 2011: 155), una concepción que ha contribuido decisivamente al pensamiento de la disciplina como el último espacio de resistencia a la mercantilización de la obra de arte. Es en este sentido que el pensamiento bergsoniano en torno al tiempo se ajusta como un guante a su ontología, ya que “ofrece

⁵ En el caso de las fuentes en inglés, salvo que se indique lo contrario, la traducción será del autor.

una forma de entender la falta de fijeza en una experiencia de duración [...], siendo su efimeridad contingente a una percepción fluida del paso del tiempo” (Layton, 2022: 21).

El cine, por su parte, como arte que produce objetos de una duración fija y predeterminada, no está exento de voz en la conversación sobre lo duracional. Sin embargo, para participar de ella, ha debido reparar en el hecho de que la propia ontología de la imagen en movimiento es la de la representación, que se opone frontalmente a la naturaleza elusiva de la *performance*. La ampliamente citada afirmación de Peggy Phelan, según la cual “la *performance* no puede ser guardada, grabada, documentada ni participar de ninguna otra manera en la circulación de representaciones” (Phelan, 1993: 146) zanja la posibilidad de una película performativa, por lo menos si se aplica la categoría de lo performativo al objeto-película⁶. La respuesta a esta incapacidad del cine de ser el acontecimiento real que la cámara registra a menudo consiste en minar la carga dramática del filme para así focalizar la atención en el transcurso del tiempo registrado, un acercamiento influido por la inversión de fuerzas en el binomio movimiento-tiempo que Gilles Deleuze achaca a la crisis de la imagen-acción definitoria del cine de la modernidad (Deleuze, 1984 y 1987). Esto deriva frecuentemente en la noción, de raíz baziniana, de que las obras en las que abundan las tomas largas y que registran los tiempos vacíos de narración ofrecen al espectador la vivencia del tiempo real. Tiago de Luca y Nuno Barradas Jorge ejemplifican esta cuestión afirmando que el *slow cinema* “hace que el tiempo se haga notable en la imagen y, en consecuencia, sea percibido por el espectador [...] mediante una disyunción entre la duración del plano y el contenido audiovisual” (De Luca y Barradas Jorge, 2015: 5). Los largos paseos de los personajes de Béla Tarr son muestra del desajuste entre la duración que requiere la acción a narrar —según el principio de la economía narrativa— y la duración total de la toma a la que se refieren los autores. Sin embargo, si bien el concepto de *slow cinema* sirve definir los preceptos estilísticos que comparten la mayoría de las películas más largas de la historia⁷, sería incorrecto afirmar que las obras que describe son portadoras de la temporalidad específica de lo performativo, ya que se incurriría en el error fenomenológico de identificar el acontecimiento con su registro. Si, como apunta Doane, “el tiempo mismo se opone a una estructura” (Doane, 2012: 210), entonces el tiempo performativo en lo cinematográfico, aquel que se afirma a sí mismo en su transcurrir, no puede empezar y terminar en la estructura signica que es la imagen, sino que debe remitir a un afuera que rebase su sentido, es decir, al tiempo real de la filmación.

⁶ Érik Bullot ha utilizado el término “película performativa” para referirse a “un acontecimiento, único o susceptible de repetirse, que actualiza, a través de una serie de declaraciones, verbales, sonoras, visuales, corporales, emitidas por uno o más participantes en presencia de espectadores, una película virtual, inacabada, por venir o imaginaria” (Bullot, 2021: 26). Si bien comparte con nuestra propuesta la focalización en la noción de acontecimiento compartido entre creadores y espectadores, la definición no es aplicable a películas en cuanto artefactos signicos fijos y reproducibles, sino a configuraciones de lo filmico que incorporan elementos materiales significantes en el propio espacio de la exhibición. Por lo tanto, no se ajusta a los parámetros que se intentan definir aquí.

⁷ Algunos ejemplos de ello son *Evolution of a Filipino Family* (Lav Diaz, 2005) o *Sátántango* (Béla Tarr, 1994).

El concepto de *durational cinema*, acuñado recientemente por Michael Walsh (2022), salva parcialmente esta problemática al no cimentarse sobre características formales. Con él, el investigador pretende cartografiar un grupo de películas que “sustraen sustancialmente el interés dramático convencional, desafían las expectativas establecidas de duración y ponen en primer plano el paso del tiempo como condición formal del cine” (Walsh, 2022: 1). Aunque el corpus filmico del proyecto de Walsh se solape parcialmente con el del *slow cinema*, la sustitución del adjetivo clave —lento por duracional— indica una voluntad de desplazar el rasgo definitorio del ritmo al que avanza la acción al trabajo específico con la experimentación del tiempo. Esta decisión determina en gran medida el alcance del término, ya que le lleva a incluir películas minimalistas de tomas largas y acción escasa, como *Sleep* (Andy Warhol, 1964) o *La región central* (Michael Snow, 1971), pero también reconoce una contra-tradición maximalista que opera con lo enciclopédico y lo serial como mecanismos para extender la duración de la película, como ocurre en *Chelsea Girls* (Andy Warhol, 1966) o *‘Rameau’s Nephew’ by Diderot (Thanx to Dennis Young) by Wilma Schoen* (Michael Snow, 1974), obras posteriores de los mismos cineastas. Por lo tanto, si bien Walsh sigue enmarcando su análisis en términos representacionales, esa disminución del interés dramático que caracteriza al *durational cinema* no se encorseta, a diferencia del *slow cinema*, en unas características formales definidas, sino que se abre a lo uno y lo múltiple como dos caras de la misma moneda.

En lo que concierne a *La flor*, en tanto que la experimentación con el paso del tiempo es un rasgo fundamental del filme, podemos concluir que su intención artística la aproxima más a esta segunda genealogía definida por Walsh. De hecho, las películas de Snow citadas han sido englobadas históricamente bajo la etiqueta del cine estructural, definido por P. Adams Sitney como aquel que “insiste en la forma, y el contenido que tiene es mínimo y subsidiario a su estructura” (Sitney, 2002: 348), una definición cuya segunda característica —la subyugación del contenido al continente— puede aplicarse a *La flor* en la medida en que subordina sus relatos a la macroestructura narrativa simbolizada por los trazos del dibujo. Ahora bien, para ahondar de manera precisa en la temporalidad que propone la película, es indispensable tener presente que dicha subordinación no es temporalmente sintética y representacional, sino expansiva y rizomática, ya que la serialidad de los relatos sirve para desproveer a los signos que el tiempo imprime sobre los cuerpos de las actrices de una justificación diegética. Por lo tanto, el juego metaficcional opera performativamente, ofreciendo el cuerpo como materia física al tiempo que lo recorre, una estrategia cuya genealogía pasa por cinematografías como las de Jacques Rivette o Raúl Ruiz.

En suma, la película no coloca al espectador en la posición de un testigo del transcurso diegético del tiempo a la manera del *slow cinema* —aunque haya pasajes del filme que puedan definirse como lentos—. Tampoco se trata del registro de un acto performativo porque la narración se vale del lenguaje cinematográfico de la ficción. Sostenemos, en cambio, que la película constituye en sí el acto performativo, es decir, su valor reside en el mero hecho de llevarse a cabo. En consecuencia, las imágenes de *La flor* no pueden ser

pensadas como la prueba de un acontecimiento artístico, sino como su resultado. Por eso, más allá de la duración total del artefacto o de las tomas registradas, puntos clave de los estudios de Walsh y de De Luca y Barradas Jorge respectivamente, el tiempo verdaderamente fundamental de *La flor* es el que transcurre entre el inicio y el final de la producción y entre el inicio y el final de cada una de sus exhibiciones, con la imagen como puente entre ambos. A continuación, se desentrañarán los puntos concretos con los que opera la película para propiciar esta temporalidad.

3. DOCUMENTAR UNA *PERFORMANCE* / *PERFORMAR* UNA PELÍCULA. LA EXPRESIÓN DEL ACONTECIMIENTO

Como hemos apuntado, la especificidad del juego temporal de *La flor* requiere una consideración de la ontología del acontecimiento, que evite pensar su temporalidad como inherente a un sistema lingüístico. El investigador argentino Jorge Dubatti ha optado por este mismo viraje para redefinir en términos estéticos el arte teatral, cuyo producto artístico, la obra de teatro es, como la película, frecuentemente pensada desde la semiótica “como un sistema de comunicación, expresión y recepción, y al actor como un portador de signos” (Dubatti, 2011: 27). Tras considerar insuficiente esta metodología por no considerar aspectos fenomenológicos, Dubatti propone recurrir a la Filosofía del Teatro, un campo de estudio que nace con la intención de pensar las obras como acontecimientos ontológicos, es decir, acontecimientos cuya inscripción artística existe en los parámetros espaciotemporales de lo real, en oposición a la duplicación de la realidad que conlleva el concepto de representación. En consecuencia, las obras teatrales solo pueden estudiarse desde dicha disciplina cuando se participa del acontecimiento *convivial*, es decir, la copresencia física, sin intermediación tecnológica, entre actores y espectadores. Siguiendo a Dubatti, y asumiendo que el cine, por su propia naturaleza, no admite *convivio*⁸, podemos acercar a las imágenes de *La flor* a la ontología del acontecimiento asumiendo que dicho acontecimiento, en el cine, es dual: existe el acontecimiento del rodaje, y existe el acontecimiento de la exhibición. Empecemos por el primero.

En primer lugar, cabe señalar que pensar el rodaje como un acontecimiento *convivial*, a un nivel ontológico, es posible, pero a un nivel práctico no lo es, ya que, por lo general, los rodajes son acontecimientos cerrados y, por tanto, no se pueden esperar. Empero, no es menos cierto que, si bien el acontecimiento teatral según Dubatti sí requiere de una copresencia para constituirse como tal, este requisito nunca se le ha exigido a la *performance* duracional. En su caso, asistir al ejercicio artístico en su totalidad no solamente es inane, sino que, en muchas ocasiones, es físicamente imposible. Por ejemplo, en *The Lovers: The Great Wall Walk* (1988), *performance* en la que Marina

⁸ Cabe matizar que, en la teoría de Dubatti, la palabra *convivio* no se identifica con la definición que le da la Real Academia Española, es decir, no se trata de un evento, por lo general, gastronómico, similar al banquete o al convite, sino que se refiere a la reunión física de unos cuerpos en un espacio y un tiempo comunes, desplazando su significado original desde las convenciones sociales del evento hacia sus condiciones ontológicas (Dubatti, 2011: 35).

Abramovic y Ulay caminaron durante noventa días desde extremos opuestos de la muralla china hasta encontrarse cara a cara, nadie pudo tomar la posición de espectador. En estos casos, es únicamente el artista el que se somete a la experiencia duracional. De cara a erigirse como obra de arte hacia un público, basta con la asimilación textual de que dicho proceso se ha llevado o se está llevando a cabo en paralelo a la rutina del individuo de a pie. Es en este sentido que la documentación textual de la *performance* cobra relevancia, ya solo no como una prueba indexical del haber acontecido, sino como una coextensión del propio ejercicio artístico.

Philip Auslander, reflexionando sobre la naturaleza de los documentos fotográficos o audiovisuales de *performances*, propone una distinción entre aquellos que son documentativos (*documentative*) y aquellos que son teatrales (*theatrical*), dos categorías fértiles a la hora de pensar las fricciones entre la disciplina y el cine. El primero hace referencia a la función indexical, y engloba aquellos documentos en los cuales la imagen o la película “proporcionan tanto un registro de [la *performance*] a través del cual puede reconstruirse [...] como pruebas de que realmente ocurrió” (Auslander, 2006: 1). Este enfoque implica subordinarlos por completo el registro al acontecimiento, es decir, asumir que los significados que entrañan las imágenes son irrelevantes para la experiencia estética propuesta, ya que la cámara filma en función de la acción que sucede enfrente de ella. El segundo, por su parte, alude a aquellos casos “en los que las *performances* se escenificaban únicamente para ser fotografiadas o filmadas y no tenían una existencia previa significativa como acontecimientos autónomos presentados al público” (Auslander, 2006: 2). El investigador utiliza como ejemplo *Leap into the Void* (1960), *performance* en la que Yves Klein contrató a dos fotógrafos para que lo immortalizaran saltando desde el tejado de una casa del suburbio parisino de Fontenay-aux-Roses. En la fotografía, Klein aparece suspendido en el aire y sin protección alguna en caso de caída (Imagen 2), pero en el acontecimiento, varios amigos suyos estuvieron presentes sosteniendo una red para atraparle cuando descendiera (Imagen 3). Posteriormente, dicha fotografía se imprimió junto a otra idéntica sin figuras humanas, con el objetivo de eliminar la protección de Klein y convencer al receptor que había saltado al vacío.



Imagen 2. *Leap into the void*
(Yves Klein, 1960).



Imagen 3. *Leap into the void*,
fotografía sin editar.

Desde posiciones más restrictivas como la de Peggy Phelan (citada en el apartado anterior), la segunda categoría no pertenecería a la *performance*, sino a “otra cosa”, ya que lo representado en la imagen no describe un suceso real que pudiese ser experimentado por el público allí presente. En cambio, Auslander propone que el hecho de haber ocurrido es del todo irrelevante para la cuestión, porque independientemente de si la fotografía es accesoria a un acontecimiento real o expresa un acontecimiento falso, su categorización en cuanto obra de arte depende de las condiciones de su ofrecimiento al público. Si la fotografía se presenta como la prueba indexical de un acontecimiento performativo, y no como un objeto icónico independiente, entonces es una *performance* o, como apunta O'Dell, “el arte performativo es el equivalente virtual de sus representaciones” (1997: 77). Esta afirmación es la que lleva a Auslander a defender, basándose en las categorías lingüísticas de J. L. Austin (2004), que “los documentos de *performance* no son análogos a los [enunciados] constatativos”, ya que no designan un acontecimiento, “sino a los performativos: en otras palabras, el acto de documentar un acontecimiento como *performance* es lo que lo constituye como tal” (Auslander, 2006: 5). Desde esta perspectiva, la imagen no va a rebufa del acontecimiento ontológico, sino que ambos quedan imbricados el uno con el otro a fin de establecer las dimensiones estéticas de la obra de arte.

Al afirmar esto, Auslander abre un espacio para lo cinematográfico, puesto que habilita la relectura del acontecimiento ontológico del rodaje, ya no como un trámite para conseguir unas determinadas imágenes, sino como un acontecimiento estético autónomo que, como la *performance* de Klein, no existía como tal antes de su expresión en las imágenes. La pregunta clave, entonces, es: ¿cuáles son las estrategias textuales que habilitan una reconceptualización de estas características? Para responderla, resulta útil

acudir a la obra del artista taiwanés Tehching Hsieh. En los estudios performativos, la obra de Hsieh es a menudo recuperada como un ejemplo hiperbólico de la experimentación con las formas de percibir el transcurso del tiempo, y los discursos sobre el mundo contemporáneo que estas conllevan. Las cinco *One Year Performance* que llevó a cabo entre septiembre de 1978 y julio de 1986 suponen muestras rotundas del compromiso extremo de Hsieh por fusionar su vida con su arte.

Para los propósitos de este artículo, acudiremos específicamente a *Time-Clock Piece* (1980-1981), la segunda que ejecutó. En ella, Hsieh instaló en su estudio un reloj de pared y una cámara de 16mm. La acción consistía en vestirse con un mono de trabajo e introducir una tarjeta de fichaje en ese reloj a cada hora —como si de un trabajo asalariado se tratara—. Acto seguido, se tomaba una fotografía a su lado, una acción que llevó a cabo cada hora en punto, día y noche, a lo largo de un año entero. Si bien la restricción no afectaba al movimiento, la obligación de acudir a cada hora a su estudio para cumplir con sus obligaciones autoimpuestas limitaba indirectamente su libertad de desplazamiento y, sobre todo, su libertad de sueño, estrategia que conecta discursivamente con las políticas del tiempo derivadas del trabajo industrial. Aunque Hsieh permitió al público acudir a su estudio durante catorce de esos días, el recorrido posterior de la obra se ha dado principalmente a través de la calculada documentación de la acción, que consistió en cada una de las fotografías por separado, las tarjetas que señalaban los registros, y una película de seis minutos en *time-lapse* que mostraba, a 24 fotogramas por segundo, las 8.627 fotografías.



Imagen 4. *Time-Clock Piece* (1980-1981). Minuto 0:37.

Imagen 5. *Time-Clock Piece* (1980-1981). Minuto 1:56.

Imagen 6. *Time-Clock Piece* (1980-1981). Minuto 4:57.

El análisis de la relación entre dicha película y el acontecimiento ontológico de la *performance* permite arrojar luz sobre las formas de expresar el transcurso del tiempo cotidiano en *La flor*. En primer lugar, y retomando las categorías de Auslander, cabe señalar que la película de Hsieh sitúa en la intersección entre lo documental y lo teatral. Por un lado, las imágenes tienen una dimensión indexical porque implican la ejecución del gesto esencial de la obra de arte, es decir, el acto de fichar. Empero, por otro, estas imágenes no muestran la *performance* del artista (por lo menos, no en el sentido clásico de registro audiovisual independiente del acontecimiento), sino que el mecanismo de documentación es parte constitutiva de la misma —o, como señala Nik Wakefield, “la *performance* de Hsieh no necesita de documentación, sino que produce documentos” (Wakefield, 2014: 188)—. El acontecimiento estético, en este sentido, plantea la película

como un efecto colateral de sí mismo, y, a su vez, la película —consciente de que “la *performance* excede claramente el registro” (Heathfield y Hsieh, 2009: 36)— no tiene como fin la captura de la acción, sino la expresión de la experiencia duracional vivida por Hsieh a través de las grietas temporales que se abren entre las imágenes. Por ende, el núcleo significativo de la película reside en lo no representado.

Este mecanismo temporal se expresa a través de tres elementos fundamentales presentes en el filme. En primer lugar, la figura de Hsieh permanece estática en todas las fotografías, lo cual niega la interpretación de dicho cuerpo en términos de acción o inacción, sino, más bien, de pura presencia. A su vez, este signo de materialidad sirve para reforzar la dimensión significativa de otros dos signos que, por su aceleración, contrastan con el estatismo del cuerpo del *performer*. El primero es el cabello de Hsieh, ya que tomó la decisión de empezar la *performance* con la cabeza afeitada para que el crecimiento de su pelo evidenciara el transcurso del tiempo (Imágenes 4, 5 y 6). El segundo es el movimiento exacerbado de la manecilla pequeña del reloj, que verifica que las fotografías están tomadas a cada hora en punto. Lo que ambos tienen en común es el hecho de situarse fuera del marco habitual de marcación del tiempo en la sociedad industrial, cuyos signos canónicos racionalizan el tiempo y lo mantienen al servicio del capital. En el primer caso es evidente, puesto que el crecimiento del pelo responde a un proceso de regeneración de células. Por tanto, se trata de un proceso biológico que pertenece al orden de lo natural, y no de lo social. El segundo es menos claro, ya que el reloj, como hemos apuntado anteriormente, es el símbolo por antonomasia de la racionalización del tiempo. Sin embargo, el *time-lapse* le otorga tal velocidad al giro de la manecilla que dificulta que el espectador mantenga la cuenta de las horas y los días que transcurren fuera de la representación. Esta imposibilidad de interpretar la hora provoca que el movimiento de la manecilla se transforme en movimiento vacío de significado, un movimiento cuya función es expresar el tiempo como dimensión física abstracta, en lugar de las horas y los minutos que marca. Se trata, por tanto, de un objeto cuyo significado está desprovisto de su significado habitual. La conjunción e interrelación del signo matérico con los signos de temporalidad evidencia que el objetivo final de la pieza final no es aprehender el tiempo en la imagen, sino expresar su transcurso a lo largo del año a través de índices que emancipan al tiempo de sus unidades de medida canónicas.

4. EL TIEMPO COTIDIANO EN *LA FLOR*

A un nivel experiencial, la manera en la que Hsieh lleva su cuerpo al extremo de la resistencia física guarda poca relación con un acto placentero basado en el juego escénico, como es el proceso de rodaje de *La flor*. Sin embargo, las películas-documentos que resultan de ambos procesos guardan similitudes en cuanto a su funcionamiento como expresiones de un tiempo expansivo que hace mella sobre el cuerpo, en lugar de como registros indexicales de un proceso —un mecanismo que, en el caso del filme, permea por completo al acontecimiento de la exhibición—. Para demostrarlo, proponemos

recuperar y analizar las tres escenas de linaje brechtiano en las cuales Mariano Llinás aparece frente a cámara y se dirige al espectador, puesto que, como quedará patente a continuación, la clara distinción que presentan entre imagen y voz en off divide la temporalidad de la película entre los dos acontecimientos ontológicos clave: el rodaje, de naturaleza unitaria, y cada una de las proyecciones singulares.

La primera escena, descrita en la introducción, es la que da inicio al filme, y funciona como un prólogo. En ella, vemos a Llinás caminar a paso lento hacia una mesa de mármol en un parque vacío. Una vez sentado frente a la mesa, una voz en off, la suya propia, saluda al espectador y expresa sus intenciones: “Bueno, voy a tratar de explicar la película”. Acto seguido, dibuja el esquema de la flor y relaciona cada una de sus partes con los relatos que se sucederán a lo largo del filme, descubriendo su estructura total. También menciona cada uno de sus géneros y apunta que “la gracia de la película está en el hecho de que en todos los episodios están las mismas cuatro mujeres, haciendo distintos papeles”. Tras ello, el director concluye: “Bueno, creo que eso es todo. Por ahora...”, una última coletilla que anticipa su reaparición posterior.



Imagen 7. Primera escena autorreferencial de *La flor* (2018).

Cuatro horas y media después, el cineasta interrumpe el tercer relato para cumplir con su promesa de regreso. La imagen muestra a Llinás, que sigue en la misma mesa del parque con la misma libreta delante. Tras unos segundos, la voz en off dice: “Bueno, acá estamos. Tanto tiempo... Una aclaración, este no es el intervalo. El intervalo viene en unos minutos, el primero. Después, mucho después, viene otro”. Acto seguido, Llinás abre la libreta y la cámara muestra los seis trazos que constituyen el esquema: “la cosa es que, si volvemos a pensar el filme como una totalidad, nosotros estaríamos acá”, comenta mientras marca con un rotulador el principio del tercer pétalo, “es decir, el principio del

episodio tres. Este episodio, el de las espías, es lo único que ustedes van a ver hoy”. Después, avisa de que lo que se narrará a continuación es cada una de las historias de origen de las cuatro espías protagonistas. Con ello, la película abre una enorme digresión de cuya duración también avisa el cineasta: “En este momento, faltan para el final cuatro horas, trece minutos y cuarenta y dos segundos”. Por último, se despide con un “buena suerte”, un deseo con el cual la película se muestra autoconsciente del ejercicio de resistencia que supone un visionado de tan larga extensión.



Imagen 8. Segunda escena autorreferencial de *La flor* (2018).

La tercera ocurre justo antes del quinto episodio, siete horas y media después de la escena descrita anteriormente. Esta encuentra a Llinás en ese mismo lugar, volviendo de un establecimiento cercano en el cual ha adquirido un café y una botella de agua. La voz en off pide perdón por la ausencia momentánea y sigue: “Bueno, ya está. Viene ‘*Une partie de campagne*’, después ‘Las cautivas’, y ya está. Se terminó”. Tras una breve pausa, Llinás finge espontaneidad para apuntar una información: “Ah, una cosa. En el episodio cinco, las chicas no están. Vuelven en el de las cautivas. La verdad es que es un poco raro, pero en su momento nos pareció interesante”. A continuación, el cineasta se despide: “Bueno, yo voy yendo. Bueno, es un placer haberlos tenido con nosotros durante todas estas horas. Eh... eso. Nos estamos viendo, como dicen los mejicanos. Chau”. Llinás recoge sus pertenencias, se introduce en un coche cercano, y conduce hacia la carretera hasta salir de plano.



Imagen 9. Tercera escena autorreferencial de *La flor* (2018).

Para empezar, es importante señalar que estas tres escenas, junto con la de créditos, son las únicas que escapan del engranaje narrativo simbolizado por el esquema de la flor, ya que no se inscriben en la diégesis de ninguno de los relatos. En este sentido, las escenas desdoblan la temporalidad de la película en dos planos ontológicos autónomos y unificados. Uno corresponde al plano ficcional —compuesto por la serie de relatos que se suceden de manera lineal— y el otro, corresponde al plano metatextual, cuya función es la de orientar la película hacia sí misma. El hecho de que los dos trabajen con mecanismos seriales permite pensar los dos regímenes como dos líneas temporales independientes que se despliegan en paralelo. En el caso del plano ficcional, dichos mecanismos son los que se explican en el prólogo y dan al filme sus normas de creación: el multigénero, la mutilación de los relatos y la repetición de las actrices. En el caso del plano metatextual, los mecanismos identificados son los siguientes: la repetición del mismo encuadre en las tres escenas (Imágenes 7, 8 y 9); la figuración de la misma estructura de metal, que sitúa al espectador en el espacio ya mostrado (Imágenes 10, 11 y 12); la conservación de la misma ropa —una estrategia que comparte con Hsieh—, y la llegada y partida del set en la primera y última escenas, como si de una obra teatral se tratase. Mediante estas decisiones de montaje y de puesta en escena, las tres escenas se prolongan la una en la otra en el plano de lo virtual (en el sentido deleuziano del término), es decir, en el orden de lo que subsiste en la imagen sin ser visible. Mientras las imágenes de los relatos se despliegan en base a un esquema sensoriomotor, también redistribuyen sus capas de temporalidad prolongándose en el otro plano ontológico, en el cual transcurre un tiempo distinto al suyo.



Imagen 10. Primera escena autorreferencial de *La flor*.



Imagen 11. Segunda escena autorreferencial de *La flor*.



Imagen 12. Tercera escena autorreferencial de *La flor*.

Llama la atención que, salvo la entrada y salida del personaje en escena, los signos de serialidad descritos no se constituyen como tales en base a una lógica causal, sino en signos icónicos de repetición y diferencia. En este sentido, el funcionamiento de la expresión del tiempo es similar a *Time Clock Piece*. En primer lugar, se presenta una materia viva en su mero existir, y después, se la somete a una erosión progresiva, lo cual se percibe a través de signos de temporalidad que registran sobre esa materia el transcurso del tiempo. En el caso de las escenas descritas, dicha materia es el cuerpo de Mariano Llinás. Este comparte con Hsieh el uso del crecimiento capilar como marcador esencial de la temporalidad. Sin embargo, el argentino se vale de la discontinuidad que permite un proceso de creación cinematográfico para extender considerablemente dichos signos al resto de su fisicidad: su cabello se vuelve cada vez más blanco a medida que avanza la película, su complejión corporal varía de escena a escena, y su rostro aparece cada vez más visiblemente envejecido, con arrugas en la frente y en los pómulos, además de ojeras y patas de gallo (Imágenes 7, 8 y 9).

Esta manera de concebir la producción de materialidad del cuerpo del actor encaja con los parámetros de la estética de lo performativo de acuerdo con la formulación de Erika Fischer-Lichte. La investigadora alemana explica que, en el teatro clásico del siglo XVIII, el intérprete debía eliminar todo lo que aludiera a su existencia física en el mundo, con el fin de transmitir los significados que constituyen su personaje, ya presentes en el texto dramático, un propósito que también define la interpretación actoral en el cine de ficción clásico. Sin embargo, en la *performance*, el cuerpo como materialidad no se invisibiliza en favor de los significados del guion, sino que “el actor engendra su cuerpo fenoménico como dominador del espacio y acaparador de la atención de los espectadores” (Fischer-Lichte, 2011: 198). Tal como se presenta en las escenas descritas, el cuerpo de Llinás encaja plenamente con esta definición, ya que las escenas no evidencian ninguna tensión ni conflicto que lo convierta en un personaje dentro de un relato. Se trata de una figura narrativamente prescindible porque no cumple ninguna función real en relación a la diégesis: simplemente se limita a avisar al espectador de cuestiones venideras de la película, de las cuales podría cerciorarse por sí mismo durante su proyección. Por lo tanto, debemos interpretar el ejercicio autorreferencial de Llinás como una manera de mostrar el cuerpo como materia del mundo, sujeta inevitablemente al paso de un tiempo que nada

tiene que ver con el de la diégesis, en lugar de como un signo interpretable en relación a la misma estructura que el resto de los personajes⁹.

Esta estrategia queda especialmente manifiesta si comparamos su aspecto entre la segunda y la tercera escena, en la que el crecimiento anárquico del vello facial y el aspecto descuidado de su ropa remiten a la representación canónica del náufrago o del ermitaño, ambos personajes caracterizados por vivir fuera del tiempo capitalizado. Estos signos de espera incitan al público a interpretar que, mientras los relatos se narran y el público asiste a su despliegue, Llinás no desaparece del mundo, sino que simplemente es relegado a un segundo plano invisible, a un fuera de campo absoluto en el que el tiempo no cesa de dejar huella sobre la materia orgánica. La naturaleza tramposa del cine no permite determinar a ciencia cierta el tiempo exacto que transcurrió entre los rodajes de las escenas. Sin embargo, el envejecimiento de Llinás permite afirmar que, fuera como fuese, en la película se muestran en orden cronológico, lo cual entrelaza la temporalidad de la imagen con el tiempo cotidiano en el que se enmarca el acontecimiento ontológico del rodaje.

Como hemos apuntado, esa experiencia del tiempo cotidiano tiene la imagen como índice único. Sin embargo, la especificidad de *La flor* reside en que, al mismo tiempo que lo profílmico indica un transcurso del tiempo para los creadores de la película —con Llinás como su portavoz—, la voz en off activa una referencialidad temporal que está dirigida hacia el espectador, y, por lo tanto, la banda de sonido se amolda a su temporalidad. En las intervenciones descritas anteriormente se pueden encontrar numerosos ejemplos de ello (“tanto tiempo”; “por ahora”; “mucho después”). Esta autorreferencialidad responde a la voluntad performativa por parte de Llinás de romper la barrera de la representación, que marca un desfase entre el acontecimiento de la producción y el de la exhibición, una estrategia que se retrotrae a la reforma del teatro occidental a principios del siglo XX, y en concreto, a la figura de Bertolt Brecht. Es bien sabido que el teatro épico, Brecht aboga por la comunicación verbal directa entre el actor y su público, una estrategia que atenta contra la dramática aristotélica, basada en la identificación de los espectadores con los personajes de la diégesis (Brecht, 2004: 32). Llinás sigue los postulados brechtianos dirigiéndose al público en base a lo que comparte con él, es decir, la temporalidad del artefacto-película, cuya duración controla él como

⁹ Esta es la diferencia principal entre la *La flor* y la propuesta artística de otras obras que integran el paso del tiempo en el dispositivo ficcional como *Boyhood* (Richard Linklater, 2014) o las cinco películas que componen el ciclo Antoine Doinel, dirigidas por François Truffaut. Si bien ambos proyectos también registran los signos de crecimiento y madurez de los actores presentes en las historias (especialmente, de sus protagonistas), tal propósito es justificado narrativamente porque ambos retoman el mismo personaje en una etapa vital distinta. Al crecer los actores en sincronía con sus personajes, el intervalo temporal entre etapa y etapa se convierte, no únicamente en el transcurso de un tiempo vivido, sino en una elipsis, es decir, en un recurso narrativo. En cambio, en *La flor* el paso del tiempo está intrínsecamente vinculado, en el caso de las apariciones de Llinás, a la ausencia de tropos narrativos y a las estrategias de puesta en escena descritas, y en el caso de las actrices, a los intervalos entre historias, es decir, a aquellos momentos en los que no hay una lógica causal que le atribuya un sentido a sus cambios físicos. Es por ello por lo que hablamos de un ejercicio performativo que invoca un tiempo cotidiano puro.

director. En este sentido, la película genera una suerte de falsa *convivio*, en términos de Dubatti, es decir, simula una “reunión, de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana” (Dubatti, 2011: 35).

Así, el texto propone una relación entre los contenidos de las distintas referencias temporales y el estado de cosas del espectador en el contexto del visionado mediante la formulación de proposiciones sujetas a un criterio de verdad. Este criterio de verdad se cumple en casi todos los casos, ya que, recuperando los ejemplos anteriores, siempre va a haber transcurrido “mucho tiempo” (cuatro horas y media) entre la primera escena y la segunda, y el intervalo siempre vendrá “mucho después” (siete horas y media) de la escena en la que se da esa información. Sin embargo, cuando interrumpe la tercera historia, Llinás plantea una proposición que pone a prueba la regla de veracidad en las referencias temporales, un punto de análisis especialmente sintomático para dilucidar el funcionamiento temporal de la película como totalidad. Cuando el cineasta afirma que “este episodio, el de las espías, es lo único que ustedes van a ver hoy”, está incorporando en el texto una enunciación que solamente será cierta si se sigue el formato de exhibición inaugurado en BAFICI, es decir, a lo largo de tres días distintos: el primero comprendería la primera y la segunda historia; el segundo, narraría únicamente la tercera, y el tercero concluiría con la cuarta, quinta y sexta historia.

No obstante, como es natural, la película ha sido proyectada de maneras muy diversas¹⁰, por no hablar de que su disponibilidad en plataformas VOD como FILMIN traspasa al espectador la agencia sobre la temporalidad del visionado. Hasta ese momento, la veracidad de las referencias temporales propicia la identificación entre el tiempo del propio artefacto y el tiempo de la recepción, que, como ha apuntado Doane, es una cualidad esencial del cine clásico (Doane, 2012: 57). Sin embargo, *La flor*, como estructura textual, aboga por la disolución de dicha alianza, ya que una proposición cuyo cumplimiento depende únicamente de las contingencias individuales de cada proyección descubre la separación teórica que por definición existe entre ambas. En el momento en que el espectador es forzado a tomar conciencia sobre sus condiciones de exhibición, el acontecimiento *convivial* se revela como un simulacro, puesto que descubre la película como un artefacto fijo incapaz de adaptar su contenido a cada circunstancia concreta. No obstante, su mera formulación implica al acontecimiento concreto de la exhibición en el texto, independientemente de si la respuesta es verdadera o falsa, ya que obliga al espectador a contestar dicha enunciación. En este caso, lo que se sitúa en primer plano es lo que Hans-Thies Lehmann ha llamado el tiempo del *performance text*, una temporalidad que tiene en cuenta los sucesos contingentes al acontecimiento teatral, como pueden ser las pausas, los entre actos o los recorridos de ida y vuelta hacia el recinto (Lehmann, 2013: 306). La integración en el texto de una manera correcta de exhibirlo provoca que aspectos

¹⁰ Algunos ejemplos son su pase en el Festival de Locarno, uno de los cuales se distribuyó en ocho sesiones, su estreno comercial en Francia, que se dividió en cuatro, o su pase en el Centro Cultural 25 de mayo, desarrollado a lo largo de cinco días.

que, en ficciones al uso, serían leídos como contingentes al texto formen parte activa de la temporalidad que propone la obra, y, por lo tanto, que tengan carga significativa.

Así pues, si la imagen tiene por objetivo inscribir en la representación el transcurso del tiempo cotidiano del rodaje, y la voz en off tiene el propósito de volver al espectador autoconsciente del tiempo cotidiano de la exhibición, la película plantea ambos procesos como análogos. Por un lado, ambos son procesos discontinuos, cuya duración que excede por mucho la duración tradicional de sus respectivas fases cinematográficas, y, por otro, ambos se constituyen como acontecimientos que suceden o han sucedido inequívocamente en los mismos parámetros espaciotemporales, es decir, en el mundo cotidiano homogéneo. No se trata, entonces, de que la película registre el tiempo, sino más bien, de que en sus imágenes se inscribe un tiempo vivido y viviente que permea a la vida fuera de la pantalla. Es este aspecto lo que permite el pensamiento del filme como una *performance* duracional.

Más allá de la de tiempo diegético —inaplicable a esta película pensada en su totalidad—, la categoría damnificada en este funcionamiento semiótico es, entonces, la del tiempo del propio artefacto, puesto que la función que cumple en cuanto a producción de sentido es secundaria con respecto a la función performativa, como soporte deíctico, que desempeña en relación a los dos tiempos cotidianos. En otras palabras, las imágenes de *La flor* existen, por encima de todo, para que su rodaje y sus exhibiciones, auténticos acontecimientos estéticos desde este punto de vista, también puedan existir.

5. CONCLUSIONES

El estudio intermedial de lo performativo en el cine de ficción a menudo ha vinculado dicho concepto al de la teatralidad, centrando el análisis en los mecanismos textuales que “llama[n] la atención sobre los medios, la manera como se realiza o expresa una representación” (Córnao, 2003: 22). Estas estrategias, si bien han sido múltiples a lo largo de la historia del medio, por lo general suelen asociarse a la aparición antinaturalista de los fenómenos en la imagen, que provocan un distanciamiento del espectador con respecto a lo representado. Muestra de ello son los estudios realizados por Anxo Abuín (2012) u Oscar Córnao (2005), basados en rasgos estilísticos del orden de lo visual, como el exceso, el artificio o la superficialidad presentes en los decorados, la iluminación o las interpretaciones.

Cada uno de los relatos que componen *La flor* encajan con las características propias de la teatralidad desde los parámetros estilísticos, motivo por el cual está íntimamente emparentada con películas como *Smoking / No-Smoking* (Alain Resnais, 1993) o *Out 1: Noli Me Tangere* (Jacques Rivette, 1971). Ahora bien, pensar lo teatral desde la perspectiva de lo profilmico conduce a menudo a obviar la naturaleza embustera del cine. Proponiendo un giro ontológico hacia el estudio del acontecimiento fílmico desde la imagen a partir del filme de Mariano Llinás, hemos pretendido volver a la génesis teórica de la *performance*: a la crítica debordiana de la representación y a la temporalización del

dispositivo artístico. El dispositivo de expresión del tiempo en la película plantea una política que difumina las fronteras entre el ocio y el trabajo, ya no solo como dispositivo estético, sino también como proyecto artístico total, pues hace del desafiamiento a los tiempos rígidos de la industria —tanto en cuanto al proceso de producción como al de exhibición— su principal razón de ser. Mientras que, en los rodajes industriales de ficción, la película interrumpe la vida de los involucrados durante un periodo de tiempo limitado, en *La flor*, la filmación los acompaña mientras transitan por momentos vitales distintos, equiparando el rodaje a otras actividades periódicas de la vida. Más que de un artefacto cerrado, se trata de un proyecto artístico potencialmente infinito cuyo objetivo final es el de acontecer en el mundo¹¹. El artefacto resultante es un efecto colateral de dicho proyecto de más grande envergadura. Es en este sentido que la película aún estéticamente tiempo, capital y visualidad como campos de fuerzas de lo político, conceptos inherentes al campo de lo performativo.

Las tres escenas analizadas explicitan esta condición actuando como un puente entre el tiempo cotidiano y el tiempo de la ficción. Como hemos comprobado, en ellas, la imagen adscribe a la película a una temporalidad cotidiana, justificada por sus signos de repetición y diferencia, así como por la ausencia de correlación entre el cuerpo presente y una psicología de personaje que lo inscriba en una diégesis. En cambio, la voz en off enuncia una proposición orientada a reconocer una falsa copresencia entre el cuerpo de la imagen y el de los espectadores de cada una de las exhibiciones. Los nuevos significados que surgen de la convergencia entre ambos elementos permiten pensar dichas escenas como vías de acceso a las múltiples temporalidades que propone el filme, unas temporalidades alternativas que son comúnmente soterradas, en el cine industrial, bajo el yugo de la narración. Así pues, el ejemplo de *La flor* demuestra que repensar las relaciones entre la ontología del cine y la de la *performance* poniendo de nuevo al acontecimiento artístico en el centro de la reflexión es un ejercicio fértil para trazar el mapa de las estéticas realistas del cine contemporáneo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABUÍN, A. (2012). *El teatro en el cine*. Madrid: Cátedra.
- AUSLANDER, P. (2006). "The Pformativity of Performance Documentation". *PAJ. A Journal of Performance and Art* 28.3, 1-10.
- AUSTIN, J. (2004). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.

¹¹ El propio Llinás ha afirmado que filmar *La flor* es su ocupación favorita y, si por él fuera, seguiría filmándola toda la vida (Llinás en Brega, 2018). Esta declaración reafirma la condición del filme como un proyecto temporalmente maleable, sujeto a la voluntad colectiva de continuar su desarrollo, ya que su longitud no está predeterminada por las exigencias del capital.

- BACIGALUPE, R. (2021). “La flor (2018) de Mariano Llinás. Autopoiesis y paisajes metaliterarios. Una película que crece en el sur”. *Tekoporá. Latin América Review of Environmental Humanities and Territorial Studies* 3.1, 304-325.
- BERGSON, H. (1999). *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- BORDWELL, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- BRECHT, B. (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial.
- BREGA, N. (2018). “Filmar ‘La flor’ es mi ocupación favorita. Entrevista a Mariano Llinás”. *Los Inrockuptibles*, 26 de marzo. Disponible en línea: <https://medium.com/los-inrockuptibles/mariano-llinas-la-flor-bafici-entrevista-43f1a1c9dcb9> [13/01/2025].
- BULLOT, É. (2021). *Cine de lo posible*. Madrid: Ediciones Metales Pesados.
- CAMPOS, M. (2019). “El Pampero Cine. Producir al margen y otros modos de subversión”. *Archivos de la Filmoteca* 76, 145-166.
- CASSETTI, F. Y DI CHIO, F. (1991). *Cómo analizar un filme*. Barcelona: Paidós.
- CÓRNAGO, Ó. (2003). *Pensar la teatralidad. Miguel Romero Esteo y las estéticas de la modernidad*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- _____. (2005). *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en la literatura, teatro, cine y televisión*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana Vervuert.
- DE LLANO, P. Y GUTIÉRREZ, X. L. (2001). “Prólogo”. En *En tiempo real. El arte mientras tiene lugar*, P. de Llano y X. L. Gutiérrez (eds.), 9-21. A Coruña: Fundación Luis Seoane.
- DE LUCA, T. y BARRADAS JORGE, N. (2015). “Introduction. From Slow Cinema to Slow Cinemas”. En *Slow cinema*, T. de Luca y N. Barradas Jorge (eds.), 1-21. Edinburgo: Edinburgh University Press.
- DELEUZE, G. (1984). *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós.
- _____. (1987). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.
- DOANE, M. A. (2012). *La emergencia del tiempo cinematográfico*. Murcia: CENDEAC.
- DUBATTI, J. (2011). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. México: Libros de Godot.
- ETCHELLS, T. Y HEATHFIELD, A. (2019). “Lo que escapa...”. En *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*, B. Hang y A. Muñoz (eds.), 151-162. Buenos Aires: Caja Negra.
- FISCHER-LICHTE, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- GAUDREAULT, A. Y JOST, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- HEATHFIELD, A. Y HSIEH, T. (2009). *Out of Now. The Lifeworks of Tehching Hsieh*. Massachusetts, US: MIT Press.
- HEATHFIELD, A. (2012). “Then again”. En *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, A. Heathfield y A. Jones (eds.), 27-35. Bristol: Intellect.

- LAYTON, J. (2022). *Bergson and Durational Performance. (Re)ma(r)king Time*. Bristol: Intellect.
- LEHMANN, H-T. (2013). *Teatro posdramático*. Murcia: CENDEAC.
- O'DELL, K. (1997). "Displacing the Haptic. Performance Art, the Photographic Document, and the 1970s". *Performance Research* 2.1, 73-81.
- PHELAN, P. (1993). *Unmarked. The Politics of Performance*. New York: Routledge.
- ROSA, H. (2016). *Alienación y aceleración. Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*. Buenos Aires: Katz editores.
- SINCLAIR, M. (2020). *Bergson*. New York: Routledge.
- SITNEY, P. A. (2002). *Visionary Film. The American Avant-Garde (1943-2000)*. New York: Oxford University Press.
- WAKEFIELD, N. (2014). "Time-specificity of Performance". *Choreographic Practices* 5.2, 183-198.
- WALSH, M. (2022). *Durational Cinema: A Short History of Long Films*. New York / London: Palgrave Macmillan



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: 20/01/2025

Fecha de aceptación: 29/04/2025

**AL BORDE DEL AGUJERO. LENGUAJE Y REALIDAD EN UN CUENTO
FANTÁSTICO DE SAMANTA SCHWEBLIN**

ON THE EDGE OF THE HOLE. LANGUAGE AND REALITY IN A FANTASTIC
STORY BY SAMANTA SCHWEBLIN

Clara SIMINIANI LEÓN

Université de Strasbourg / Universidad de Alcalá
siminianileon@unistra.fr

Resumen: Uno de los desafíos a los que se enfrenta el relato fantástico contemporáneo es representar la incongruencia de la idea posmoderna de realidad. Para narrar los agujeros que se instalan en la episteme posmoderna, lo fantástico opta por usar mecanismos lingüísticos perturbadores, instalándose en el terreno del lenguaje. La transgresión fantástica ya no es provocada únicamente por el acontecimiento perceptivo, sino que también surge a partir de recursos lingüísticos, tal y como ocurre en el cuento “Agujeros negros” de Samanta Schweblin. En este relato, la figura del agujero permite un polifónico despliegue de disonancias semánticas, sintácticas y discursivas cuyo fin es cuestionar la idea de realidad del lector. Así pues, este artículo tratará de explorar las diversas rupturas lingüísticas que potencian lo fantástico y reflejan la cosmovisión de una época en la que la realidad es un concepto tan inalcanzable como amenazador.

Palabras clave: Fantástico. Ironía. Agujero. Lenguaje. Schweblin.

Abstract: One of the challenges facing contemporary fantastic narratives is depicting the incongruity of the postmodern concept of reality. To narrate the gaps in the postmodern episteme, the fantastic often employs disturbing linguistic mechanisms, grounding itself in the realm of language. Fantastic transgression is no longer solely triggered by perceptive events; it also emerges from linguistic resources, as seen in Samanta Schweblin's short story “Agujeros negros”. In this story, the hole allows for a polyphonic display of semantic, syntactic, and discursive dissonances designed to question the reader's perception of reality. This article will therefore explore the various linguistic ruptures that enhance the fantastic and reflect the worldview of an era where reality is a concept as unattainable as it is threatening.

Keywords: Fantastic. Irony. Hole. Language. Schweblin.

Ya se habrá adivinado que como siempre las palabras están tapando agujeros.

Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967).

1. ALGUNAS PAUTAS ANTES DE SALTAR AL AGUJERO

Tres siglos después del hoy cristalizado soliloquio de Segismundo¹, Jorge Luis Borges se preguntaba si nuestra vida pertenece al género real o al fantástico (1967). Unas décadas más tarde, Neo se despertaba sabiendo kung-fu después de haber elegido entre la pastilla roja y la pastilla azul.

El cuestionamiento sobre la existencia de brechas en la cosmovisión humana es un elemento común a numerosas producciones culturales de nuestra tradición artística. La intuición de que nuestra cognición está repleta de grietas puede atacar a cualquier persona, en cualquier momento y en cualquier lugar. Por eso es una sensación que ha ocupado renglones, estribillos, secuencias filmicas, réplicas teatrales, pinceladas y un largo etcétera. Si tuviéramos que representarla, hablaríamos de una impresión de asfixia; la crítica académica también ha intentado acotarla, y para ello ha aprovechado uno de los pasatiempos preferidos del lenguaje: la nominación. Así, Juan Jacinto Muñoz Rengel habla de “vértigo intelectual”, que define como “la intuición de que se hunden las certezas, de que los cimientos del paradigma que hemos construido pueden estar plagados de fisuras” (2015: s. p.). Esta propuesta se asemeja al “miedo metafísico” de David Roas —deudor a su vez del “horror cósmico” lovecraftiano (1927)—, que el crítico ubica en el momento en que “nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar, cuando perdemos pie frente a un mundo que antes nos era familiar” (2011: 96). Como ellos, considero que esta es una sensación que en lo fantástico se transforma en efecto; un efecto tan esencial como definitorio de dicha categoría ficcional, preocupada por transgredir nuestra idea de realidad y, como tal, un excelente detonador gnoseológico.

De esta forma, entiendo el agujero como un símbolo de la incoherencia que se cuela en la pretendida solidez de aquello a lo que hemos decidido llamar *realidad*. Es la imagen de Alicia cayendo por una madriguera, o un pozo, o un túnel, casi infinitos. Como Alicia, el sólido metal del que están hechos nuestros relatos personales se derrite a la vista del agujero para deslizarse por él durante unos segundos. Pero el lenguaje se apresura entonces a “tapar” (Cortázar, 1968: 45) el creciente intersticio con el fin de traernos de vuelta al “precario orden o desorden en el que fingimos vivir más o menos tranquilos” (Roas, 2008: 116). Quizás por eso Samuel Beckett confesara que “[su] propia lengua cada vez se [le] antoja más un velo que ha de rasgarse para acceder a las cosas —o a la Nada— que haya tras él” (en Mayorga, 2019: 43). Salvo que, adoptando un punto de vista analítico y constructivista, este trabajo defiende que no es posible acceder a ese segundo

¹ “¿Qué es la vida? Una ilusión, una sombra, una ficción” (Calderón de la Barca, 1635).

plano en el que se hospedarían las cosas o la nada. Conviene insistir en la idea que se maneja aquí del agujero. No se trata de un orificio que deje entrever una segunda realidad, como afirmara Jaime Alazraki (1990) al definir lo neofantástico. Es más bien un agujero opaco; una rasgadura en nuestra idea de realidad, hermana de la incertidumbre, que no conduce a ninguna revelación sobre lo que realmente hay ahí afuera². Más aún, a pesar de la sospecha punzante de que el agujero está ahí, no podemos deshacernos de la noción de realidad que nos acompaña a todas partes; una noción construida con lenguaje. Recordemos, a título de ejemplo, cómo Ludwig Wittgenstein explicaba que hemos aprehendido el dolor a través del lenguaje (2004: 173). Del mismo modo, el vértigo metafísico e incluso el propio concepto de *agujero* son entidades lingüísticas. Martin Heidegger afirma a este respecto que “el hombre se comporta como si fuera él el forjador y el dueño del lenguaje, cuando en realidad es el lenguaje el que es y ha sido siempre el señor del hombre” (1951: s. p.), al tiempo que Michel Foucault asume que el ser humano está completamente dominado por el lenguaje (2014: 311). Es palpable la relativa conexión entre estos y otros muchos pensadores de diversas ramas filosóficas —la filosofía analítica, la hermenéutica, el post-estructuralismo...— que durante el siglo XX contribuyeron a la evolución de la filosofía articulada en torno a cierto consenso metodológico propio del *giro lingüístico*: el estudio del lenguaje en tanto que problema filosófico autónomo. A partir de aquí, y debido a la arbitrariedad del signo lingüístico, “el lenguaje deja de ser un medio, algo que estaría entre el yo y la realidad, y se convertiría en un léxico capaz de crear tanto el yo como la realidad” (Scavino, 1999: 12).

Que el lenguaje sea autoconscientemente arbitrario y creador, y por ende incapaz de conectar con algún tipo de realidad extralingüística, entraña una sustancial consecuencia epistemológica: la verdad en tanto que concepto objetivo se ve destronada³. En otras palabras, y parafraseando a Hilary Putnam, ya no quedan verdades últimas detrás de los fenómenos que caracterizan nuestra cotidianeidad (1990: 26), ya que “las proposiciones son elementos de los lenguajes humanos, y [...] los lenguajes humanos son creaciones humanas” (Rorty, 1991: 25). Estos pensadores ponen de relieve los agujeros que hay en nuestra idea de *verdad*, que no es más que una narrativa más en el océano de historias y ficciones que forman la existencia humana. De ahí que las verdades sólidas tan propias de la Modernidad —y, en un sentido más amplio, los conceptos universales preexistentes

² Para profundizar en estas cuestiones, aconsejo la lectura del artículo “Revisión de la semántica de mundos posibles de lo fantástico a través de la imposibilidad modal. El realismo de lo neofantástico”, en el que Alessandra Massoni defiende que lo neofantástico sigue una lógica propia del realismo metafísico, la cual la autora propone sustituir por la (im)posibilidad de lo fantástico, que permite “construir mundos en los que seamos incapaces de generar una idea de realidad estable, ya que el esquema conceptual termina truncado” (2018: 343).

³ Ya a finales del siglo XVIII y a lo largo del XIX empezó a instaurarse, según Richard Rorty, la concepción de la verdad como “algo que se construye en vez de algo que se halla” (Rorty, 1991: 16). Foucault también explica que los últimos años del siglo XVIII marcaron el inicio de nuestra modernidad, entendida como el momento en el que la teoría de la representación deja de ser el fundamento del orden de las cosas (2014: 14). En el siglo XX, sin embargo, la concepción del lenguaje como creación de mundo alcanza “la hegemonía cultural” (Rorty, 1991: 16).

al lenguaje que caracterizan a la tradición clásica— den paso a la contingencia definitoria de la Posmodernidad. Surgen entonces lo diferente y las interpretaciones múltiples (Scavino, 1999: 17), así como una nueva sensibilidad caracterizada por la “imposibilidad de ofrecer un discurso sistemático y unificador” (Saldaña, 1994: 351).

Ahora bien, que el lenguaje sea una herramienta creadora de (ilusiones de) verdad no es algo que reduzca necesariamente al humano al espacio de la vacuidad escéptica. Al contrario: los escritores del siglo XX han sabido aprovechar la autonomía del lenguaje al explorar su vertiente creativa, que desemboca en un infinito abanico de posibilidades de creación de mundos (Massoni, 2023: 186). En palabras de Alessandra Massoni,

hay que hacer valer la versatilidad que adopta el lenguaje en lo posmoderno. Quizás el acceso al contenido ontológico del mundo sea inconquistable, pero no la oportunidad de crear nuevos escenarios que brinden una idea más precisa de la condición humana. El uso de todo el espectro de posibilidades de las que goza nuestro aparato epistemológico nos puede ayudar a localizar aquellas rasgaduras en el tejido de lo real sobre las que, obnubilados por el discurso logocéntrico, nunca nadie había reparado (2023: 186).

De ahí que el lenguaje literario sea un concepto muy reciente: “[h]ay para el siglo XX una frontera que todos los manuales respetan. Hablar de lengua literaria es hablar de una preocupación actual” (Pozuelo Yvancos, 2000: 13). La palabra ya no solo es fuente sino también objeto de conocimiento, y los procesos retóricos se instalan en el centro del funcionamiento humano:

la retoricidad, como una dimensión de la significación, no tiene límites en su campo de operación. [...] Esto significa que categorías lingüísticas tales como las distinciones significado/significante y sintagma/paradigma [...] dejan de pertenecer a una disciplina regional y consiguen definir las relaciones que operan en el mismo terreno de una ontología general (Laclau, 2014: 83).

Somos sujetos lingüísticos que construyen el mundo con palabras en lugar de cemento y proposiciones en lugar de palas. Al ser “identidades narrativas” (Ricoeur, 1990), llevamos en nuestra mochila existencial “un conjunto de palabras que emplea[mos] para justificar [nuestras] acciones, [nuestras] creencias y [nuestras] vidas” (Rorty, 1991: 91). En otros términos —y remitiendo a la reflexión de Foucault—, Dios quizás no sea un *más allá* del saber sino cierto *más acá* de nuestras frases⁴. Es así como se establece una tensión constante entre la fe en una significación sólida como el hormigón y el escepticismo que provoca intuir que dicho hormigón está, en realidad, lleno de agujeros.

⁴ “Dieu est peut-être moins un au-delà du savoir qu’un certain au-deça de nos phrases” (Foucault, 2014: 311, traducción mía).

2. LO FANTÁSTICO POSMODERNO FRENTE AL AGUJERO

La dualidad enunciada en las líneas anteriores es particularmente notable en las producciones fantásticas contemporáneas, cuyas preocupaciones medulares han evolucionado en concordancia con la transformación del pensamiento humano. La búsqueda de transgresión sigue siendo definitoria de lo fantástico, pero, frente a la tradicional modalidad perceptiva en la que el acontecimiento imposible procuraba alumbrar posibles excepciones a las normas que regían una realidad inmutable (Roas, 2011), la ambición de lo fantástico posmoderno es poner en evidencia los agujeros de nuestra idea de lo real. Me baso aquí de nuevo en las reflexiones de Alessandra Massoni, que propone todo un entramado teórico en torno a lo que llama la “imposibilidad lingüística” (2023), esto es, la imposibilidad del lenguaje para conectar al sujeto humano con cualquier tipo de ley verdadera. Esto evidencia cómo —en palabras de Massoni— nuestra habilidad para erigir una realidad consistente está puesta en jaque (2023: 207). Es así como lo fantástico posmoderno presenta narraciones que se regodean en la potencialidad creativa del lenguaje, la cual, irónicamente, tiene como objetivo taladrar el cemento de las creencias del lector en una insistente exploración de los límites del propio lenguaje. El relato fantástico contemporáneo se esmera en conducir al lector al borde del agujero con el fin de provocar el efecto estético del miedo metafísico. Se trata de poner en evidencia los agujeros de nuestros templos personales. Pero lo irónico es que la única herramienta de la que dispone lo fantástico para llevar a cabo tamaño objetivo son las palabras: palabras honestas que delatan los agujeros de un mundo hecho de palabras mentirosas.

No parece sorprendente entonces que Mery Erdal Jordan anuncie que uno de los rasgos axiomáticos de lo fantástico posmoderno es la “ironía absoluta” (1998: 58). Esto, de nuevo, es el reflejo coherente de una relación más amplia entre el sujeto posmoderno y su nueva forma de ver (crear) el mundo. Así, por ejemplo, Richard Rorty considera que pertenece a una nueva clase de seres humanos que él denomina “ironistas”: personas conscientes de la contingencia de un mundo y un *yo* hechos de lenguaje y que, por ende, no pueden tomarse demasiado en serio (1991: 92). Esto no significa que se tomen el mundo a broma, sino que, en la medida de lo posible, son conscientes de sus contradicciones. De ahí que adopten esta postura que, de hecho, Rorty considera ética y política en tanto que subversiva y alejada del lenguaje de las masas. En este sentido entiende también la ironía Donna Haraway, para quien se trata de una postura política que juega con las contradicciones y desafía cualquier tipo de narrativa hegemónica al engendrar una tensión entre dos o más cosas incompatibles y conducir a “jouer sérieuxement” (2007: 30).

Resulta sencillo pensar en ejemplos de ese *jugar con seriedad* al que alude Haraway en el caso del cuento fantástico argentino posmoderno. Bastaría remitir a dos de los grandes nombres de la tradición argentina: la seriedad lúdica de Jorge Luis Borges o el juego en serio de Julio Cortázar son ejemplos paradigmáticos. Estos dos autores muestran

la compatibilidad del juego irónico con lo fantástico, dado que tanto la ironía como lo fantástico persiguen lo mismo: “cuestionar el supuesto orden de las convenciones en que se funda la realidad” (Roas, 2011: 174). David Roas explica que lo que está en juego aquí no es la búsqueda de una comicidad pura, sino la voluntad de poner en evidencia los límites de las construcciones que, como diría Nietzsche, hemos olvidado que son una invención. Es en este terreno movedizo donde deja de tener cabida la seriedad del cuento fantástico tradicional. De hecho, en el contexto del romanticismo decimonónico en Argentina —periodo que supuso el verdadero desarrollo de lo fantástico en el país—, la atracción por el ocultismo se compaginaba con el cientifismo positivista, dando lugar a relatos fantásticos con una clara función didáctica (Castro, 2023: 56)⁵ y desprovistos de intenciones humorísticas. En esta época todavía se tendía a restablecer el orden después del vértigo de lo imposible, incluso ofreciendo a menudo al final del relato explicaciones racionales al acontecimiento inquietante. Frente a esto, lo fantástico posmoderno —que encuentra uno de sus hitos fundacionales en 1940, con la publicación de *Antología de la literatura fantástica* (Roas, 2023: 11)— muestra la imposibilidad de acceso a cualquier tipo de orden, y por eso la vía lúdica es una manifestación eficaz de los límites y las contradicciones que nos conforman.

Esto es aún más evidente en el relato fantástico de los últimos años, que se distingue de sus predecesores del siglo XX en un tono profundamente desencantado y pesimista; teñido, según Drucaroff (2011), por los acontecimientos de finales de siglo (última dictadura cívico-militar, guerra de las Malvinas, vuelta a la democracia, menemismo) y el estallido del 2001 a comienzos del siglo presente. De hecho, una de las novedades a las que alude Elsa Drucaroff cuando denomina “Nueva Narrativa Argentina” (NNA) a la generación de escritores de postdictadura es su manejo con el lenguaje, a menudo socarrón y escéptico. Como indica Drucaroff,

[s]i se exploran las grietas que cuestionan lo que llamamos realidad, si se llevan las cuestiones filosóficas a límites desopilantes, es un juego en el vacío: no se intuye (como en Borges o Cortázar) una verdad profunda pero inexpugnable en algún lado. Rara vez subyacen certezas filosóficas o sociales en el nuevo cuento argentino (Drucaroff, 2016: 26).

Es cierto que en Borges o Cortázar encontramos una voluntad de sentido, aunque este sea críptico o paradójico. En cierto modo, no se abandona la esperanza de que el lenguaje conduzca a algún sitio. Esa esperanza aparece fisurada en la contemporaneidad: no queda ningún tipo de salvación trascendente tras la desestabilización. Lo cual no impide que, en la desesperanza, haya un sentido crítico traducido en constantes y heterogéneas formas de protesta, como también indica Drucaroff refiriéndose al cambio político que ha vivido

⁵ Para un acercamiento a la historia del cuento fantástico argentino, puede consultarse el capítulo dedicado a Argentina, escrito por Andrea Castro, en *Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas I (1830-1940)* (2023).

la NNA en la época más reciente, y al que alude diciendo que “la historia se ha puesto en marcha” (2016: 37).

Quizás es por esto por lo que el cuento “Agujeros negros” de la argentina Samanta Schweblin (*Pájaros en la boca y otros cuentos*, 2017) se presenta como un espacio de tensión entre desesperanza y crítica, ya que se configura como una pesadilla sin salida, pero no puede dejar de ser un colosal chiste.

3. EL AGUJERO SIN MANUAL DE INSTRUCCIONES. UNA LECTURA SEMÁNTICA

“Agujeros negros” es un cuento que dialoga de forma paradigmática con los apuntes teóricos esbozados hasta ahora, ya que se vertebra en torno a la figura del agujero. Si bien el agujero negro —verdadero protagonista del cuento— es un fenómeno real y conocido por la física contemporánea⁶, esta imagen orquesta el despliegue de lo fantástico en el cuento. Según la interpretación que propongo, la relevancia de este símbolo es doble. Por un lado, se trata de una literalización del agujero epistemológico que ha ocupado mi reflexión hasta ahora. Por otro, es un acontecimiento imposible que se impone de forma problemática en la cotidianeidad de los tres personajes principales: la señora Fritchs, su médico el doctor Ottone y el doctor Messina.

El cuento comienza describiendo la dolencia inexplicable que tiene la señora Fritchs: sufre de agujeros negros. Así describe los síntomas a su médico:

A ver, desaparezco de casa y aparezco en casa de mi hermano, entonces me desespero, imagínese, tres de la mañana y aparezco en pijama, pijama en el mejor de los casos, en el cuarto matrimonial de mi hermano. Entonces trato de volver. ¿Sabe, doctor, qué sufrimiento? Hay que salir del cuarto, de la casa, todo sin que nadie se dé cuenta, tomar un taxi, todo en pijama, doctor, y sin plata, imagínese, convencer al taxista de que le pago al llegar. Y cuando estoy por llegar, zas, fin del agujero y aparezco en casa otra vez. [...] Aparte imagínese, andaba por casa siempre con dinero y un abrigo atado a la cintura del camisón, no sea cosa. Pero ahora no, basta, cuando caigo en agujeros ya no vuelvo. [...] Una vez fui y volví en el momento, sin problema. Y otra estuve en casa de mi madre unas cuantas horas, diga que ahí sé dónde están las cosas, preparé unos mates y paciencia, tardó tres horas, doctor, una vergüenza (Schweblin, 2017: 89).

Con un evidente tono cómico, la narración pone de relieve el desamparo de la señora Fritchs, afectada ante una situación que escapa a su entendimiento y que provoca constantes desplazamientos en el espacio-tiempo. Ante esta situación, la señora no acude a un profesional de lo inexplicable como podría ser un médium, o a un especialista del universo como el astrónomo, sino que va al médico. Schweblin no ha elegido esta figura por casualidad. En mi opinión, el médico aparece aquí como representación privilegiada

⁶ “Región del espacio, cuya existencia fue predicha por la teoría de la relatividad general, en la que la fuerza gravitacional es tan intensa que, salvo por un determinado tipo de procesos cuánticos, no puede escapar ninguna materia o radiación que penetre en ella” (DLE).

de aquel saber científico⁷ que desborda de certezas y piensa que “descubre la verdad, no la hace” (Rorty, 1991: 23). La autora realiza un ejercicio irónico al situar el discurso científico en una posición de legitimidad con el fin de poner de relieve una doble limitación: la del discurso científico y, en un plano más amplio, la del discurso. Conviene aclarar que no se trata de criticar la figura del médico o de denigrar el método científico. Schweblin ataca más bien todo tipo de lenguaje que no dude de sí mismo, y para eso pervierte la representación del médico colocándolo en una situación hiperbolizada y paródica.

Aun así, la elección de la autora es comprensible, pues ¿quién osa contradecir a un médico? Socialmente, el médico es aún hoy considerado un explorador portador de verdades: “la mayor parte de los científicos actuales se sienten aún hoy como ‘descubridores’ que sacan a la luz los misterios de la naturaleza y amplían lenta pero seguramente el dominio del saber humano” (von Glasersfeld, 1994: 22). De un médico se esperan respuestas, y la primera de ellas es un nombre, que en el lenguaje médico se traduce como diagnóstico. Esto evidencia la relación nominalista que el ser humano mantiene con el mundo, pues necesita poner etiquetas encima de las cosas para tener (una impresión de) control sobre el mundo. De tal forma que diagnosticar una enfermedad es hacerla real, aunque sus síntomas ya vivieran en el interior de uno.

Así es como el señor Ottone, siguiendo el protocolo médico, empieza identificando los síntomas más evidentes: “Ottone deduce que esta señora está en un estado nervioso considerable, y deduce esto por sus manos, que ella no deja de mover, por su mirada y por otras cosas” (Schweblin, 2017: 87). El doctor intenta seguir a rajatabla el método científico, esperando que este le conduzca a una palabra —un “léxico último”⁸— conveniente, tal y como explica Richard Rorty:

El metafísico [piensa] que lo que importa no es qué lenguaje se emplea sino cuál es verdadero. Los metafísicos piensan que los seres humanos desean por naturaleza conocer. [...] [Su imagen del conocimiento] nos dice que la “realidad”, si se la interroga adecuadamente, nos ayudará a determinar cómo debe ser nuestro léxico último (1991: 93).

Sin embargo, por más que insista, ni Ottone ni su compañero el doctor Messina tienen un ápice de respuesta para la paciente. Su lenguaje médico no les permite nombrar ese fenómeno que se les escapa, lo cual disgusta a la señora: “Si usted no me soluciona este problema, yo lo denuncio, doctor, esto ya es un abuso” (2017: 88). En su defecto, la señora

⁷ No hay que olvidar que la medicina es una ciencia con una importantísima tradición histórica, antaño relacionada con la religión, la filosofía, y aún hoy asociada al conocimiento, la exploración y la verdad.

⁸ “Léxico último” es la denominación de Richard Rorty para aquellas palabras que forman nuestras creencias, nuestra personalidad y nuestro mundo. Para más información, remito a su libro *Contingencia, ironía y solidaridad* (1991).

Fritchs, secuestrada en las sensaciones corporales del agujero negro⁹, adopta un nombre en un rendido juego de lenguaje: “Bueno, eso es un espacio vacío, un agujero negro como le digo, un tiempo cero [...] ¿qué más si no?” (2017: 85). La aceptación con resignación del fenómeno imposible por parte de la señora Fritchs (que no su comprensión) es una característica común de lo fantástico contemporáneo según Ana Casas y David Roas, que explican cómo “[l]as narraciones fantásticas ofrecen un retrato del individuo actual como un ser perdido, aislado, desarraigado, incapaz de adaptarse a su mundo, tan descentrado como la realidad en la que le ha tocado vivir” (2016: 19). Esta clara muestra de la superación del esquema tradicional todoroviano de lo fantástico como duda da lugar a situaciones sustancialmente irónicas, como es el caso aquí.

Sin embargo, aunque para la señora Fritchs la naturaleza del acontecimiento es evidente —pero no por ello necesariamente verdadera, ya que, recordemos, en el cuento la verdad es inseparable del lenguaje médico— los doctores cuestionan la denominación propuesta por ella:

—¿Y usted cree en esto, Ottone?
 —¿En agujeros negros?
 —¿De qué estamos hablando?
 [...]
 —Hablamos de agujeros negros, Messina...
 —¿Y usted cree en eso, Ottone?
 —No. ¿Y usted? (2017: 86)

En un principio, a ninguno de los dos médicos le satisface esta etiqueta a pesar de que el fenómeno se despliega ante sus ojos, con la señora Fritchs aterrizando en el consultorio en pijama. Por eso Ottone comienza ignorándola y pidiéndole que se tranquilice sin esconder su menosprecio: “Cálmese, entienda que usted está con problemas psicológicos, usted inventa cosas para ocultar otras cosas más importantes” (2017: 88). Al respecto de la actitud del médico, Richard Rorty ofrece, de nuevo, unas palabras harto esclarecedoras en las que opone la ironía al sentido común, que él considera unificador y tramposo:

Tener sentido común es dar por sentado que las afirmaciones formuladas en ese léxico último bastan para describir y para juzgar las creencias, las acciones y las vidas de quienes emplean léxicos últimos alternativos. [...] Cuando se pone en tela de juicio el sentido común, sus partidarios responden en primer lugar generalizando y haciendo explícitas las reglas del juego del lenguaje que están acostumbrados a jugar (1991: 92).

Así es como Ottone no puede evitar juzgar el léxico alternativo de la señora Fritchs, ya que los agujeros negros “pone[n] en tela de juicio el sentido común”. Por eso saca a la superficie palabras que conforten su léxico último, en el que cree con fiereza: en este

⁹ Me parece relevante recalcar que dos “manchas temáticas” complementarias de la NNA son, según Drucaroff, la desconfianza hacia el lenguaje y la confianza en las sensaciones corporales como único vector de verdad (2011: 416).

caso, recurre a la presunta locura de la señora Fritchs gracias a las palabras “problemas psicológicos”. ¿Se podría decir que ambos médicos han tapiado sus agujeros con tanto cemento que son incapaces de deconstruir su mundo?

4. EL PLIEGUE DEL AGUJERO. UNA LECTURA SINTÁCTICA

Más allá de los recursos semánticos del cuento que simbolizan toda una problemática filosófica y que giran en torno a la imposibilidad del suceso, cabe preguntarse: ¿qué estrategias retóricas utiliza el texto para dar cuenta de algo tan inaprensible como el agujero? ¿Cómo urdir agujeros que provoquen en el lector la asfixia del vértigo intelectual? Algo parecido se preguntó el escritor peruano Julio Ramón Ribeyro en una conferencia dada en 1975, y su propuesta fue “dar cuenta de la incoherencia mediante la incoherencia, el caos mediante el caos” (Ribeyro, en Quichiz, 2018: 65). Esto es exactamente lo que ocurre en el cuento fantástico contemporáneo, que da cuenta de la incoherencia mediante la incoherencia de la superficie textual y que acoge elementos de tipo formal que considero necesarios para entrar en la (i)lógica de lo fantástico. El protagonismo del plano discursivo y sintáctico ya fue teorizado por Campra (1991) y Mery Erdal Jordan (1998) al anunciar el viraje de lo fantástico de percepción a lo fantástico de lenguaje, donde la transgresión semántica se ve superada por la ruptura del discurso y una particular organización de los contenidos (Campra, 2008). Esto no niega la importancia de lo imposible, que sigue vigente, como tan bien lo ha demostrado David Roas (2011); recordemos, de hecho, la importancia que cobra la reciente imposibilidad lingüística (Massoni, 2023). Sin embargo, sostengo que la imposibilidad semántica —sea esta perceptiva o lingüística— no es suficiente para determinar si un cuento es o no es fantástico. Claro que es una condición *sine qua non*, pero tiene que aparecer problematizada por un determinado tratamiento formal. Como Rodríguez (2009), sostengo que lo fantástico se configura como una transgresión semántico-formal, y añado que dicha transgresión suele tener como base el silencio y sus derivados (la ambigüedad, la ausencia, el vacío...). Los silencios empapan el texto fantástico posmoderno¹⁰, permitiendo que se exploren “las posibilidades inquietantes de lo no dicho” (Campra, 2008: 8). Se trata, a fin de cuentas —y modificando la aserción de Ribeyro— de *dar cuenta del agujero mediante el agujero*, tal y como hace Samanta Schweblin en “Agujeros negros”, donde el vacío se impone en la propia estructura narrativa.

Si volvemos, de hecho, a la trama del cuento, podremos constatar que a medida que avanza el relato, los problemas espacio-temporales que atosigaban a la paciente empiezan

¹⁰ El silencio y la ambigüedad siempre han sido ingredientes esenciales de lo fantástico, pero su estructuración discursiva es distinta en lo fantástico de percepción y en lo fantástico de lenguaje. Por motivos de extensión, no me detendré en estas diferencias, pero remito al excelente artículo de Giuliana Zeppigno (2013) en el que se pone de manifiesto cómo el silencio en lo fantástico tradicional provocaba la duda entre contadas posibilidades explicativas e interpretativas, mientras que el silencio en lo fantástico de lenguaje es total: no hay respuestas sólidas ante un acontecimiento que en ocasiones tampoco es nítido, y la casi totalidad de la trama debe ser construida por el lector.

a afectar también a los dos médicos. Entonces la duda se multiplica. Los tres personajes se preguntan continuamente qué está ocurriendo y cómo; dónde y en qué momento están. Sin embargo, una interrogación esencial brilla por su ausencia: aquella que se cuestiona sobre la causa o motivo del fenómeno. En ningún momento se enuncian preguntas que sí que interpelan al lector: ¿por qué los agujeros negros funcionan a la manera de un virus que se contagia entre personas? ¿Por qué, si los tres personajes podrían estar visitando planetas, terminan apareciendo en la cocina de la madre o en el *hall* del consultorio? O, sencillamente, ¿por qué aparecen los agujeros negros?

La ausencia de un cuestionamiento tan esencial —y, por ende, de su respuesta— es la principal fuente de desestabilización en el relato. Basándome en la teoría de Campra e inspirándome en el concepto deleuziano del pliegue (1988), lo que he dado en llamar “pliegue fantástico” remite a desentonos verbales y/o sintácticos que problematizan la imposibilidad y *pliegan* la narración hacia lo fantástico. Se genera entonces un particular equilibrio entre el acontecimiento imposible y la transgresión lingüística entendida también como acontecimiento (Erdal Jordan, 1998: 113). La problematización es esencial, puesto que sin ella este cuento pertenecería más bien al terreno de lo absurdo¹¹. En este caso, uno de los pliegues más desestabilizadores es de orden sintáctico, ya que es la sintaxis del cuento la que genera el efecto al desviar la diégesis paulatinamente de la estructura narrativa prevista por el lector, provocando una ruptura progresiva que acaba desafiando la sintaxis de la realidad —y plegando el sentido— mediante la desautomatización de un lenguaje que hace uso del silencio. En efecto, gracias al silenciamiento sobre la motivación del acontecimiento, el relato arremete contra la verosimilitud sintáctica, provocando lo que Genette llama una “invasión del relato por el discurso” (1986): la no-motivación del discurso invade la esperada motivación del relato. En relación con esto, Rosalba Campra explica que cuando la relación causa-efecto se deteriora (esto es, hay un efecto cuya causa se silencia), se atenta contra la estructura tradicional de la trama.

Además de esta ausencia de motivación, la organización de los contenidos presenta incoherencias estructurales. Un ejemplo de ello es la repetición constante de las mismas escenas, que atascan la narración cual disco rayado: “Ottone [...] encuentra a Messina pero dormido sobre el escritorio y con una estatuilla en la mano. [...] Messina abre el cajón de su escritorio y le ofrece una galleta” (Schweblin: 2017: 85). Cinco páginas más tarde, se puede leer: “Messina mira su propia mano y se pregunta por qué tiene, otra vez, esa estatuilla” (2017: 90). Dos páginas después: “Messina abre el cajón de su escritorio y le ofrece una galleta a Ottone. [...] simplemente deja la estatuilla sobre una mesada del hall” (2017: 92). Esto no es sino una forma de introducir al lector en la experiencia del bucle en el que están prisioneros los personajes. Así, la repetición, el fragmentarismo y una organización deficiente de los contenidos instalan la acción en un ambiente

¹¹ Tal y como indica Rosalba Campra, “[m]ientras en el absurdo la carencia de causalidad y de finalidad es una condición intrínseca de lo real, en lo fantástico deriva de una rotura imprevista de las leyes que gobiernan la realidad” (1991: 56).

pesadillesco y asfixiante de forma particularmente eficaz. Así pues, a mi parecer no es tanto la presencia de los agujeros negros la que determina la *fantasticidad* del cuento o la que genera el efecto, sino más bien la combinación de la imposibilidad con una estructura sintáctica agujereada que va plegando la narración poco a poco, tensándola hasta extremos vertiginosos y desviándola hacia direcciones insospechadas por el lector. La sintaxis rasgada, sorprendente y rompedora provoca el efecto inquietante sin impedir la aparición de una sonrisa en el lector ante el placer, paradójico y cómplice, de sentirse perdido en medio del agujero debido al ocultamiento de elementos normalmente necesarios para la progresión adecuada y coherente de la acción. Ahí reside la función del pliegue en tanto que disenso estético, cognitivo y político (Rancière, 2007): en sugerir ángulos curvos desde los que mirar (lo) diferente; en descarriar la narración proponiendo espacios textuales alejados de la rectitud y por ello idóneos para que la imposibilidad se instale en ellos.

En una entrevista, Samanta Schweblin declaró: “Cuando un cuento muy potente logra darme la vuelta, cuando gira algo en mi pensamiento, eso me alucina” (en Gómez Urzaiz, 2022: s. p.). El pliegue fantástico también interviene en el proceso de lectura, aspirando a que el lenguaje de cada lector se tuerza, se pierda, dé la vuelta, se doble, se contradiga, se descomponga... Y con su lenguaje, también su mundo.

5. LA SONRISA ANTE EL AGUJERO. UNA LECTURA VERBAL

En paralelo a la imposibilidad lingüística y al pliegue sintáctico, encontramos en “Agujeros negros” una superficie discursiva punzante que potencia más si cabe la desestabilización, y cuyo tropo esencial es la ironía. Anna Boccuti defiende que la ironía genera una “contradicción semántica” o “cortocircuito lógico” (2020: 171) que combina dos elementos incompatibles. Lo cierto es que el solapamiento de elementos incompatibles es una característica primaria de lo fantástico. Hemos tenido la ocasión de comentar la estrecha relación entre la ironía absoluta y lo fantástico posmoderno, y también nos hemos detenido en ciertos juegos de lenguaje que llevan a cabo los personajes del cuento, así como en la reescritura irónico-paródica de la figura del médico. Pero el cuento va más allá, particularmente en el nivel verbal donde la ironía es omnipresente.

“Agujeros negros” se caracteriza por una verborrea dialógica por parte de los personajes que satura completamente el cuento. La narración se deleita instalándose en el diálogo a través del continuo intercambio entre los personajes, que se cuestionan sobre la naturaleza del agujero negro en un bucle que podría ser infinito. No obstante, toda esa retahíla de palabras no conduce a ninguna conclusión luminosa. A este respecto explica Juan Mayorga que “[l]a contigüidad de silencio y hemorragia verbal es constitutiva de una escritura que desconfía de la palabra” (2019: 43). Si Schweblin había conseguido evidenciar la existencia del agujero mediante recursos semánticos y sintácticos, también lo hace por medio del discurso.

Por otra parte, la conversación entre los dos médicos genera una ironía situacional que se alarga hasta el final del cuento, y que procede de la costumbre del doctor Messina de responder solo con preguntas. Se hace notable entonces el desfase entre las expectativas pragmáticas que promete cualquier diálogo —según las cuales una pregunta suele conducir a una respuesta— y el estancamiento de la comunicación entre los dos médicos debido a la infracción deliberada de la pragmática por parte de Messina. La incomodidad de esta alteración en el uso del lenguaje aparece en el cuento de forma explícita: “Ottone recuerda el vicio de Messina de responder solo con preguntas y eso lo pone nervioso” (Schweblin, 2017: 86). Las numerosas preguntas encadenadas nos llevan, de nuevo, a un exceso verbal frente a un subtexto vacío (Ramírez Rave, 2016: 157), y esto genera gran parte de la comicidad del cuento:

- ¿No se dio cuenta?
- ¿De qué?
- ¿No se dio cuenta de lo que pasó la última vez que usted crujió sus dedos?
- ¿Estuvimos ahí?
- ¿En un agujero negro?
- ¿Sí?
- ¿Hace falta que le responda? (2017: 93).

Schweblin hiperboliza esta situación hasta el punto de rodear el adverbio *sí* por dos signos de interrogación, no solamente innecesarios sino también contraproducentes para la comprensión de cualquier tipo de proposición afirmativa. Esto explica la última pregunta, que recalca el carácter absurdo del diálogo. La ironía se vuelve parodia: Schweblin se burla del propio ejercicio lingüístico repitiéndolo una y otra vez al tiempo que deja entrever los agujeros que descansan detrás del desbordamiento de la palabra que, a fin de cuentas, siempre será inútil cuando de explicar la realidad extralingüística se trate.

Del mismo modo, la impertinencia semántica —tan propia de lo fantástico de lenguaje y consistente en la combinación impertinente de las palabras (Erdal Jordan, 1998)— genera fricciones anticlimáticas. Ante una situación tan inverosímil y angustiosa como la que se propone, cabría esperar palabras pertenecientes al campo semántico del terror, del misterio o de la oscuridad. No solo no es el caso, sino que, en su lugar, las tres palabras que más se repiten —puesto que aparecen una y otra vez en el bucle infernal que se instala— son “galleta”, “estatuilla” y “pijama”. Una isotopía de la inquietud no podrá instalarse cómodamente si esas tres palabras son las otras inquilinas del texto. Pareciera que esto contradijera el objetivo desestabilizador de lo fantástico, pero nada es menos cierto. Aquí cobra sentido la afirmación de David Roas según la cual “tanto la ironía como la parodia [...] actualizan los motivos y convenciones de la modalidad narrativa y convergen con ella a la hora de cuestionar el supuesto orden de las convenciones en que se funda la realidad, aunque sea por vías diferentes” (2011: 173). No se trata, como también indica Roas, de “provocar la carcajada” sino de “potenciar el efecto

distorsionador” (2022: 107) que de por sí tiene lo fantástico. La ironía es solo una forma más de manifestar que detrás de las palabras hay agujeros.

6. “¿QUÉ DIFERENCIA HAY ENTRE LA SEÑORA FRITCHS Y EL RESTO DE SUS PACIENTES?”

A estas alturas no resultará extraño que la pregunta del doctor Messina al doctor Ottone —que tomo prestada para titular mis conclusiones— no obtenga respuesta. Es el lector quien debe responderla, y lo hará sin mucha dificultad. Lo cierto es que no hay ninguna diferencia entre la señora Fritchs y el resto de pacientes, como tampoco la hay entre los pacientes y el lector. En cierto modo, todos somos la señora Fritchs, apresados en un mundo que nunca podremos comprender por muchas preguntas que nos hagamos. La interpretación simbólica del cuento conduce a una áspera conclusión: parafraseando a Elsa Drucaroff, parece que no hay traslado posible a un más allá brillante, ni tampoco escapatoria frente a un presente inexplicable (2011: 383). Tan solo nos queda el puro cuestionamiento, sin promesas o respuestas de ningún tipo. De hecho, el silenciamiento de los elementos semánticos, sintácticos y verbales del cuento nos impide —como es habitual en lo fantástico— conocer el desenlace de la historia. Nunca sabremos dónde acaban viajando los tres personajes tras sufrir los efectos progresivos de la caótica espiral de apariciones y desapariciones en la que se ven envueltos. Al final, lo único de lo que el cuento deja constancia es del vacío:

En un pasillo del hospital, ahora aún más lejos de su consultorio, Messina se pregunta, una vez más, qué hace ahí a esas horas de la noche, a medio vestir, o desvestir, con una estatuilla en la mano y, cuando va a preguntarse eso pero en voz alta, lo que queda ahora es, simplemente, el pasillo del hospital, vacío (2017: 95).

Así acaba el cuento. Todos los personajes han sido absorbidos por el agujero, y ante su ausencia definitiva, también el lector se encuentra solo en aquel pasillo de hospital vacío. ¿Será él, el siguiente en desaparecer? Frente a la incertidumbre, e inmerso en una sospecha y un vértigo palpables, el lector siente entonces que el silencio, lejos de ser reductor, abre el texto a la polifonía y a la potencia pura. Quizás también sienta que el agujero, lejos de ser reductor, abre la cognición a la polifonía y a la potencia pura. No solo hay desolación. Lo fantástico se instituye así como una poderosa herramienta para generar discursos disonantes y, al mismo tiempo, apremiar al lector a intuir —no sin una inquietud irónicamente placentera— que sus relatos sobre el mundo también son una ficción. Todos vivimos aislados en nuestro propio castillo de la verdad. Qué mejor que dejarse caer por el agujero hasta que las palabras lo tapen de nuevo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALAZRAKI, J. (1990). “¿Qué es lo neofantástico?”. *Mester* 19, 21-35. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5070/m3192014104> [05/11/2024].
- BOCCUTI, A. (2020). “Modulaciones de lo insólito, subversión fantástica e ironía feminista: ¿una cuestión de género(s)?”. *Orillas. Revista d’ispanística* 9, 151-176. Disponible en línea: <https://www.orillas.net/orillas/index.php/orillas/article/view/54> [23/10/2024].
- BORGES, J. L. (1967). “La literatura fantástica”. *Ciclo cultural de la Escuela Camillo y Adriano Olivetti*, Buenos Aires. Disponible en línea: <https://librosdecibola.wordpress.com/2017/02/12/borges-la-literatura-fantastica-conferencia/> [11/10/2024].
- CAMPRA, R. (1991). “Los silencios del texto en la literatura fantástica”. En *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, E. Morillas (ed.), 49-74. Madrid: Universidad Complutense.
- ____ (2001). “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”. En *Teorías de lo fantástico*, D. Roas (ed.), 153-191. Madrid: Arco/Libros.
- ____ (2008). *Territorios de la ficción: lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento.
- CASAS, A. y ROAS, D. (2016). “La narrativa fantástica en los años 80 y 90. Auge y popularización del género”. En *Voces de lo fantástico en la narrativa española contemporánea*, A. Casas y D. Roas (eds.), 11-24. Málaga: EDA Libros.
- CASTRO, A. (2023). “La literatura fantástica argentina (1860-1930)”. En *Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas I (1830-1940)*, D. Roas (ed.), 47-69. Madrid / Frankfurt Am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- CORTÁZAR, J. (1968). *La vuelta al día en ochenta mundos*. Buenos Aires: Siglo XX Editores.
- DELEUZE, G. (1988). *Le pli: Leibniz et le Baroque*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- DRUCAROFF, E. (2011). *Los prisioneros de la torre: política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- ____ (2016). “¿Qué cambió y qué continuó en la narrativa argentina desde Los prisioneros de la torre?”. *El Matadero. Revista Crítica de Literatura Argentina* 10, 23-40. Disponible en línea: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/matadero/article/view/4969> [21/05/2023].
- ERDAL JORDAN, M. (1998). *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Madrid / Frankfurt Am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- FOUCAULT, M. (2014). *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard.
- GENETTE, G. (1968). “Vraisemblance et motivation”. *Communications* 11, 5-21. Disponible en línea: <https://doi.org/10.3406/comm.1968.1154> [01/01/2022].

- GÓMEZ URZAIZ, B. (2022). [Entrevista a] “Samanta Schweblin: ‘Las autoras latinoamericanas de mi generación sentimos la alegría de haber llegado a una fiesta en su mejor momento’”. *Centre de Cultura Contemporània LAB*, 31 de mayo. Disponible en línea: <https://lab.cccb.org/es/samanta-schweblin-las-autoras-latinoamericanas-de-mi-generacion-sentimos-la-alegria-de-haber-llegado-a-una-fiesta-en-su-mejor-momento/> [06/07/2024].
- VON GLASERSFELD, E. (1994). “Introducción al constructivismo radical. En *La realidad inventada. ¿Cómo sabemos lo que creemos saber?*, P. Watzlawick (ed.), 20-38. Barcelona: Editorial Gedisa.
- HARAWAY, D. (2007). *Manifeste cyborg et autres essais*. Paris: Exils.
- HEIDEGGER, M. (1951). “Construir, habitar, pensar”. Disponible en línea: <https://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2013/05/Heidegger-Construir-Habitar-Pensar1.pdf> [12/01/2023].
- LACLAU, E. (2014). *Los fundamentos retóricos de la sociedad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- LOVECRAFT, H. P. (1927). *El horror sobrenatural en la literatura*. Madrid: Alianza Editorial.
- MASSONI CAMPILLO, A. (2018). “Revisión de la semántica de mundos posibles de lo fantástico a través de la imposibilidad modal. El realismo de lo neofantástico”. *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico* 6, 2, 321-344. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.489> [09/06/2023].
- _____. (2023). *Semántica de lo (im)posible: ficción fantástica posmoderna e imposibilidad lingüística*. Tesis de doctorado dirigida por David Roas: Universitat Autònoma de Barcelona.
- MAYORGA, J. (2019). *Silencio / Razón del teatro*. Segovia: Ediciones La uña RoTa.
- MUÑOZ RENGEL, J. J. (2015). “Lo fantástico como indagación: la ficción como herramienta del conocimiento”. En *Espejismos de la realidad: percepciones de lo insólito en la literatura española (siglos XIX-XXI)*, N. Álvarez Méndez y A. Abello Verano (eds.), 19-25. León: Universidad de León.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (2000). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- PUTNAM, H. (1990). *Représentation et réalité*. Paris: Gallimard.
- QUICHIZ CAMPOS, G. A. (2018). “La palabra del mundo: la combinación de la ironía y lo fantástico en la ‘La insignia’ y ‘El libro en blanco’ de Julio Ramón Ribeyro”. *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico* 6, 1, 63-75. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.465> [12/12/2024].
- RAMÍREZ RAVE, J. M. (2020). *La escritura del silencio en tres cuentistas latinoamericanos: Efrén Hernández, Francisco Tario y Felisberto Hernández*. Pereira: Editorial UTP.
- RANCIERE, J. (2007). *Politique de la littérature*. Paris: Galilée.
- RICOEUR, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris: Éditions du Seuil.

- ROAS, D. (2008). “Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición”. En *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*, T. López Pellisa y F. Moreno Serrano (eds.), 94-120. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid.
- _____. (2011). *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.
- _____. (2022). “La monstruosidad femenina en las narradoras fantásticas españolas del siglo XXI”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 31, 101-124. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/signa.vol31.2022.32225> [05/05/2024].
- _____. (2023). “Lo fantástico en las narrativas de Latinoamérica”. En *Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas I (1830-1940)*, D. Roas (ed.), 7-15. Madrid / Frankfurt Am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed. Disponible en línea: <https://dle.rae.es> [01/12/2024].
- RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, T. (2009). “La conspiración fantástica: una aproximación lingüístico-cognitiva a la evolución del género”. *Espéculo. Revista de estudios literarios* 43, s. p.
- RORTY, R. (1991). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona: Ed. Paidós.
- SALDAÑA SAGREDO, A. (1994). “Postmodernidad: todo vale, aunque de nada sirva”. *Tropelias: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 5-6, 349-369. Disponible en línea: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.19955-65573 [07/07/2024].
- SCAVINO, D. (1999). *La filosofía actual. Pensar sin certezas*. Buenos Aires: Ed. Paidós.
- SCHWEBLIN, S. (2017). *Pájaros en la boca y otros cuentos*. Barcelona: Literatura Random House.
- WITTGENSTEIN, L. (2004). *Recherches philosophiques*. Paris: Gallimard.
- ZEPPEGNO, G. (2013). “Transgresión lógica y semántica en la literatura fantástica contemporánea: análisis de unos relatos de Julio Cortázar a la luz de la bi-lógica de Ignacio Matte Blanco”. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 31, 271-305. Disponible en línea: https://doi.org/10.5209/rev_dice.2013.v31.43641 [04/04/2024].



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

Fecha de recepción: 24/01/2025

Fecha de aceptación: 11/06/2025

**MOVILIDAD Y GÉNERO EN EL ESPACIO DE LA CORTE MEDIEVAL.
SEÑALES DISTINTIVAS DE LA CORTESÍA FEMENINA Y MASCULINA
EN EL *LIBRO DE APOLONIO***

MOBILITY AND GENDER IN THE MEDIEVAL COURT SPACE. DISTINCTIVE
SIGNS OF FEMALE AND MALE COURTESY IN THE *LIBRO DE APOLONIO*

Carina ZUBILLAGA

Universidad de Buenos Aires / IIBICRIT (CONICET)
carinazubillaga@hotmail.com

Resumen: La corte medieval es el espacio privilegiado de prácticas culturales, sociales y políticas que definen singular y colectivamente a un reino y sus dinámicas internas, como sucede en las ciudades corte de Tiro, Antioquía y Pentápolis en el *Libro de Apolonio*. El espacio cerrado y endogámico de la corte de Antioquía, lugar del incesto entre el rey y su hija, expulsa a Apolonio como héroe casadero primero al espacio del saber de la corte de Tiro y luego a la corte de Pentápolis, en la cual las señales de la cortesía distintiva del héroe son valoradas más allá de las apariencias, en un contrapunto entre la pobreza exterior y la nobleza verdadera que terminará con el casamiento de Apolonio y la princesa Luciana, cuya cortesía femenina se desarrolla asimismo en esa corte a partir de sus propios desplazamientos y la movilidad allí presente.

Palabras clave: Espacio. Corte medieval. Señales identitarias. Cortesía y género. *Libro de Apolonio*.

Abstract: The medieval court is the privileged space of cultural, social and political practices that singularly and collectively define a kingdom and its internal dynamics, as happens in the court cities of Tyre, Antioch and Pentapolis in the *Libro de Apolonio*. The closed and inbred space of the court of Antioch, the site of incest between the king and his daughter, expels Apollonius as a marriageable hero first to the space of knowledge of the court of Tyre and then to the court of Pentapolis, where the signs of the hero's distinctive courtesy are valued beyond appearances, in a counterpoint between external poverty and true nobility that will end with the marriage of Apollonius and the princess Luciana, whose feminine courtesy is also developed in that court from her own displacements and the mobility present there.

Keywords: Space. Medieval court. Identity signs. Courtesy and gender. *Libro de Apolonio*.

1. EL ESPACIO CORTESANO EN SU MOVILIDAD

El conocido como giro espacial, que surgió como abordaje metodológico en el ámbito de la geografía, la sociología y la antropología, se extendió luego a otras disciplinas como la historia y la literatura (Withers, 2009). En especial en los estudios medievales, y en el cruce interdisciplinario del giro espacial con los estudios de género que postula el presente trabajo, resulta productiva la distinción entre el lugar como emplazamiento físico y el espacio como la práctica social de los lugares (Rodman, 1992; Gieryn, 2000; Foucault, 2004; Boucheron, 2014; entre los principales). Las interacciones culturales, sociales y políticas que se desarrollan en determinado lugar son el eje de esta propuesta, que pretende focalizar concretamente en los desplazamientos de mujeres y hombres en la corte medieval, a partir del análisis de su representación literaria en el *Libro de Apolonio*, como imagen del desorden o del orden de un reino y del mal o buen comportamiento del soberano¹.

El *Libro de Apolonio*, texto perteneciente a la escuela poética del *mester de clerecía* castellano, se distancia de la hazaña épica y de la aventura caballeresca tradicional por la ausencia de conflictos bélicos y su ambiente cortesano predominante, lo que establece una heroicidad basada antes en la cortesía como virtud modélica que en el desempeño guerrero². De las seis ciudades fundamentales para el desarrollo de la acción narrativa en el *Libro de Apolonio*, todas del Mediterráneo oriental, las tres de importancia y protagonismo inicial en la historia son ciudades corte: Tiro, Antioquía y Pentápolis³. Las dos cortes iniciales representadas en la historia, la de Antioquía y la de Pentápolis, además de la de Tiro de la que es rey Apolonio, se configuran como espacios contrapuestos en los cuales los desplazamientos internos femeninos y masculinos dan cuenta no solo de la visión de las mujeres durante el período por parte de una cultura clerical letrada, sino más específicamente del ideal social y político de las relaciones de género según la ética cristiana que guía la obra y a partir de la cual se adapta y resignifica la materia clásica precedente en el ámbito hispánico⁴.

¹ Sobre la espacialidad en la obra y su papel en el discurso poético, trata de manera más extendida recientemente Crocoll (2021).

² Acerca de la cortesía como la virtud central en la historia, definida desde el comienzo como el eje poético determinante de la conducta del héroe (“conponer un romance de nueva maestría / del buen rey Apolonio e de su cortesía”, 1cd), Maravall (1965: 532) establece que es un modo de conducta, pero que posee una raíz interna, al igual que posteriormente Uría (2000: 252-254); Weiss (2006: 198), de manera semejante, la define como una virtud social y moral, un conjunto de valores que evolucionó a partir de la vida en la corte.

³ Además de estas tres ciudades corte, hacia la segunda mitad del poema adquieren relevancia las otras tres ciudades, en este caso concejiles: Tarso, Éfeso y Mitilene. Las seis ciudades, en conjunto, son analizadas como espacios de desarrollo burgués y mercantil por Rodríguez Victoria (2019).

⁴ El *Libro de Apolonio* procede de la *Historia Apollonii regis Tyri*, texto latino en prosa del que existirían dos redacciones latinas distintas, una fechable en el siglo III y otra de los siglos V o VI, que ya sería una adaptación cristiana de la versión previa (Ruiz-Montero, 1983-84: 292).

2. LA CORTE DE ANTIOQUÍA Y EL MOVIMIENTO DEL PECADO

El espacio de la corte de Antioquía, la primera ciudad corte referida en la historia, es sustancialmente masculino; constituye un lugar de hombres donde las mujeres se desplazan en secreto, en el secreto del incesto que la princesa padece y cuyo consuelo, en la voz de su criada de mayor confianza, es el silencio que a su vez preserva ese secreto. Las palabras del ama de la joven, que surgen en un ambiente que no se describe ni se detalla tampoco narrativamente, son las palabras engañosas que encarnan el poder del mal en la voz y, en general, en el cuerpo de las mujeres⁵:

Fija, dixo, si vergüença o quebranto prisiestes,
non avedes culpa, que vós más non pudieses;
esto que vós veyedes en ventura lo oviestes.
Alegratvos, señora, que vós más non pudieses.

Demás yo vos consejo, e vós creyérmelo devedes,
al rey vuestro padre vós non lo enfamedes;
maguer grant es la pérdida, más val que lo calledes
que al rey e a vós en mal preçio echedes (9-10)⁶.

La princesa de Antioquía, de quien ni siquiera sabremos el nombre en la continuación de la historia, sigue el consejo de su también innominada criada (“prenderé vuestro consejo, la mi nodriça ondrada; / mas bien veo que fuy de Dios desemparada, / a derechas m’en tengo de vós aconsejada”, 12b-d) y acalla su propia voz, convirtiéndose con su consentimiento en el objeto de deseo que su padre estabiliza e inmoviliza en la adivinanza irresoluble que deben sortear quienes la pretenden en casamiento:

Por fincar con su fija, escusar casamiento,
que pudiesse con ella conplir su mal taliento,
ovo a sosacar un mal sosacamiento;
mostrógelo el diablo, un bestión mascoriento.

Por fincar sin vergüença, que non fuese reptado,
façia una demanda e un argumete çerrado:
al que lo adevinase que gela daría de grado,
el que no lo adevinase sería descabeçado (14-15).

El único desplazamiento de la princesa en la corte de Antioquía es falso; es la circulación de su nombre, que el lector u oyente nunca conocerá siquiera, como promesa

⁵ Muy diferente será, sin embargo, el papel y el consejo de la otra criada del *Libro de Apolonio*, quien le revela a la joven Tarsiana, antes de morir, la verdad acerca de su propia historia. Esa relación entre la joven doncella y la criada anciana se opone a esta primera, ya que simboliza la bondad y virtud femenina como parámetros de una heroicidad cristiana modélica (Zubillaga, 2020).

⁶ Cito el texto según mi transcripción presente en la edición conjunta del Ms. Esc. K-III-4, indicando a continuación de cada cita el número de estrofas y/o versos correspondientes (Zubillaga, 2014).

matrimonial a los jóvenes que llegan a requerirla y se someten a la adivinanza engañosa que la promete, pero que, en verdad, perpetúa su aislamiento como imagen de la relación endogámica padre-hija. El rey postula la adivinanza como un juego, un *como si* sin resolución verdadera, pues la verdad termina negándosele a quien logra descubrir el enigma, como efectivamente lo hace Apolonio.

La corte de Antioquía como lugar de desplazamiento masculino, en donde el secreto da cuenta de la falta de movilidad femenina, tanto efectiva como simbólicamente, ya que el incesto reinante impide tanto el libre movimiento como el casamiento de la joven, es un espacio minado por el mal, que se explicita por el movimiento que rige todas las relaciones allí desarrolladas —tanto las del rey con su hija como las del monarca con sus súbditos—, el mal del pecado: “El pecado, que nunca en paz suele seyer, / tanto pudo el malo bolver e rebolver / que fiço a Antiocho en ella entender” (6a-c).

Las relaciones padre-hija en estos espacios de las cortes que se presentan inicialmente en el *Libro de Apolonio*, la de Antioquía y la de Pentápolis, son una imagen de esas mismas cortes, de esos reinos o bien corruptos por el pecado o por el contrario asentados en la virtud política⁷. El incesto, en este sentido, condensa inicialmente en la historia la representación cabal de lo que es un mal soberano, el rey Antíoco, quien sojuzga a su hija en la endogamia y de ese modo niega la movilidad social y política medieval a partir del casamiento, la apertura y crecimiento del reino⁸. Los alcances del mal gobierno de Antíoco se establecen narrativamente a través del gobierno concreto del pecado, que personifican al rey como la encarnación del diablo (“Bien sé que tanto fue el enemigo en el rey encarnado / que non avía el poder de veyer el pecado”, 13ab) o lo describen actuando alocadamente por los efectos de ese gobierno efectivo del mal (“Metiolo en locura muebda del pecado, / aguisole en cabo cómo fuesse mal porfaçado”, 26cd). Ese pecado, además, es conocido por la corte en su conjunto y de esa forma la alcanza y la integra a partir del ocultamiento de aquello que, sin embargo, todos saben, como se explicita en la reacción de quienes presencian justamente la resolución de la adivinanza por parte de Apolonio:

Maguer por encobrir la su iniquitat,
dixol’ Apolonio quel’ dixerá falsedat,
que non lo querria fer por nenguna eredat;
pero todos asmavan que dixerá verdat (27).

⁷ Maier (1987: 171) señala la centralidad de la familia como imagen de la estabilidad social en esta y otras tantas historias de aventuras medievales, a lo que Cuesta Torre puntualiza: “La actitud de los reyes hacia su propio reino es semejante a la que mantienen con sus hijas” (1997: 558). La familia funciona en el *Libro de Apolonio* como la unidad mínima y esencial que se espeja en todas las relaciones presentes en el poema, en particular las de poder, como las de los reyes sucesivos y comparables entre sí de la historia, todos ellos esposos y/o padres (Zubillaga, 2023).

⁸ A través del análisis detallado de este enigma presente en el *Libro de Apolonio*, Uría concluye que “él, manteniendo relaciones con su hija, y evitando, así, que se case con otro, aumenta y robustece su poder, puesto que sigue ocupando el trono de Antioquía” (2001: 633). Al hacerlo, sin embargo, niega el movimiento natural de la vida que las alianzas matrimoniales ordenan, regulan y conducen.

3. LA CORTE DE TIRO Y LA MOVILIDAD DEL SABER

En Tiro, la movilidad está dada, de manera semejante, aunque bajo el signo contrario, por las características de Apolonio como rey. La cortesía de Apolonio, que se manifiesta a lo largo del poema como una virtud que engloba numerosos rasgos positivos, como su comportamiento apropiado en espacios y situaciones diferentes, su generosidad, su afabilidad, su magnanimidad, su lealtad, entre otros, se equipara inicialmente en el poema con su consideración de saber⁹. Es su erudición la que lleva a Apolonio a develar el enigma propuesto por Antíoco a los pretendientes de su hija (“Como era Apolonio de letras profundado, / por solver argumentos era bien dotrinado; / entendió la fallença e el suço pecado”, 22a-c), y luego, ante el plazo concedido por el rey, que miente frente a la respuesta correcta a la que había arribado el héroe, la que lo lleva de nuevo a Tiro para profundizar en la resolución de la adivinanza. Frente a la movilidad de su pueblo, que recibe a Apolonio con natural alegría (“E el pueblo fue alegre quando vieron su señor, / todos lo queriën veyer, que haviën d’él sabor”, 30ab), Apolonio se encierra en sus habitaciones sin más compañía que sus libros:

Encerrose Apolonio en sus cámaras privadas,
do tenié sus escritos e sus estorias notadas;
rezó sus argumentos, las fazañas passadas,
caldeas e latines, tres o quatro vegadas.

En cabo, otra cosa non pudo entender
que al rey Antioco pudiese responder;
cerró sus argumentos, dexose de leyer,
en laçerio sin fruto non quiso contender (31-32).

Ese encierro, que en principio parece una restricción a la movilidad, es cifra por el contrario del movimiento que caracteriza a la corte de Tiro: la circulación del saber, entre otros bienes, como eje del gobierno regio de Apolonio. Es, por lo que se describe inicialmente, aunque de manera breve, un espacio que no distingue el movimiento de hombres y mujeres, que se identifican conjuntamente como un *todos* inclusivo. La acción de buscar esposa, relacionada entonces particularmente con lo femenino, que impulsa a Apolonio a la aventura y lo sume tras el episodio de Antioquía en la desventura, se presenta en la historia conforme y de manera paralela al movimiento constante de buscar un saber basado en la experiencia que define al héroe como tal. Esto queda claro en la propia equiparación que hace el pueblo de Tiro de la partida de Apolonio y el fracaso de su misión casadera en Antioquía:

⁹ Señala Alvar con respecto a Apolonio, en este sentido, que “todo el dechado de virtudes en que aparece convertido no es otra cosa que el retrato de un intelectual que precia en más el saber que su propia vida, que en el raciocinio tiene amparo, aunque le atenace la pesadumbre, y en el que la cortesía es virtud” (1986: 51). De manera similar lo considera Uría (2000: 252): un saber, un modo de comportamiento interior y no solo externo.

El rey nuestro señor, que nos solía mandar,
Apolonio le dizen por nombre, si lo oíste contar,
fue a Antioco su fija demandar;
nunqua podría con ombre más honrado casar.

Púsol' achaque mala, non la pudo ganar,
tóvoselo a onta por sin ella tornar;
moviolo de su casa vergüença e pesar;
a quál parte es caído non lo podemos asmar (45-46).

Nuevamente al movimiento innegable del pecado se le aduce la responsabilidad final del infortunio, otra vez en referencia al incesto, que se asimila textualmente a vivir en continuo pecado y con el añadido de su carácter concurrente y sumatorio, lo que prolonga de alguna manera su movimiento constante al congregarlo de múltiples formas, como detalla la voz narrativa de forma también reiterada:

Esto façié el pecado que es de tal natura,
ca en otros muchos en que mucho atura
a pocos días dobla, que traye gran abscura.
Traye mucho enxemplo desto la Escriptura.

Por encobrir una poca de enemiga,
perjúrase omne, non comide qué diga.
Del omne perjurado es la fe enemiga;
esto que yo vos digo la ley vos lo pedrica.

Esto mismo contesçe de todos los pecados,
los unos con los otros son todos enlaçados;
si no fueren aína los unos emendados,
otros mucho mayores son luego ayuntados (52-54).

4. LA CORTE DE PENTÁPOLIS COMO ESPACIO DE NOBLEZA

La corte de Pentápolis, a la que arribará Apolonio como náufrago perseguido por Antíoco, parece también en principio un espacio habitado esencialmente por hombres, como sucedía en Antioquía. La primera imagen que tenemos del reino es la de su rey, Architrastres, observando algo tan masculino como un juego de pelota antes de la hora del almuerzo: “Aún por venir era la ora de yantar, / salíense los donzelles fuera a deportar” (144ab)¹⁰. Este juego es también lo primero que ve Apolonio recién arribado a la corte, habiendo perdido en el mar a sus hombres, sus ropas y lo que él considera las señales de su identidad regia; y se integra en él sin dudarlo siquiera, demostrando un desempeño

¹⁰ Es este uno de los primeros antecedentes textuales castellanos del deporte de pelota, en especial teniendo en cuenta que es una ampliación de la fuente latina del *Libro de Apolonio*: “comenzaron luego la pelota jugar, / que solían a esse tiempo esse jugar” (144cd).

cortesano corriente, a partir de su talento en el juego, y una cortesía perceptible más allá de las apariencias:

Metiose Apolonio, maguer mal adobado,
con ellos al trebejo, su manto afiblado;
abinié en el juego, fazié tan aguisado
como si fuesse de pequeño hí criado.

Fazíala ir derecha quando le dava del palo,
quando la reçibié nol' salía de la mano;
era en el depuerto sabidor e liviano.
Entendrié quien se quiere que non era villano (145-146).

Los desplazamientos masculinos en el ámbito cortesano medieval no incluyen solo los espacios interiores, sino el exterior de la justa caballeresca, la caza e incluso, como vemos aquí, el juego, como prácticas usuales aprendidas y desempeñadas desde la juventud¹¹. A las mujeres, en cambio, estos espacios exteriores suelen estarles vedados, como demostrarán en el caso de la corte de Pentápolis los desplazamientos de la princesa Luciana, confinada en el interior, aunque no silenciada, como en el caso previo de la princesa de Antioquía.

Observador del juego hasta ese momento, el rey Architrastres pide jugar solo con Apolonio, expresándose en el mismo movimiento del juego una igualdad entre ambos que encuentra en las imágenes de la habilidad externa un correlato de la nobleza interior del héroe. En la sucesión de palabras del rey, esta correspondencia resulta evidente: “Del su continiente ovo grant pagamiento, / porque toda su cosa levava con buen tiento; / semejól' omne bueno, de buen entendimiento” (149a-c); “Ovo gran pagamiento Architrastes del juego; / que grant omne era entendiógelo luego” (151ab), entre otras.

La oposición exterior-interior recorre todo el episodio de presentación y representación textual de la corte de Pentápolis: en principio, a través de los espacios del devenir diario cortesano del rey y sus caballeros, que oscilan entre lugares abiertos y cerrados y actividades exteriores como el juego de pelota e interiores como la alimentación diaria¹²; luego, mediante la figura de Apolonio, cuya apariencia externa no

¹¹ Este juego de pelota como primera aproximación a la corte de Pentápolis se opone a la adivinanza de la corte de Antíoco, en tanto formas de entretenimiento (Cuesta Torre, 1996), aunque el enigma tenga una naturaleza verbal que el juego deportivo no posee. Ambos, sin embargo, exceden la representación de las formas de diversión medieval, ejemplificando las dinámicas públicas de la oposición apariencia-realidad en una corte y otra.

¹² También el paseo es una actividad cortesana apreciable en Pentápolis, como sucede con el recorrido posterior que harán Apolonio y el rey por la ribera y lo que ven de la ciudad: un espacio pujante y en desarrollo creciente. Este desplazamiento, sin embargo, no muestra una integración efectiva entre el espacio cortesano y el burgués ciudadano, ya que ambos personajes resultan meros observadores de lo que ocurre fuera de la corte:

Ovo sabor un día el rey de cavalgar,
andar por el mercado, ribera de la mar;

condice con su verdadero estado, pero que, de todos modos, no deja de revelarlo. La habilidad central del rey Architrastres consiste en este punto en deslindar lo veraz de lo aparente, por lo que invita a Apolonio a almorzar luego de proveerle una vestimenta adecuada: “Mandól’ el rey vestir luego de paños honrados, / los mejores que fueron en su casa trobados; / mandó que lo metiessen suso a los sobrados” (157a-c). Su buen desempeño como rey se deriva de este pequeño hecho, que parece en principio irrelevante, pero que da muestras de la apertura de su reino implícita en la idea de movilidad que rige los desplazamientos habituales en el espacio cortesano.

La movilidad del reino de Architrastres, representada por el juego de pelota y su continuidad en el almuerzo cortesano, da cuenta de un orden social donde cada uno tiene su lugar (“Vino en este comedio la hora de yantar; / ovo en la villa el rey a entrar. / Derramaron todos, cada uno por su lugar”, 153a-c) y al que se invita a Apolonio a ingresar (“Dixo el rey: “Amigo, tú escoje tu lugar, / tú sabes tu fazienda, con quién debes posar; / tú cata tu mesura como debes catar”, 158a-c). La dinámica de esa movilidad como garante del orden político-social se explicita aún más con el lugar de Luciana y sus desplazamientos como princesa de esa corte.

El desplazamiento de Luciana en la corte no obedece a un movimiento libre, como en realidad tampoco lo son ni las reglas del juego de pelota ni las maneras de comer cortesanas; todo está supeditado a un orden regulado por la figura del rey, quien convoca a su hija a formar parte del almuerzo:

El rey Architrastres, por la corte más pagar,
a su fija Luciana mandola hí venir;
la dueña vino luego, non lo quiso tardar,
ca quiso a su padre obediente estar.

Entró por el palacio la infante bien adobada,
besó al rey manos, como bien enseñada;
saluó a los ricos omnes e a toda su mesnada.
Fue la corte desta cosa alegre e pagada (162-163).

5. EL MOVIMIENTO REGULADO PERO SINGULAR DE LUCIANA

La regulación de los movimientos femeninos en el espacio de la corte deja, sin embargo, un margen importante a la individualidad de Luciana, quien se interesa por el náufrago de un modo lindante con el atrevimiento e insiste en conocer su historia y remediar su evidente pesar: “Porfíole la dueña, non lo quiso dexar. / Dixo: ‘Sí Dios te

fizo a Apolonio, su amigo, llamar,
rogóle que saliese con él a deportar.

Prísolo por la mano, non lo quería mal;
vieron por la ribera mucho buen menestral,
burzses e burzsesas, mucha buena señal.
Salieron al mercado, fuera al reyal (201-202).

faga a tu casa tornar, / que me digas el nombre que te suelen llamar” (173a-c). La voz de Luciana resulta, en este sentido, la muestra más cabal de su desarrollo como personaje singular en el poema y de su individualidad, ya que la identifica frente al silencio esperable y deseable en general con respecto a las mujeres en el período medieval¹³. Su voz, sin embargo, no será representativa de las prácticas masculinas asociadas a ella, como la enseñanza o la prédica, sino que tendrá como referente esencial el consuelo como práctica cortés, vinculada a las artes liberales a través de la música y con tintes asimismo curativos que identificarán particularmente a la virtud femenina en el poema —en especial posteriormente a Tarsiana por su habilidad como juglaresa, pero también a Luciana en este episodio—. La música será el consuelo, según una tradición que le atribuye a este arte propiedades curativas¹⁴, y determinará el desarrollo de numerosos tópicos esenciales para el Medioevo que jalonarán el texto en relación con ella: el del amor inconfesado, el de la enseñanza como vehículo del amor, el del amor como enfermedad, entre otros.

Luciana es una princesa enseñada en las artes liberales, lo que se comprueba justamente en su desempeño musical:

Aguisosse la dueña, fiziéronle logar,
tenpró bien la vihuela en un son natural;
dexó cayer el manto, parose en un brial,
començó una laude, omne non vio atal.

Fazía fermosos sonos e fermosos debailados,
quedava a sabiendas la boz a las vegadas;
fazía a la viueta dezir puntos ortados,
semejaba que eran palabras afirmadas (178-179).

La música, una de las artes del *quadrivium*, supone los conocimientos previos del *trivium* y una experticia que conjuga aquí tanto los elementos técnicos de la maestría de Luciana como el efecto que provoca en la corte. Su impronta se corresponde con su lugar en esa corte y lo inigualable de su arte. El consuelo de Apolonio no llegará, sin embargo, por la escucha de la princesa, sino a través de un desafío acerca de quién de los dos es un mejor músico. El héroe se desempeña indudablemente mejor que Luciana, lo que se comprueba en la comparación conjunta de su maestría con los mayores representantes de la tradición clásica (“Todos por una boca dizién e afirmavan / que Apolo nin Orfeo mejor non violavan”, 190ab) y la reacción generalizada de la corte a su favor (“el cantar de la dueña que mucho alababan, / contra el de Apolonio nada non lo preciavan”, 190cd). La ejecución musical de Apolonio nuevamente conjuga la habilidad técnica con el poder casi taumátúrgico de su arte, aunque se agrega aquí el efecto más específico sobre la propia princesa, que dará inicio al amor:

¹³ Para profundizar en el tema de la voz femenina en el poema, ver Zubillaga, 2019.

¹⁴ Las características de la ejecución musical en el *Libro de Apolonio* han sido estudiadas en detalle por Devoto (1972).

Fue levantando unos tan dulçes sonos,
doblas e debailadas, temblantes semitones;
a todos alegrava la boz los corazones;
fue la dueña tocada de malos aguijones (189).

En un poema clerical como el *Libro de Apolonio*, en el cual la heroicidad está cifrada en los valores cortesanos antes que en los bélicos o más específicamente caballerescos, es comprensible que sea el desempeño musical y no el arte de la guerra el móvil del amor. A pesar de esto, la sucesión de tópicos y motivos asociados al amor asume luego características sí muy particulares, al menos en la literatura hispánica del período, por enfocarse en la experiencia femenina. Luciana le pide a su padre que contrate a Apolonio como su maestro de música y fija ella misma los términos de ese contrato: “Quiérote dar de buen oro dozientos quintales, / otros tantos de plata e muchos serviçiales” (195ab). El tópico del amor en el marco de la enseñanza maestro-discípula (“Fue en este comedio el estudio siguiendo, / en el rey Apolonio fue luego entendiendo”, 197ab) cede pronto paso al motivo del amor como enfermedad (“tanto fue en ella el amor ençendiendo / fasta que cayó en el lecho muy desflaquida”, 197cd), inusualmente desarrollado como tópico femenino¹⁵.

La enfermedad provoca la reclusión de la princesa en su cámara privada y limita sus desplazamientos en el espacio siempre interior del palacio, lo que sin embargo no detiene la movilidad misma que el amor ha instaurado y que se visibiliza en la figura de sus pretendientes. Frente a la cerrazón de la corte de Antioquía a los pretendientes de la princesa, a quien el rey Antíoco asesina sin piedad ni razón valedera más allá del ocultamiento del pecado del incesto, el rey Architrastres recibe a los pretendientes de Luciana y propone el envío de cartas como declaración del amor, aunque dejando la decisión final en manos de la princesa: “Escrevit sendas cartas, ca escrevir sabedes; / escrevit vuestros nombres, qué arras le daredes. / Qual ella escojere, otorgado lo avredes” (209b-d).

Las cartas constituyen otra forma de desplazamiento de hombres y mujeres en el espacio cortesano, como extensión de sí mismos; un desplazamiento específicamente relacionado con la temática amorosa, dando lugar a la confesión final de Luciana de su amor por Apolonio, a través de un nuevo tópico: el del mensajero de sus propios amores:

Escrivió una carta e çerrola con çera;
diola a Apolonio, que mensajero era,
que la diese al rey que estava en la glera.
Sabet que fue aina andada la carrera.

Abrió el rey la carta e fizola catar.
La carta dizía esto, sópola bien dictar:

¹⁵ Lacarra puntualiza que, además de ser uno de los primeros textos de la literatura castellana donde se da el *amor hereos*, “reviste unas características singulares por afectar a una mujer” (1988: 372).

que con el pelegrino quería ella casar,
que con el cuerpo solo estorció de la mar (222-223).

A la adivinanza endogámica y fatal que inicia el texto y que define a la corte de Antioquía, se opone totalmente esta carta enigmática, que cifra el amor de Luciana y que caracteriza la apertura de la corte de Pentápolis; la respuesta de Architrastes al deseo de su hija no deja dudas al respecto, incluso frente a los temores del propio Apolonio: “Non te mintré, maestro, que sería traición; / quando ella lo quiere, plázeme de corazón. / Otorgada la ayas sin nula condición” (232b-d).

La movilidad femenina en la corte de Pentápolis está concentrada en la figura de esta princesa que decide con quién casarse y que, al hacerlo, sana de su enfermedad y sale del encierro de su cámara. Su padre, el rey, es quien propicia esa apertura de su corte y establece la medida de un lugar social y un orden político que involucra a su reino como colectivo:

Fija, dixo el rey, gran plaçer me fiçiestes,
de Dios vos vino esto, que tan bien escogiestes;
condonado vos seya esto que vós pidiestes,
bien lo queremos todos quando vós lo quisiestes (238).

6. EL HALLAZGO Y APRENDIZAJE CORTESANO DE APOLONIO

A modo de conclusión, el espacio de la corte medieval y su dinámica y funcionamiento en el principio del *Libro de Apolonio* constituye para el héroe de la historia el lugar propicio para apreciar, de modo contrastivo, las interacciones y desplazamientos culturales, sociales y esencialmente políticos fundamentales para su conformación identitaria como un rey virtuoso que llegará, por ello, a ser representado como modélico.

La busca de Apolonio de un casamiento apropiado que consolide su propia corte con el que principia el relato se concreta en su boda con Luciana y supone en este sentido, para el héroe, no solo el éxito de aquello que lo condujo fuera de su propio reino, sino el aprendizaje de cómo obran un buen o un mal rey en el espacio de la corte medieval. A ese aprendizaje seguirá otro, que cambiará la dinámica de la aventura y supondrá otros espacios, distintos del cortesano, donde poner a prueba los valores cortesanos aprendidos. Ambos, marido y mujer, partirán a esa aventura, que enfrentarán primero juntos y luego separados, en un desplazamiento que los llevará a reunirse de nuevo al final de la historia.

En la continuidad del relato, la figura de Apolonio será predominantemente la del sujeto móvil, aunque su cortesía no concitará la atención narrativa del principio de la historia, ya que al dejar a su hija al cuidado de Estrángilo y Dionisa en Tarso partirá como romero a Egipto, sin detallarse nada acerca de ese movimiento devoto¹⁶. Algo semejante ocurrirá con Luciana, reclusa en el espacio apartado de un monasterio en las afueras de

¹⁶ Sobre la figura de Apolonio como peregrino, ver Brownlee, 1983.

Éfeso, ejerciendo una virtud basada en la intensificación de los valores religiosos antes que en la cortesía, de manera similar al personaje de Apolonio, aunque tal vez con un estatismo mayor que tampoco se detalla. Por el contrario, será la hija de ambos, Tarsiana, la que concentrará el interés textual en la movilidad y las nuevas características y orientaciones que esta adquirirá en ella como personaje femenino.

La figura de Tarsiana, nacida ya fuera de la corte medieval, supondrá en principio otro tipo de movilidad femenina concentrada en el espacio exterior, en el cual la defensa de la virtud asumirá desafíos más extremos relacionados con el peligro propio de esos espacios nacientes y amenazantes, como las ciudades, en tanto lugar de acción privilegiado de la burguesía, y sus propias dinámicas; espacios en los cuales el pecado también está presente, como en la corte encerrada e incestuosa de Antíoco, pero donde asimismo existe la posibilidad de desarrollar virtudes características de la cortesía. La amenaza a la virtud femenina, de todas formas, siempre estará presente, de manera real, como cuando Tarsiana es vendida a un prostíbulo en Mitilene, luego de ser secuestrada por unos piratas, y debe defenderse tanto del proxeneta como de sus deseosos clientes; y de manera asimismo posible, tal vez con el mejor ejemplo que provee el texto: el de la asechanza del incesto inicial y su temida repetición en el reencuentro de Apolonio y Tarsiana. Ambos, sin saber que son padre e hija, se reencuentran en Mitilene, adonde Apolonio llega como náufrago apesadumbrado y cansado de vivir; Tarsiana es convocada por Antinágoras como juglaresa para consolarlo y, allí, el siempre cortés Apolonio tiene una reacción inesperada —golpear a la doncella en la cara para apartarla de su lado cuando ella intenta acercarse para abrazarlo—, que solo puede explicarse —y así lo ha hecho la crítica especializada a partir de Phipps, 1984 y Deyermond, 1989— como la resonancia inconsciente del motivo del incesto inicial que nunca ha abandonado el desarrollo de la historia de las hijas y sus padres, de los reyes y la movilidad de sus reinos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVAR, M. (1986). “Apolonio, clérigo entendido”. En *Symposium in honorem Prof. Martín de Riquer*, 51-73. Barcelona: Universitat de Barcelona / Quaderns Crema.
- BOUCHERON, P. (2014). *De l'Eloquence Architecturale. Milan, Mantoue, Urbino (1450-1520)*. Paris: Editions B2.
- BROWNEE, M. S. (1983). “Writing and Scripture in the *Libro de Apolonio*: The Conflation of Hagiography and Romance”. *Hispanic Review* 51.2, 159-174.
- CROCOLL, N. (2021). “Espacios de aventuras en el *Libro de Apolonio*”. *Revista de Literatura Medieval* XXXIII, 45-58. Disponible en línea: <https://doi.org/10.37536/RLM.2021.33.0.78617> [21/01/2025].
- CUESTA TORRE, M. L. (1996). “Diversión y salud en el *Libro de Apolonio*”. *Anuario Medieval* 8, 61-84.

- ____ (1997). "Uso del poder y amor paternal en el *Libro de Apolonio*". En *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)*, J. M. Lucía Megías (ed.), vol. 1, 551-560. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.
- DEVOTO, D. (1972). "Dos notas sobre el *Libro de Apolonio*". *Bulletin Hispanique* LXXIV, 291-330. Disponible en línea: https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1972_num_74_3_4079 [21/01/2025].
- DEYERMOND, A. (1989). "Emoción y ética en el *Libro de Apolonio*". *Vox Romanica* 48, 153-164.
- FOUCAULT, M. (2004). "Des espaces autres". *Empan* 54, 12-19. Disponible en línea: <https://shs.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12?lang=fr> [21/01/2025].
- GIERYN, T. F. (2000). "A Space for Place in Sociology". *Annual Review of Sociology* 26, 463-496. Disponible en línea: <https://www.annualreviews.org/content/journals/10.1146/annurev.soc.26.1.463> [21/01/2025].
- LACARRA, M. J. (1988). "Amor, música y melancolía en el *Libro de Apolonio*". En *Actas del Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, V. Beltrán (ed.), 369-379. Barcelona: PPU.
- MAIER, J. R. (1987). "The *Libro de Apolonio* and the Imposition of Culture". En *La Chispa '87: Selected Proceedings*, G. Paolini (ed.), 169-176. New Orleans: Tulane University.
- MARAVALL, J. A. (1965). "La cortesía como saber en la Edad Media". *Cuadernos Hispanoamericanos* 62, 528-538.
- PHIPPS, C. C. (1984). "El incesto, las adivinanzas y la música: diseños de la geminación en el *Libro de Apolonio*". *El Crotalón. Anuario de Filología Española* 1, 807-818.
- RODMAN, M. C. (1992). "Empowering Place: Multilocality and Multivocality". *American Anthropologist* 94, 640-656. Disponible en línea: <https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1525/aa.1992.94.3.02a00060> [21/01/2025].
- RODRÍGUEZ VICTORIA, R. (2019). "La ciudad en el *Libro de Apolonio*". *Medievalia* 51, 71-84. Disponible en línea: <https://revistas-filologicas.unam.mx/medievalia/index.php/mv/article/view/371> [21/01/2025].
- RUIZ-MONTERO, C. (1983-84). "La estructura de la *Historia Apollonii regis Tyri*". *Cuadernos de Filología Clásica* XVIII, 291-334.
- URÍA, I. (2000). *Panorama crítico del mester de clerecía*. Madrid: Castalia.
- ____ (2001). "El 'argument cerrado' del *Libro de Apolonio*". En *Literatura y cristiandad: homenaje al profesor Jesús Montoya Martínez (con motivo de su jubilación: estudios sobre hagiografía, mariología, épica, y retórica)*, A. Rubio Flores, M. L. Dañobeitia Fernández y M. J. Alonso García (coords.), 627-636. Granada: Universidad de Granada.
- WEISS, J. (2006). *The "Mester de Clerecía": Intellectuals and Ideologies in Thirteenth-Century Castile*. Woodbridge: Tamesis.

- WITHERS, C. W. J. (2009). "Place and the Spatial Turn in Geography and in History". *Journal of the History of Ideas* 70, 637-658.
- ZUBILLAGA, C. (2014). *Poesía narrativa clerical en su contexto manuscrito. Estudio y edición del Ms. Esc. K-III-4 ("Libro de Apolonio", "Vida de Santa María Egipciaca", "Libro de los tres reyes de Oriente")*. Buenos Aires: SECRIT.
- ____ (2019). "La voz de las mujeres en el *Libro de Apolonio*". *Mirabilia* 29.2, 13-28. Disponible en línea: <https://www.raco.cat/index.php/Mirabilia/article/view/360916> [21/01/2025].
- ____ (2020). "Las palabras femeninas del mal en el *Libro de Apolonio*". *Alfinge. Revista de Filología* 32, 131-146. Disponible en línea: <https://doi.org/10.21071/arf.v32i.12269> [21/01/2025].
- ____ (2023). "La familia en el *Libro de Apolonio*". *Estudios de Historia de España* 25.1, 1-12. Disponible en línea: <https://doi.org/10.46553/EHE.25.1.2023.p1-12> [21/01/2025].



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

Fecha de recepción: 24/01/2025

Fecha de aceptación: 17/07/2025

RESEÑAS

LA SUBVERSIÓN SILENTE. CARMEN LAFORET, POÉTICA Y HERMENÉUTICA

Ken BENSON

Valencia: Albatros Ediciones, 2024, 308 pp.

ISBN: 9788472744134

En *La subversión silente. Carmen Laforet, poética y hermenéutica*, el hispanista sueco Ken Benson (Universidad de Estocolmo) nos ofrece una propuesta rigurosa, minuciosa y valiente, y es el suyo un estudio corajudo por varias razones. En primer lugar, se atreve con una escritora que, en una fecha muy temprana, entró ya en un canon más o menos sacralizado y asumido por instituciones literarias y académicas, y por sucesivas generaciones de lectores: Carmen Laforet. No es fácil ofrecer una perspectiva nueva sobre autores muy populares y sobre novelas muy leídas y atendidas por la crítica, como es el caso de su *opera prima*, *Nada* (1945); Ken Benson lo hace. En segundo término, es este un ensayo valiente porque establece un diálogo detallado, profundo y cargado de matices con la ingente bibliografía académica existente. Es sonrojante, como veremos, la atenta exposición de juicios que ha ido atesorando Benson en su cotejo del tratamiento que la novelista ha recibido por parte de la historiografía literaria española. Y, por si todo esto fuera poco, estamos frente a un libro que arriesga al compartir una exégesis de los textos laforetianos que, sin olvidar su innegable conexión con la España de su tiempo, con el contexto de producción de la obra, la instala en el siglo XXI, reivindica su naturaleza insoslayable de clásico vivo y la erige en un documento de memoria, que pone en cuestión la cultura de la Transición y el pacto del olvido.

El profesor Benson organiza su trabajo a partir de seis grandes capítulos: 1) Laforet en la historiografía literaria española; 2) *Nada* y el *boom* de la recepción internacional; 3) La subversiva complicidad en la narrativa breve; 4) El extrañamiento adolescente; 5) La desolada mirada adulta; y 6) La poética de la subversión silente y su hermenéutica, capítulo este último que funciona a modo de conclusión y que cierra, broche de oro, reuniendo las principales aportaciones que ha ido desgranando el volumen.

Es todo un acierto las dos escenas con las que Benson da inicio al primer capítulo: por un lado, Pilar Primo de Rivera señalando, en 1943, que “las mujeres nunca descubren *nada*”; desde luego, les falta el talento creador, reservado por Dios para inteligencias

varoniles; nosotras no podemos hacer más que interpretar, mejor o peor, lo que los hombres nos dan hecho”; por otro, Jorge Semprún, en 1950, quejándose de que la novela *Nada* de Laforet no dé cabida a la “clase obrera, al campesinado, a las fuerzas populares, ya en lucha contra el franquismo”. Estas dos fotografías chocan brutal, estrepitosamente, contra la novela de Carmen Laforet y son un ejemplo gráfico idóneo para empezar a argumentar el tratamiento injusto que recibió la novelista desde sus inicios. Tuvo que lidiar con los arquetipos femeninos que la ortodoxia franquista y católica quiso imponer, tras los avances que en este campo había logrado la II República; pero también con los que le achacaron falta de compromiso político. A la vez, el hecho de que no acabara de adscribirse a ninguna escuela estética determinada (el resbaladizo concepto de realismo necesitó siempre de un adjetivo que restringiera o representara mejor la diversidad, la rareza, el salirse de la norma) dificultó su inclusión simplista en muchas de las historias literarias.

Frente a este enfrentamiento de polos opuestos, Benson apunta: “La hipótesis general del presente estudio es que Carmen Laforet ofrece una poética y una ideología que diverge del *mainstream* de la época” (p. 27); y la anomalía-Laforet, si se me permite la etiqueta, tiene que ver, argumenta el autor del ensayo, con que su obra ofrecía una perspectiva femenina de un mundo androcéntrico; implicaba un acto de toma de conciencia de las dificultades de la mujer frente al sistema; reflejaba la decadencia social y moral bajo el franquismo; y se erigía en un acto de libre creación y de recreación de la experiencia vivida. Una literatura, la de Laforet, que, sin dejar de ser crítica con el entorno, quería “ofrecer una experiencia trascendente sobre la condición humana” (p. 28).

Ya en la introducción, Benson marca una postura clara, también valiente y muy necesaria, frente a la tendencia excesivamente dominante de leer autobiográficamente la escritura laforetiana; el hispanista sueco señala las limitaciones de dichas exégesis y las enmarca en las estrategias de (des)valorización de la trayectoria literaria de Laforet. Más adelante, afirma: “Mi posición al respecto es clara, Laforet parte (especialmente en sus tres primeras novelas) de experiencias personales [...], pero estas anécdotas (muchas veces reveladas por la propia autora) constituyen meros puntos de partida para fabular y conformar mundos imaginarios cuya excelencia literaria va mucho más allá de su gestación biográfica” (p. 60). En este proemio, el autor apunta una de las claves de la escritura laforetiana y da en la diana al hallar una interesante constante a lo largo del corpus, esto es: analizar “literariamente las consecuencias que la violencia del patriarcado bajo el régimen franquista tuvo tanto para varones como para mujeres” (p. 30). En este sentido, define certero a propósito de *Nada*: “El discurso de Laforet es un discurso libertario e igualitario que propugna la liberación del ser humano para poder realizarse según sus propias decisiones, premisas y deseos” (p. 70).

En el primer capítulo encontramos, a mi juicio, una de las aportaciones más interesantes y que mayores debates críticos debería suscitar del estudio *La subversión silente*: la exposición razonada del tratamiento que de Laforet ha hecho la historiografía literaria española, que ha procurado, a partir de diversas estrategias, minorizar a la

escritora y a su obra (otro tanto podríamos estudiar que se ha hecho con el caso de Ana María Matute, y de tantas otras autoras). Benson estudia la misoginia subyacente en la mayoría de dichos juicios críticos, así como la falta de reivindicación de la dimensión de memoria que puede atesorar su corpus literario. Así, señala el profesor, “este trabajo quiere reforzar y valorar la perspectiva desde la mujer que nos brinda Laforet en su vasta obra narrativa, la cual desmonta igualmente la hueca heroicidad de este discurso oficial desde la perspectiva de las mujeres, reprimidas bajo la dictadura por su mera condición de mujer-subalterna” (p. 58).

Cabe señalar que también la ordenación de la obra en la estructura de análisis diverge de su tratamiento habitual. Como no podía ser de otro modo, dedica un capítulo entero a *Nada*, si bien contrasta tanto las estrategias críticas de desvalorización de la obra con la urgencia de consolidar otras lecturas críticas como la LGTBIQ+, la alegórico-política o la reivindicación de la cuidada composición interna de la narración de la novela, en un fino estudio de la estructura dialógica de la novela de 1945, así como de la teatralidad de la obra. El capítulo tercero se centra en la narrativa breve, excesivamente desatendida por la crítica, y recuperada gracias a un trabajo señero de Maura Rossi (2022), y nos brinda un interesante y novedoso estudio de la *nouvelle*, *El viaje divertido*. A continuación, Benson agrupa *La isla y los demonios* y *La insolación* debido a su protagonista adolescente; bien es cierto que estamos ante dos novelas muy distintas, en su composición, en los riesgos literarios que la escritora asume, pero es de notable interés que Benson compare el tratamiento de la otredad y del extrañamiento que transitamos durante la adolescencia como fórmulas de respuesta contestataria a la visión unívoca, supuestamente adulta, de la dictadura franquista. Del mismo modo, analiza conjuntamente en el capítulo quinto *La mujer nueva* y *Al volver la esquina*. En todos sus análisis, desde el conocimiento primoroso de toda la literatura académica publicada en torno a estas obras, Ken Benson da un salto interesante, distinto, y nos regala nuevas posibilidades de lectura y de discusión.

Por último, cierra el libro “La poética de la subversión silente y su hermenéutica”. No siempre es sencillo cerrar bien un estudio: el autor ha tenido que vérselas con muchas voces, muchas ideas; ha debido integrar correctamente los discursos ajenos sin que contaminaran en exceso el propio; ha tenido que aprender a entrar y salir del objeto de estudio sin caer en el peligro, siempre al acecho, de enamorarse demasiado de él... Y, por si todo esto no fuera bastante, debe redactar un capítulo final que recoja las ideas fundamentales del texto y abra las ventanas a los vientos que soplan fuera, para que el lector salga aireado, con los ojos llenos de futuro. Eso lo ha conseguido, brillantemente, Benson en este capítulo final, que no solo resume las aportaciones del libro, sino que señala los aciertos esenciales que abren líneas de investigación y diálogo para los investigadores y lectores en general de Carmen Laforet. Reivindica cómo la escritora “conforma una forma alternativa de describir el mundo al masculino y canónico del realismo social imperante” (p. 287), y de ahí la *subversión silente* que debe ser el gran paradigma de exégesis de su obra; cómo Laforet, frente a las limitantes lecturas

autobiográficas, “transforma la vida en literatura como parte de su poética y como tema recurrente en el conjunto de su narrativa” (p. 288); y requiere “de un lector activo para rellenar los silencios y concienciarse de los métodos alienantes del poder establecido bajo el nacionalcatolicismo que, según algunas voces críticas, siguen vigentes en la España actual” (p. 292).

Blanca Ripoll Sintes
Universitat de Barcelona



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

VOCES PARA LA ESCENA.
DRAMATURGIAS ACTUALES EN ESPAÑA Y AMÉRICA LATINA

Miguel CARRERA GARRIDO y Gracia MORALES ORTIZ (eds.)

Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 2024, 250 pp.

ISBN: 9788491924449

Un mapa teatral que quita el aliento.

Este libro, coordinado por Miguel Carrera Garrido y Gracia Morales Ortiz, es una fiesta para los amantes del teatro. Como primer volumen escénico de la colección Letral de Iberoamericana / Vervuert, rompe fronteras al unir dramaturgias de España y América Latina en un diálogo audaz. ¿Su gran triunfo? Demostrar que el escenario hispanoamericano es hoy un laboratorio de resistencia política y belleza perturbadora.

Este volumen se divide en dos partes. La primera está dedicada a la investigación, el reconocimiento del trabajo escénico desde un punto de vista externo, que pone en evidencia la relación escénica como un triángulo de creación: escena, texto y espectador. Esta primera parte, titulada “En tercera persona” —o cómo diseccionar el teatro con bisturí de luz— y dividida en tres *luces escénicas*, es un acercamiento profundo y fascinante al teatro hispanoamericano.

“Luz frontal”. Para comenzar, este apartado queda iluminado por el proyecto ADAE de José Luis García Barrientos, que propone un cambio de paradigma: replantea la visión por la cual no existe la oposición de España frente a Latinoamérica, sino un sistema integrado, y estudia sesenta y seis dramaturgos de diez países. Su dramatología —base de datos públicos— es un GPS para navegar por el teatro actual sin caer en folklorismos. ¡Un golpe contra el eurocentrismo!

“Luz lateral”. El segundo apartado de la primera parte contiene cuatro ensayos como puñetazos. Luis Emilio Abraham desnuda el teatro gótico argentino —Griselda Gambaro, Javier Daulte—, en el que maniqués y distopías critican nuestra indiferencia posmoderna. Más adelante, Fabrice Corrons examina la migración en escena española con un decálogo ético. ¿Quién narra a los migrantes? ¿Cómo evitar el colonialismo cultural? El tercer trabajo, a cargo de Marta F. Extremera, es sorprendente: animales en escena —vivos o referidos— que cuestionan la supuesta superioridad humana, en particular analiza obras de Juan Mayorga o Santiago García. Y, finalmente, Mario de la Torre-Espinosa rescata

la autoficción: lejos del narcisismo, es trinchera para denunciar dictaduras y violencias heredadas.

“Luz cenital”. El tercer apartado da cuenta de cinco luces dirigidas que iluminan heridas sociales. Sandra Camacho López sigue los fantasmas de la violencia colombiana en Victoria Valencia. Markel Hernández Pérez descubre el antagonismo político involuntario de Paco Bezerra. Pepa Merlo analiza cómo la muerte de John Lennon simboliza el fin de las utopías generacionales en una obra de Álvaro Salvador. Yolanda Ortiz Padilla desmenuza la genial mezcla de realidad y ficción en el desahucio teatralizado de Paco Gámez. Y Eduardo Pérez-Rasilla celebra el “idioma roto” de Minke Wang como poética migrante.

La segunda parte del libro sube a escena y se posiciona en el proscenio. Con el título “En primera persona” —o confesiones bajo el reflector—, la magia cobra voz por medio de entrevistas a creadores, que revelan su maquinaria creativa. Se comienza con Sergio Blanco, quien deslumbra explicando su autoficción como pacto de mentira en el que lo personal deviene universal.

Más adelante, las entrevistas a Denise Despeyroux, Paco Gámez, Abel González Melo, Juan Alberto Salvatierra y Ana María Vallejo dan cuenta de la generosidad creadora, dando voz a aquellos que comparten sus poéticas. Desde terapias esotéricas hasta distopías cubanas, todos coinciden en un grito: el teatro hispanoamericano vive, pero sufre precariedad. Los creadores denuncian la mercantilización del arte, la obsesión por lo nuevo enfrentado a la calidad, y piden redes transnacionales sólidas y, sobre todo, conciencia gremial ante la realidad aplastante.

Este libro es un terremoto académico, una declaración de intenciones como lo señalan sus coordinadores en la presentación. Muestra un teatro vivo que usa lenguajes innovadores —alegorías góticas, animales metateatrales, autoficciones— no por capricho, sino para gritar verdades incómodas: contra el olvido, las fronteras y el poder opresor. Su última página deja un eco: estas voces deben traspasar el papel para encarnarse en escenarios de ambos lados del Atlántico. Se trata, en fin, de una lectura indispensable para quien crea que el teatro sigue siendo un arma cargada de futuro y quiera seguir abonando un arsenal creativo y un escenario aún en construcción.

Dulce Alejandrina Galván Camacho
Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)



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

ESPACIO, ARTE E IDENTIDAD. CONSIDERACIONES SEMIÓTICAS

**M.^a Paz CEPPEDELLO MORENO, Mario DE LA TORRE-ESPINOSA,
M.^a Isabel MORALES SÁNCHEZ y Pablo L. ZAMBRANO CARBALLO (eds.)**

Berlin, etc.: Peter Lang, 2024, 322 pp.

ISBN: 9783631905067

Durante veinticinco años, la Asociación Andaluza de Semiótica ha organizado periódicamente simposios y congresos internacionales con la intención de fomentar en Andalucía los estudios y las investigaciones en el campo de la Semiótica. La dinámica se retoma en 2023 con las Jornadas *Espacio, arte e identidad. Consideraciones semióticas*, destiladas en este volumen homónimo publicado por la editorial Peter Lang. Partiendo de la premisa de que la interacción del sujeto con el espacio moldea la identidad del primero y la necesidad, por tanto, de una correcta interpretación del segundo, se abordan aquí diversos enfoques teórico-críticos válidos en el complejo análisis de la noción de espacio, una extensa meditación sobre el modo en que la literatura moldea perspectivas que a su vez engloban signos, símbolos, sentidos y reescrituras al mismo tiempo que se conecta con otras expresiones artísticas.

En este sentido, Chicharro Chamorro inicia con “Aspectos de la investigación literaria y semiótica: quien, sujeto cognoscente” un acercamiento filosófico al papel del sujeto investigador utilizando como apoyo a teóricos como Bajtín, Barthes o Bobes Naves. Las coordenadas histórico-culturales de cada investigador componen la lente con la que este examina el texto, una capacidad de creación mediada por lo dado social y cuya lengua teórica sustenta la literatura en su valor y significación. El sujeto cognoscente, así, debe ser también sujeto autorreflexivo capaz de reconocer cuán implicado se encuentra en el proceso de conocimiento y las alteraciones que ello pueda producir.

Al primer bloque, “Espacio urbanos y paisajes simbólicos”, da comienzo Salas Romo con “El *flâneur* y la construcción de la identidad en la gran ciudad” para presentar la ciudad como espacio donde el sujeto se reconoce, un individuo en un espacio colectivo que lo contiene, una dialéctica entre el yo y la otredad que construye identidades. Le sigue Martín Villarreal y “Espacios acuáticos y suicidio en el ochocientos europeo: una reflexión en torno a la naturaleza semiótica del paisaje”, que analiza las representaciones

artísticas y literarias del suicidio femenino en paisajes acuáticos de esa época para plantear una reinterpretación en la que la muerte se enfoca como acción liberadora.

Olalla Ramírez aborda el simbolismo belga en “El paisaje en Georges Rodenbach y Maurice Maeterlinck. Un estudio del espacio como símbolo en *Bruges-la-morte* y *Pelléas et Mélisande*”, obras donde se proyecta el mundo interior sobre el paisaje y el entorno, que funcionan como símbolos en los que se proyectan deseos de amor y muerte. En un espacio más cercano a la realidad material, Martín, Fior y Lukin analizan los modelos urbanos de Fuerteventura, Valladolid y San Petersburgo en “Espacios y formas de vida: una mirada semiótica a la configuración de nuestro espacio social”, que modelizan nuestro comportamiento como ciudadanos, personajes en la narración de cada ciudad. La semiótica en estos términos permite interpretar aspectos como las diferentes concepciones de sostenibilidad incorporadas en la planificación urbana de las ciudades. Para finalizar el apartado, “Espacio y paisaje: un análisis semiótico desde la literatura y las artes plásticas”, de Ledesma Urruti, toma el paisaje como unidad mínima de significación para analizar las relaciones de continuidad, semejanza y superposición entre ser humano y paisaje, ya sea real, imaginado o simbólico.

El bloque sobre “Espacios para la construcción de la identidad” lo inicia De la Torre-Espinosa con su proyecto de investigación sobre “Espacios de enunciación y corporalidades *queer* en la escena contemporánea”, un estudio de género sobre la semiótica teatral, medio que denuncia elementos opresores contra diferentes grupos sociales y que entiende el escenario como espacio de expresión y resistencia. Continúa Márquez Guerrero en “El espacio narrativo en *Abril quebrado* de I. Kadare”, donde invierte el cronotopo tradicional de la novela griega de aventuras y aprovecha para presentar una reflexión más allá del estudio específico de la obra, para hablar de la reescritura simbólica del espacio en la tradición literaria.

Calero Jurado trata “La construcción de la identidad femenina a través del espacio narrativo”. Con base en la teoría literaria feminista francesa, demuestra el rechazo de las imposiciones del poder masculino y se ilustran, mediante un proceso de deconstrucción-construcción del sujeto femenino, modelos de mujer alternativos que promueven un discurso propio. A este le sigue “Personajes y espacios identitarios en *La comedia humana: el caso de Ilusiones perdidas*”, donde Zambrano Carballo medita sobre las formas en que Balzac utiliza los espacios y personajes de esa, su obra. El análisis determina una construcción de los numerosos personajes y sus relaciones a partir del cuerpo, el espacio y la ropa, identificada con el carácter por el mismo autor.

Cierra el bloque Frau García y “La construcción del yo lírico a través de los espacios históricos, políticos y domésticos”, donde analiza la construcción del sujeto poético y su coherencia en la obra lírica de Blas de Otero y de León Felipe. Trata, para ello, los diversos mecanismos que construyen esa imagen en relación con su poética y con el concepto de hispanidad.

Para dar comienzo al bloque sobre “Espacio y lenguaje audiovisual”, Cepedello Moreno y Melendo Cruz consideran los títulos de crédito como potenciales microrrelatos

audiovisuales y trabajan una construcción teórica en este sentido, junto a la configuración de los personajes ligados al espacio. “Espacios e identidades en *Succession*: hacia una teoría del microrrelato audiovisual” es el resultado innovador de los recientes avances teóricos y metodológicos en el campo del microrrelato literario. En un nivel similar, “La mentira es otra forma de contar la verdad: entre el diario íntimo y el cine de ficción en *My Mexican Bretzel*, de Nuria Giménez Lorang” por parte de Jiménez Gómez explora la ficcionalización de relato personal de la cineasta barcelonesa, un híbrido que presenta la separación entre lo ficticio y su opuesto, entre la grabación casera y el documental.

Martínez Sánchez aborda “La configuración del espacio rural desde la hibridación y la desterritorialización. El caso de *Alcarràs* (Carla Simón, 2022)” y cataloga como innovadora la película por su desmarcada representación del campo en España, una invitación a la reflexión sobre la modificación del espacio rural y la transformación de las vidas de sus habitantes. En relación con ese espacio, Serena Rivera estudia “El paisaje rural como testigo y cómplice. Aproximación metodológica a los símbolos y al imaginario de *As bestas* (Rodrigo Sorogoyen, 2022)”. El espacio en dicha película obliga a los personajes a mantenerse alerta, en oposición a la visión idealizada del campo representada en época franquista.

El tercer bloque se cierra con la aportación de Linares Ávila cuyo trabajo se distancia de los ejes que singularizan esta parte del volumen. Así, se enfrenta a la grabación audiovisual de una representación teatral como un fenómeno de traducción intersemiótica en “El registro audiovisual de la escena: análisis de la grabación de una representación teatral”. Propone, además, un método de análisis para grabaciones de espectáculos teatrales teniendo en cuenta la producción, realización y posproducción.

La última parte, titulada “Literatura, arte y nuevos espacios interartísticos”, la abren Márquez Martínez y su “Écfrasis topográficas en los epilios áureos: una nueva fórmula de comienzo”, donde demuestra la difusión a partir del *Polifemo* gongorino de la técnica narrativa que denomina “efecto zoom”, una descripción paisajística caracterizada por un punto de vista espacial dinámico. Siguiendo con otro autor español indispensable, Martínez Banda propone “Un acercamiento semiótico a *La carretilla* de Juan Ramón Jiménez”, un relato dentro de *Platero y yo*. Con ello denota, a través de una eficaz formulación, las relaciones entre sujetos y objetos del relato que exponen las pasiones que mueven los actos de tales sujetos.

Desde Tolkien a Homero y Virgilio, Naranjo Velásquez analiza la representación infernal en “La catábasis en *The Lord of the Rings*”. Se relata y ejemplifica cómo la obra del británico aúna elementos del mundo clásico sobre el descenso a los infiernos. Para pasar de la fantasía y mitología clásicas a lo digital moderno, De Gregorio Robledo trata el “Espacio digital del patrón de costura” con base en *Fitting the Pattern*, obra con espacios propios e identitarios que irradian significaciones como la interconexión madre-hija a través de recuerdos que identifican la costura de la madre de la autora con su proceso artístico personal. Sin abandonar lo virtual, en “Identidades digitales en el ciberespacio. Un análisis semiótico de los *streaming* de Ana Milán como

autoconstrucción narrativa”, Blázquez Jordán analiza los signos multimediáticos que generan innovadoras significaciones para la configuración del yo en línea. Da paso así a un frente de investigación que examine los mecanismos de reproducción identitaria *online*.

Teniendo en cuenta que el espacio adquiere nuevas dimensiones en la literatura digital, Morales Sánchez compone “Lecturas semióticas del espacio en la narrativa digital femenina: J. R. Carpenter y María Mencía” para estudiar las estrategias de construcción del espacio en esos ámbitos, un examen que también implica la consideración de esta categoría narrativa en su dimensión identitaria. Por último, González de Ávila presenta “Valores estético y valores éticos. Una aproximación semiocognitiva a la actitud natural”, un trabajo altamente teórico que se centra en el lenguaje y testa su modelo aplicándolo a la poesía japonesa, a sus traducciones y al arte posimpresionista europeo.

Extensa y diversa reflexión presenta este volumen acerca de la simbiosis entre literatura y espacio. Esta conexión compone la identidad del sujeto y crea inéditos ángulos desde los que apreciar no solo la literatura, sino su vínculo con otras expresiones artísticas, enfoques y modos de aproximarse a la compleja noción de espacio. Todo ello se acoge bajo estas consideraciones semióticas.

Iván Gómez Navarro
Universidad de Córdoba



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

PRECISIONES SOBRE *TIERRA SIN PAN*, DE LUIS BUÑUEL

Emeterio DIEZ PUERTAS

Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2024, 291 pp.

ISBN: 9788413408507

Leyendo el nuevo y excelente volumen de Emeterio Diez Puertas, se me vino a la mente una vieja intervención de Luis Deltell para un libro colectivo sobre *Metodologías de análisis del film* publicado en 2007. El profesor Deltell criticaba con mucho tino la tendencia entre los historiadores del cine patrios de emular el ejemplo de Sigfried Kracauer, que en su famoso *De Caligari a Hitler* (1947) levantó un ambicioso análisis del cine de la República de Weimar para concluir que reflejaba y tamizaba la gran preocupación social de aquellos años: la crisis económica y política y, sobre todo, el ascenso del nazismo. Así, el campo de los estudios fílmicos en España se había hiperpoblado de microanálisis de películas o cineastas específicos a través de los cuales se intentaban construir abigarradas metáforas o metonimias que explicaran un entero sistema, ya sea un periodo histórico, un género o un contexto local o nacional. Lo espurio de esta *literatura metafórica* —en la que, seamos sinceros, todos hemos caído total o parcialmente en nuestras investigaciones— se revelaba al compararla con los verdaderos empeños historiográficos, que no pretenden *descubrir* originales y literarios puntos de vista sobre una película o un corpus, sino recuperar las obras y sus datos aledaños, salvarlas de la degradación y del olvido, así como ordenar y restituir sus circunstancias exactas de producción, circulación y recepción crítica.

La situación denunciada por Deltell hace casi veinte años probablemente haya ido a peor por múltiples razones, entre las que cabe destacar, de mayor a menor relevancia, la posición cada vez más marginal del Cine dentro de los vastos paradigmas del audiovisual y de los estudios de Comunicación, el creciente desprestigio —e infrafinanciación— de las Humanidades, la progresiva mercantilización de nuestro sistema universitario o la influencia mal digerida de ciertas escuelas textualistas y de Estudios Culturales, más preocupadas por consolidar a *académicos estrellas* en torno a *perspectivas rompedoras* que por avanzar posiciones rigurosas en torno al Cine y su historia.

Pero, parafraseando a Goscinn y Uderzo, no toda la disciplina ha sido ocupada por el comercio o el ensayismo inane. Es más, los últimos años han sido también testigos del

resurgir de una preocupación por la Historia del Cine en lo que tiene de recuperación y conservación del patrimonio. Ahí tenemos iniciativas institucionales que han buscado arrojar nueva luz sobre corpus tan poco transitados como los archivos de cine doméstico y corporativo o los metrajes coloniales —Filmoteca Española parece culminar su esfuerzo con la creación de la web pública Platfo— o la reciente miríada de volúmenes que rescatan la Historia del Cine español desde perspectivas que combinan con solvencia novedades hermenéuticas —desde análisis de recepción e historia oral hasta estudios *queer*— con rigurosa indagación historiográfica y un examen atento de las películas.

El libro que aquí traemos a colación pertenece a esta reciente hornada, y es, al mismo tiempo, un dechado de lo que *de toda la vida* hemos entendido por *buena investigación en Historia del Cine*. El profesor Emeterio Diez Puertas, en una operación similar a su anterior *Golpe a la Transición. El secuestro de “El crimen de Cuenca” (1978-1981)* (2012), muestra que aún es posible hacer historiografía de calidad, incluso a *nivel micro* y con películas tan canonizadas y estudiadas, como en este caso *Tierra sin pan* (1933-36), casi siempre conocida como *Las Hurdes*. Pocas películas como la de Buñuel han sido objeto de una atención tan constante, casi se diría que fetichista, por parte de la academia. Y, sin embargo, todavía estaban por esclarecerse varios puntos oscuros en su ideación, producción y estreno —o cabría decir, estrenos sucesivos y contrastantes— que se han ido repitiendo entre la historiografía, popular o especializada: ¿fue una película prohibida por los gobiernos radical-cedistas de la II República? ¿Era un filme español o francés? ¿Cuál fue su fecha de estreno real? ¿Cuál de las varias versiones que circulan es la más cercana a las intenciones de sus responsables? ¿Cómo circuló por Europa en una época de creciente agitación política y social?

Diez Puertas titula su estudio, no por casualidad, *Precisiones sobre “Tierra sin pan”, de Luis Buñuel*. Aunque el sustantivo *precisiones* se deba a una cita del propio Buñuel —quien a lo largo del volumen se demuestra que fue de todo menos preciso en lo que tuvo que ver con su obra—, no cabe duda de que su uso se antoja perfecto para definir el espíritu de esta investigación. *Precisiones...* no busca conferir nuevas lecturas a la obra buñueliana, ni quiere exactamente volver sobre la urdimbre textual de *Tierra sin pan* —para realizar, por ejemplo, otra (cansina) disquisición sobre su disputada naturaleza documental—. *Precisiones...* logra, más bien, retratar el estatus de esta pieza poliédrica y polémica a partir de un seguimiento atento de su historia y de los rastros que ha dejado en los archivos. A través de una estructura de 28 capítulos breves en los que se va respondiendo a diferentes preguntas de investigación, Diez Puertas asume un repaso cronológico de la vida del filme, desde que Buñuel y otros colaboradores se inspiran en los estudios del hispanista Maurice Legendre para poner en pie un filme de carácter documental hasta su primer pase en la televisión española, en 1984, pasando por todas las vicisitudes que experimentó el filme —y que, como verán los asombrados lectores, fueron muchas y, en más de una ocasión, sorprendentes—. De esta manera, vamos siendo testigos de cómo el cruce entre el clima político de la Europa de entreguerras —al que Buñuel y sus colaboradores, entre ellos Ramón Acín, Rafael Sánchez Ventura, Eli Lotar

o Pierre Unik, quisieron contribuir con la película— la acción institucional —en la que se incluyen el Real Patronato de Las Hurdes, varios ministerios de la II República y las embajadas de España y Francia— y la cultura cinéfila del momento fueron moldeando la forma y los significados de *Tierra sin pan*, que pasaría de ser “un filme de agitación y propaganda anti burgués ligado a la izquierda francesa y española; [para convertirse] en un filme antifranquista; y, en Estados Unidos, [ser presentado por el mismo Buñuel] como un filme educativo” (p. 178).

Diez Puertas, que en pasadas publicaciones ha demostrado ser buen conocedor tanto de los mecanismos institucionales que condicionan la circulación de las películas como de la inscripción del cine en complejas dinámicas de poder blando, propaganda o *marca-país*, se luce exponiendo el rol que Buñuel y su filme desempeñaron en el contexto político de la inestable España republicana, al poco sumida en la Guerra Civil, y de la Francia previa a la Segunda Guerra Mundial. El arsenal de datos, erudición y detallismo que despliega hace que algunas de sus hipótesis —de las pocas que realmente se permite un volumen muy apegado a lo factual— adquieran un particular peso; por ejemplo, las relacionadas con el papel de las Misiones Pedagógicas, con José Val del Omar entre sus colaboradores, para contrarrestar la *mala prensa* creada por *Tierra sin pan*. La descripción de la circulación de *Tierra sin pan* por los principales cineclubs de la España franquista —peripecia en la que se dan cita nombres como García Escudero, Patino o Gubern— constituye asimismo otra muestra de músculo investigador que deja entrever cómo lo interesante de la película no reside sólo en su tema y sus rasgos de estilo, sino en la huella que dejó en varias generaciones de cinéfilos y de imaginarios culturales, tanto españoles como extranjeros. Este es otro de los méritos del libro: sin necesidad de adoptar una visión generalista o de conjunto, como otros estudios sobre cine español mucho más amplios en su análisis de películas, figuras o tendencias, logra dibujar una panorámica muy exacta de diferentes épocas, contextos y personas a partir de un único objeto de estudio.

El apego al dato del autor, amén de su voluntad por ofrecer un libro que resulte de utilidad para futuros estudios, se completa con una extensa bibliografía, donde se dan cita (casi todas) las publicaciones que han tratado *Tierra sin pan*, además del guion de rodaje, las hojas de sala de la presentación pública en Madrid, una ficha y cronología del filme renovadas y abundante material gráfico, entre otros documentos históricos de gran relevancia para especialistas.

Estamos, en resumen, ante una investigación irreprochable, que retoma uno de los títulos emblemáticos de la filmografía buñueliana para situarlo en un contexto histórico, social, cultural e institucional *preciso*. Lejos de *síndromes Kracauer*, y por tanto de elucubraciones más o menos literarias, poco o muy acertadas, sobre la naturaleza discursiva, genérica o simbólica de *Tierra sin pan*, Emeterio Diez Puertas busca alumbrar las condiciones reales en que un mito de nuestro cine —y de la mitología contemporánea española, si atendemos al estatus que la región de Las Hurdes han ostentado durante décadas en el imaginario popular— se produjo, realizó y se hizo circular. En buena medida, ha salido airoso de una misión muy difícil. Conviene, pues, felicitar al autor y,

sobre todo, adquirir y visibilizar un volumen que se postula como uno de los trabajos de referencia sobre Buñuel en particular y, más amplia y *precisamente*, sobre cine español.

Gabriel Doménech González
Universidad Camilo José Cela (Madrid)



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

**NUEVOS COMBATES POR LA HISTORIA.
MARAVALL Y LA LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA**

Miguel Ángel GARCÍA

Madrid: Visor Libros, 2024, 435 pp.

ISBN: 9788498952957

Nuevos combates por la historia. Maravall y la literatura española contemporánea es el título de la última monografía publicada por el profesor Miguel Ángel García, catedrático de Literatura Española de la Universidad de Granada. Forma parte de la selecta colección Biblioteca Filológica Hispana, impulsada por la editorial madrileña Visor desde finales del pasado milenio. Esta nueva entrega proporciona continuidad a una brillante trayectoria investigadora centrada, principalmente, en el estudio de las ideologías literarias de la literatura española contemporánea. Buena muestra de ello pueden ser publicaciones de referencia en la actualidad como *Vicente Aleixandre, la poesía y la historia* (Comares, 2001), *El Veintisiete en vanguardia. Hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea* (Pre-Textos, Premio Internacional Gerardo Diego de Investigación Literaria, 2001), *Cartografías del compromiso. Vanguardia e ideología en los poetas del 27* (Calambur, 2016) o *Los autores como lectores. Lógicas internas de la literatura española contemporánea* (Marcial Pons, 2017). Además es autor de otros trabajos orientados a analizar las poéticas del compromiso desde el siglo XXI, ya sea de manera individual (*La literatura y sus demonios. Leer la poesía social*, Castalia 2012) o gracias a libros colectivos al cuidado de su edición filológica (*El compromiso en el canon: antologías poéticas españolas del último siglo*, Tirant lo Blanch, 2017; *El canon del compromiso en la poesía española contemporánea: antologías y poemas*, Visor, 2017; *El compromiso en la poesía española el siglo XX y el canon académico actual*, Comares, 2020; y *Para un canon del compromiso poético español (siglos XX-XXI): antología comentada*, Comares, 2022).

Mediante una lectura pormenorizada de la obra del historiador José Antonio Maravall (Játiva, 1912 - Madrid, 1986), a modo de *vita flumen* en su propósito científico, *Nuevos combates por la historia* se detiene en las distintas coyunturas del pensador setabense (el liberalismo católico durante la República, su falangismo de la alta posguerra y el europeísmo modernizador que toma distancia con el franquismo), así como en su frustrado

sueño de poeta y antólogo literario de la *joven literatura*, para explicar el espesor ideológico (krausismo y unas gotas de fenomenología alemana, Institución Libre Enseñanza, Menéndez Pidal y su escuela, el magisterio de Ortega y Gasset, Instituto de Estudios Políticos, etc.) que atraviesa el siglo XX de nuestro país (noventay ocho, generación del 14, el veintisiete y, finalmente, la generación del 36, donde se integra el propio Maravall). El volumen se compone de dos grandes bloques bien diferenciados que delimitan eficazmente su campo de estudio: “De las formaciones sociales e históricas a las formaciones ideológicas: nuevos y viejos combates” y “La literatura española contemporánea desde la ‘historia social de las mentalidades’: el caso Maravall”. Por un lado, García establece las relaciones, influencias y límites de la “historia social de las mentalidades” propuesta por Maravall a partir de su contacto con la nueva corriente historiográfica del grupo francés creado en torno a los *Annales* (y sus diferentes etapas). Por otro lado, se faja cuerpo a cuerpo —principalmente— con los textos sobre historia literaria del pensador valenciano a la hora de fijar las coordenadas que rigen la norma literaria (y sus diferentes calas) en su motivación de afrontar España como invención.

El investigador deja bien claras sus intenciones cuando señala que pretende interrogarse sobre la posibilidad de aproximarse a la literatura española contemporánea (fundamentalmente, a la llamada Edad de Plata) desde, precisamente, la historia social y la “historia de las mentalidades” desarrollada por José Antonio Maravall. A partir de aquí, y con las cartas marcadas mediante las nociones de historia (se centra en los postulados de su maestro, el profesor Juan Carlos Rodríguez) e ideología (principalmente, Althusser), Miguel Ángel García desbroza los espinosos e inadvertidos riesgos (positivismo, evolucionismo, sociologismo, etc.) que puede traer consigo afirmar que “toda historia, incluida la historia de la literatura, es social”. Del mismo modo, pretende responder a ese interrogante retórico (y no tan retórico, más bien necesario, a la luz de la apasionante lectura del libro) que sobrevuela la diferencia entre estos *viejos* combates nuevos por la historia y la poco explorada lucha contra la historicidad. De ahí que “la historia de las mentalidades maravaliana”, afirma el autor de nuestro libro, “articul[e] exteriormente literatura e historia mediante el recurso de la sociología”. Pero se trata de “una sociología no marxista, por descontado”, matiza con agudeza desenfadada el autor, adelantando otro de los pilares básicos en su lectura de la revolución historiográfica (*Annales*, la historia social y su deriva hacia las mentalidades) que llega a España hacia los años cincuenta del pasado siglo. No obstante, es una situación que vive de primera mano Maravall cuando dirige el Colegio de España, en París, entre 1949 y 1954.

Pero más allá de esta ansiedad de influencias singularizada en la huella de *Annales*, la segunda parte del estudio descende hasta la visión que, gracias a la mirada prestada de Ortega, tiene Maravall de sus contemporáneos. Y conviene recordar ahora que, tal y como nos demuestra el autor, el historiador valenciano se fabrica un traje orteguiano para cada coyuntura de su historial (republicanismo liberal y católico, intelectual orgánico del franquismo y resistencia silenciosa en el interior de la dictadura). García *historiza* los primeros contactos de Maravall tras su llegada a Madrid a finales de los años veinte, así

como el abandono de la poesía durante la siguiente década para ponerse al servicio del proyecto ideológico orteguiano. Su participación en *Revista de Occidente*, la creación del Frente Español y su manifiesto junto a determinadas amistades (Ricardo Gullón, Ildefonso Manuel Gil, etc.) enlazan con la lección de Ortega desde un punto de vista antimoderno que conduce, irremediablemente, a dialogar con el castellanismo noventayochista. Un camino que allana el terreno, tanto a Maravall como a muchos discípulos de Ortega, a la hora de simpatizar con el falangismo liberal participando activamente en *Arriba*, el Instituto de Estudios Políticos o *Escorial*. Esta adhesión sin concesiones al franquismo pronto se verá matizada (en el paso de los años cincuenta a los sesenta) por una remozada lección orteguiana amparada en su nacionalismo liberal, reformador, demócrata y europeísta. La cuestión central de la labor historiográfica maravaliana, concluye el profesor Miguel Ángel García, es ocuparse de los desarrollos y contradicciones de la modernidad burguesa a la hora de instalarse en España y, en consecuencia, entender la literatura como un documento inmejorable para retratar la mentalidad burguesa y su lucha con otras mentalidades. *Nuevos combates por la historia. Maravall y la literatura española contemporánea* resulta un estudio imprescindible para entender las armas de la historiografía literaria tradicional, y se encuentra a la misma altura que otras investigaciones del autor sobre el tema en cuestión, como puede ser el magnífico *Un aire oneroso: ideologías literarias de la modernidad en España (siglos XIX-XX)* (Biblioteca Nueva, 2010).

Manuel Valero Gómez
Universidad Internacional de Valencia



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

SURCOS SONOROS. LA MÚSICA EN LA NOVELA CONTEMPORÁNEA

Rodrigo GUIJARRO LASHERAS

Madrid: Cátedra, 2025, 240 pp.

ISBN: 9788437648392

A lo largo de su trayectoria académica e investigadora, Rodrigo Guijarro Lasheras ha contribuido significativamente a los estudios intermediales en el ámbito hispánico. Entre sus numerosas publicaciones destaca *Punto contra punto. Una teoría de la música en la literatura* (2023), considerada la primera teoría sistemática en español sobre la representación e imitación de estructuras y patrones musicales en la novela. Su riguroso enfoque se nutre una perspectiva interdisciplinaria, dado que es profesor de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, así como músico que ha participado en orquestas de renombre, como la Gustav Mahler Jugendorchester y la European Youth Orchestra.

En su nuevo ensayo, *Surcos sonoros. La música en la novela contemporánea* (2025), publicado por Ediciones Cátedra en su colección Crítica y Estudios Literarios, el autor retoma el marco conceptual previamente formulado, aplica toda la teoría en él desarrollada y lo orienta hacia el ámbito de la narrativa contemporánea, proponiendo una cartografía del vínculo entre sonido y novela.

El libro se estructura en torno a lo que el autor denomina *surcos* estructurándose a partir de una doble intención. Por una parte, “surcarán las aguas de este libro novelas que contienen partituras, que reinterpretan la idea de la música de las esferas, que se estructuran y se presentan como grabaciones en formato CD, o que avanzan en la investigación del crimen a partir de las matemáticas de la música” (p. 18). Por otra, de forma análoga al surco de un disco de vinilo, entendido como ranura portadora de información sonora, en este libro resulta “una muesca concreta que la música ha dejado en la literatura contemporánea” (p. 18). Al introducir el concepto de *surcos*, el autor moviliza una imagen potente que sugiere capas sonoras subyacentes en la novela, ampliando su legibilidad simbólica sin perder precisión teórica. De este modo, el lector accede a una dimensión interpretativa más profunda, donde lo sonoro se vuelve estructura, sin que ello implique una complejidad innecesaria o una pérdida de claridad.

Esa sugerente metáfora da lugar a tres ejes que vertebran su exploración músico-narratológica, pero antes desarrolla el andamiaje teórico en la introducción titulada

“Cómo leer la música de la literatura”. En ella acota metodológicamente y clasifica los tipos de imitaciones que surgen entre música y literatura. Esta parte del ensayo hereda y concreta lo ya expuesto por *Punto contra punto* (2023).

Desarrolla entonces el primer surco, “La música de las esferas”, que aborda la dimensión sonora como estructura invisible, esto es, los ecos formales y rítmicos que permean la novela contemporánea a partir de “la teoría científica, idea filosófica y tópico cultural y literario conocido como música o armonía de las esferas” (p. 18). A su vez, está dividido en dos apartados. El primero, de carácter teórico, se titula “Peripetia de una idea”. El segundo, “Órbitas novelísticas”, se dedica al análisis de obras como *Orfeo* (2014), de Richard Powers; la obra de Stefano Russomanno; *Una ofrenda musical* (2017), de Luis Sagasti; *El absoluto* (2016), de Guebel, o *Después de la luz* (2016), de Bejamín Labatut.

El segundo surco, “Música en los márgenes: del pop al género negro”, analiza formas discursivas que, aunque periféricas en el plano gráfico o estructural del texto, sugieren una carga musical —como ciertas cadencias finales, repeticiones o resonancias líricas—, lo que introduce una dimensión sonora implícita, articulada en torno a las “dos vías en las que la música ha servido como modelo literario más allá del tipo de literatura de la que se han ocupado los estudios músico-literarios” (pp. 18-19). La primera parte de este capítulo, “Historias como CD”, se dedica a lo que Guijarro Lasheras denomina “superestructura musical”, es decir, estructuras en el texto narrativo que, si bien no son musicales en sentido estricto, adquieren resonancia musical por su inserción en contextos culturales específicos, en los que han sido codificadas como tales debido a su presencia habitual en medios de producción y circulación musical reconocibles. Por ejemplo, “cualquier formato de almacenamiento y reproducción de música (CD, vinilo, casete, lista de reproducción de YouTube, etc.) o de consumo en directo (cualquier tipo de concierto, de recital o de actuación)”. Bajo estos moldes, analiza algunas obras como *Historia argentina* (1991), de Rodrigo Fresán; *El invierno del descontento* (2018), de Thomas Reverdy; *Grandes éxitos* (2018), de Antonio Orejudo, o *Sound* (2012); de T. M. Wolf. La segunda parte de los márgenes, “Historia negra”, estudia la novela policiaca, donde se “desarrolla una intriga en un entorno musical de la trama y la música desempeña un papel clave para la resolución del caso” (p. 159).

El tercer surco, “Partituras literarias”, trata las narrativas planteadas con moldes musicales internos, ya sea por ritmo, ritmo tipográfico o por un crescendo narrativo, esto es, “la inclusión de las partituras como parte constitutiva de la obra literaria” (p. 19). La notación musical se imbrica en el texto de diversas maneras. De este modo, en la primera parte de esta categoría se centra en clasificar y contextualizar una tipología de intermedialidad, así como sus contextos. Mientras que, en la segunda parte, estudia la función literaria o paraliteraria de este recurso.

En resumen, *Surcos sonoros. La música en la novela contemporánea* afianza la trayectoria investigadora de Rodrigo Guijarro Lasheras, al profundizar en la intersección entre música y literatura desde una perspectiva renovada. La capacidad del ensayo para

aplicar críticamente la teoría anglosajona a textos hispánicos representa una aportación significativa, al tender puentes entre tradiciones críticas frecuentemente desconectadas. El autor retoma y consolida las bases teórico-metodológicas expuestas en su anterior obra, *Punto contra punto*, trasladando su marco conceptual al ámbito de la narrativa contemporánea, con un foco especial en la novela hispánica. Este desplazamiento no solo amplía el alcance de su reflexión, sino que permite articular un análisis pormenorizado de las estructuras sonoras que atraviesan el discurso narrativo actual y se integran como forma articuladora del texto.

El ensayo destaca por su claridad expositiva y precisión terminológica, elementos que facilitan el acceso a su objeto de estudio. El enfoque interdisciplinar enriquece las posibilidades de lectura y la propuesta de una *cartografía sonora* de la novela moderna abre caminos fértiles para futuras investigaciones en el campo de la intermedialidad.

En suma, se trata de una obra valiosa, original en su enfoque y sugerente en sus aportaciones, que merece ser considerada una lectura imprescindible para especialistas en intermedialidad, teoría narrativa y estudios de literatura y música. Por la actualidad de sus planteamientos y la solidez metodológica de sus categorías, resulta especialmente recomendable para todo aquel interesado en la novela contemporánea y sus dimensiones sonoras.

Rosario Algar Parejo
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)



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

CULTURAL RECYCLING IN THE POSTDIGITAL AGE

Miriam LLAMAS UBIETO y Johanna VOLLMEYER (eds.)

Lausanne, etc.: Peter Lang, 2024, 304 pp.

ISBN: 9783034345477

This collaborative volume aims to analyse the possibilities and limitations of cultural recycling in the postdigital age, understanding postdigital recycling as a “processing action on a used material, waste, or product that implies its detachment from its initial context and its subsequent return to a new life cycle in the postdigital age” (p. 8). For that purpose, this work explores the continuities between the analogue and the digital, analyses the strategies and practices of cultural recycling, and traces the postdigital signals it contains.

In the introduction, Miriam Llamas Ubieta and Johanna Vollmeyer, the book’s editors, provide a way of conceptualizing cultural recycling structured around three novel aspects. First, they state that this phenomenon “inherently implies time and memory (repetition, iteration, and dissemination) as well as movement (circulation)” (p. 8). Second, they analyse recycling by placing it, for the first time, in postdigital condition. According to them, this paradigm is characterized by “the transformation of experience and perception, a transformation caused by technological changes that impacts the forms of (tele)communication; the storage and reconfiguration of knowledge; and the production, reception, and circulation of cultural and literary elements” (p. 8). Third, they offer an interdisciplinary contribution. This aspect provides a general, balanced, and therefore more reliable overview of the phenomenon. Such an approach not only extends beyond the field of digital literature due to its novel postdigital perspective, but also links media studies, cultural studies, and literary studies. Thus, they open a new research field that has scarcely been studied before. Apart from researchers and institutions of the fields of study mentioned above, this volume is useful for other disciplines such as visual studies, communication studies, and digital humanities. In this way, the book contains many valuable aspects for different areas due to the varied lines of research of the authors contributing to this volume. The articles are structured from the most theoretical to the most practical approaches. Hence, the organisation results in a dialogue of theories and

questions posed, along with criticisms and answers tested throughout the work; this renders its reading a well-structured scientific process.

The theoretical foundation of the volume is provided by Miriam Llamas Ubieta's contribution. She demonstrates that cultural recycling is epistemologically productive because it reflects cultural processes and practices, and she analyses its characteristics in the postdigital era. The author begins by proposing a mandatory ontological variation of the term of *medium* in today's postdigital age: the modality of the "medium as a carrier" (p.18), whose changed nature impacts on "practices of organization, access, transfer and reception of knowledge" (p. 18). This environment, where few of these practices exist outside the digital environment and, at the same time, any action is mediated and integrated by it, constituting respectively the two major characteristics of the postdigital condition that the author discovers: the "digital panmediality" (p. 23) and the "digital co-actanciality" (p. 25). Considering this, she states that recycling is the key to understanding these changes. Firstly, because it is associated with the dynamics of temporality (it implies *returning to*, repetition, and cyclical time), movement and the action of use; secondly, because it may be studied at a *macro* level and a *micro* level through the cultural recycling chain. Llamas Ubieta points to the importance of this mixture of codes, mixed-reality environment, and context —understanding *context* as the "horizon of expectations and symbolic sociocultural orders", "the personalised and digitally codified personal context that incorporates data extracted by signals of the subject or the material", and "the virtual-physical context" (p. 42)— to generate value in cultural recycling. In addition to providing all the notions and characteristics that must be considered in order to study any cultural recycling in the postdigital era, the author states two criteria for dealing with the past and semiosis relations in recycling: (1) "the level of automation and datafication in the human-machine synergy; and (2) the type of relations with pre-existing material and of the material with the context established through these synergies, as dependent on the ambivalent potential of the virtual infrastructures" (p. 47). Building on these considerations, Llamas Ubieta's article lays the groundwork for this promising new research field.

Johana Vollmeyer shows how the current postdigital condition has a profound effect on our memory. Based on the reciprocal relationship between media and memory, the processes of digitisation and digitalisation control the way we create memories. This fact is easily perceived in the app *Journey* and the book *Allegro Pastell* (Leif Randt, 2019). In the first case, the author discovers that "the algorithm behind the platform becomes an active agent" (p. 87). Although it may seem independent and decontextualised, this algorithm has historicity and a manipulative component that determines what should or should not be remembered. As Vollmeyer shows, it may directly address the new "postfactual quality" (p. 83) of our world. Changing the focusing point to the book, the author examines the "dramaturgic component" (p. 89) as a feature of postdigital recycling, as well as the character's behaviour according to an algorithmic logic.

Therefore, the chapter offers an insightful and critical perspective on the postdigital effects on both collective and individual memory.

Linda Maeding aims to uncover the political unconscious of cultural recycling in the postdigital age. She notes that “the postmodern dilation of the present has been radicalised in a postdigital present” (p. 102), whereby we mould the past, meaning that there is no epistemological past. Maeding demonstrates this epistemological absence through the Instagram account @ichbinsophiescholl, which recycles the historical figure of Sophie Scholl. In this case study, the author proves that the potential of postdigital recycling even extends to the creation of a “counterfactual scenario” (p. 110). From a highly lucid perspective, Maeding illustrates that recycling weakens specifically “the teleologically-oriented sense of history” (p. 106), given that recycling attempts to disintegrate the grand narratives. Thus, whereas the postdigital contains ideological implications itself, cultural recycling can be thought of as a critical construct.

Amelia Sanz Cabrerizo decodes some postdigital strategies in the storytelling of the writer Amélie Nothomb. Her article transcends previous paradigms with which cultural recycling is often conflated and examines an exhaustive *pre-digital corpus*. These narratives, however, consistently employ postdigital strategies such as re-composition or contextualisation.

The field of postdigital publishing as conceptual writing is the subject of María Goicoechea de Jorge’s contribution. Starting from *The New Art of Making Books* (1975) by Ulises Carrión, she explores different cultural recyclings with various strategies.

María José Calvo detects the recycling strategies that have been used in the multimedia artistic project *Besmette stad*, based on the poetry anthology *Bezzette stad (Occupied City)* (1921, Paul van Ostaijen). Poems that initially described the German occupation during the First World War are contextualised in the Covid-19 pandemic.

Two contributions focus on literary memes: the works of Pilar García Carcedo and Adrián Menéndez de la Cuesta González. García Carcedo’s article, “The Creation of Memes Based on Traditional Folk Tales in a Teacher-training Degree Classroom”, is based on memes created by students. In another way, Menéndez de la Cuesta González’s article also focuses on the interaction of hypermemetic logic this time with the literary canon.

Antonio Domínguez Leiva investigates the proliferation of a specific cultural recycling: monoliths. The author closely traces the trajectory of these mysterious figures. Domínguez Leiva’s contribution highlights the increasingly undervalued question of authorship and the growing significance of social media in cultural recycling.

Spiritism and haunted houses are also recycled in the postdigital age. Rafael Vidal Sanz’s article analyses these recyclings in *Personal Shopper* (Olivier Assayas, 2016) and *Host* (Rob Savage, 2020). Both films illustrate how technologies of the postdigital age, through the recycling of certain gothic elements, take on different roles.

Silviano Carrasco Yelmo examines the postdigital recycling of *Little Red Riding Hood*’s board and video games. Regarding board games, the author points out two aspects

caused by the postdigital condition: the strategic situation of the production market and the rejection of the recycled strategy of remediation through digital apps. In contrast to board games, the article shows that retro-remediation's strategy is indeed welcomed in video games, visible in the aesthetics, dynamics, and mechanics.

Teresa Cañadas García's approach also focuses on the recycling of traditional tales, but she analyses their relevance for the young reader. Although traditional tales are still conceived as timeless and changeless, the author highlights three types of recycling that contradict that idea. In a similar vein, Begoña Regueiro Salgado's contribution demonstrates the educational productivity of recycling from a teaching perspective.

Ultimately, the postdigital perspective of the book distinguishes itself from related studies by situating its findings within the context of the present. The volume offers substantial value across various disciplines through its distinctive and innovative approaches, supported by an extensive and up-to-date bibliography. Its theoretical framework exhibits considerable scientific rigor, as demonstrated by the case studies, achieving an admirable balance between theoretical exploration and practical application. In essence, this compendium lays the foundation for a promising and innovative field of study.

Elena Gallego Fraile
Universidad Complutense de Madrid



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

JOAQUÍN SABINA EN LA POESÍA DE SU TIEMPO

Pablo NÚÑEZ DÍAZ

Valencina de la Concepción [Sevilla]: Renacimiento, 2025, 251 pp.

ISBN: 9791387552732

En la última década, desde la entrega de la academia sueca del galardón de mayor prestigio literario al cantautor Bob Dylan en el año 2016, se ha dado una verdadera proliferación de discursos —algunos polémicos, algunos entusiastas— sobre la canción de autor y su estatuto. ¿Pueden considerarse poesía las letras de las canciones, aquellas que pertenecen a la cultura popular? ¿Pueden estudiarse estas de manera sistemática, con rigor filológico y precisión metodológica?

Pablo Núñez Díaz, en su libro *Joaquín Sabina en la poesía de su tiempo*, se adentra en estas problemáticas mediante el caso particular del cantautor de Úbeda en su específica vinculación con el mundo de la poesía; y, si bien el autor no propone un debate en el marco de la teoría literaria, señala que “si el Nobel a Bob Dylan reforzó las razones de estudiar la canción de autor desde la perspectiva literaria, y favoreció que se desterraran prejuicios, en el contexto académico ya contábamos con avances investigadores; en el caso de los trabajos sobre Sabina, sobre todo desde comienzos del siglo XXI” (p. 14).

El libro de Núñez Díaz se enmarca en esa estela de biografías y estudios académicos, desde un enfoque propio, aquel que permite “aproximarnos a la trayectoria de Sabina en relación con lo que ocurría en el panorama poético del momento, y con las relaciones de colaboración y de amistad con otros escritores, las iniciativas editoriales, la difusión, etcétera” (p. 10). Para abordar su objetivo se acerca a la trayectoria biográfica “a partir de las biografías, de sus propios textos, de entrevistas y declaraciones a los medios de comunicación de los textos periodísticos sobre sus conciertos, sus libros y sus apariciones públicas” a los efectos de “comprender al cantante en su realidad radical” (p. 10). Pero, aclara el autor, para comprender a Joaquín Sabina también hay que realizar un acercamiento a su ideología, a sus letras de canciones —y sus distintas versiones—, sonetos, poemas satíricos y otras producciones que den cuenta de la figura total de Sabina a la que apunta este libro, “atendiendo al contexto concreto de la historia de nuestra literatura” (p. 13).

Las especificaciones metodológicas son delimitadas en una suerte de prólogo titulado “Trenes que iban hacia el norte”, el que, dicho sea de paso, exhibe el punto de vista sitiado en el norte de España, en la Universidad de Oviedo, desde donde el autor ofrece “algunos datos poco conocidos sobre determinados conciertos y apariciones públicas”, a la vez que descentra aquellas “aproximaciones más amplias, incluso totalizadoras, que por lo general toman como referencia Madrid” (p. 11).

El volumen se inicia con un apartado sobre “Poesía y música: Joaquín Sabina en los estudios literarios”, en el cual el autor realiza un relevamiento exhaustivo sobre los proyectos de investigación en España pioneros en los vínculos entre poesía y música¹ y los artículos, capítulos de libros y volúmenes enteros que se centran en la figura autorial de Joaquín Sabina desde diversas perspectivas². Además, hace un repaso de las biografías, los volúmenes y los movimientos que se focalizan en un determinado tema o aspecto de la obra del cantautor³.

De este completo relevamiento bibliográfico, el libro se abre a una suerte de hoja de ruta que acompaña la biografía de Sabina y sus producciones artísticas en relación con los espacios y las posiciones en el campo de la poesía española a lo largo de los años. De esta manera, comenzamos con “De las revistas de poesía a *Memoria de exilio*”, donde encontramos al Sabina estudiante y la publicación de sus primeros poemas en las revistas granadinas *Tragaluz* y *Poesía 70* (p. 31). Luego del viaje al Reino Unido, llegará *Memoria de exilio* (1976), volumen a mitad de camino entre cancionero y libro de poemas, el cual Sabina exhibe, según Núñez Díaz, una clara “conciencia de poeta” (p. 44). Pese a estas primeras publicaciones, el autor afirma que Sabina no llegará a integrarse entre los poetas de su generación, es decir, la de los nacidos entre 1939 y 1953, sino que lo hará con los poetas que comienzan a publicar en los años 80. En el apartado “La otra sentimentalidad y la poesía de la experiencia”, Pablo Núñez despliega las condiciones históricas y sociales del encuentro con este grupo de poetas con el cual Sabina forja un vínculo de amistad que persiste hasta la actualidad. Este encuentro tiene como resultados no solamente colaboraciones poético-musicales —como el caso de la escritura conjunta con Benjamín Prado, Luis García Montero o Felipe Benítez Reyes, entre otros—, sino también la cercanía con dos grandes maestros de la poesía española del siglo XX: Rafael Alberti y Ángel González. Estos vínculos de amistad posicionan al cantautor como una figura relevante en el ámbito de las letras, lo cual le otorga visibilidad y legitimación como poeta.

El mapa de ruta que propone Núñez Díaz transita también la discografía del cantautor, a los efectos de “trazar una panorámica de su evolución como letrista” (p. 102), y la

¹ Menciona especialmente el Proyecto CANTes, de la Universidad de Salamanca, y el Proyecto PoeMAS, de la Universidad Nacional de Estudios a Distancia (UNED).

² Entre los más destacados, se mencionan los aportes de Marcela Romano, Francisca Noguerol, Juan Pablo Neyret, Lola Pérez Costa, Emilio de Miguel, Justo Zamarro, Daniel Nappo, Javier Zoto Zaragoza y Guillermo Laín Corona, entre otros.

³ Destacando a Maurilio de Miguel, Javier Menéndez Flores, Joaquín Carbonell, Julio Valdeón, Juan Puchades y Francisco Sierra Ballesteros, entre otros.

consolidación de su imagen de autor, pues “el público de Sabina asumió como algo propio de la figura del personaje esa mezcla de lo rockero y lo canalla con el gusto por la alta cultura y la poesía” (p. 103).

Con datos bibliográficos y con material de archivo, Núñez Díaz nos lleva a desandar el camino de una vida y de una obra en permanente relación con la literatura: tanto desde el lirismo o narrativismo de sus letras de canciones, como en los procesos intertextuales que realiza en las mismas, las traducciones, versiones y reversiones de canciones y poemas propios y ajenos, en sus versos satíricos, en su correspondencia y hasta en sus pinturas. En todas sus producciones en general, Joaquín Sabina manifiesta su condición de hombre de letras, motivo por el cual “ha conseguido tener un lugar propio en los estudios literarios” (p. 185), al lograr “un mundo propio, extremadamente personal” (p. 168). Este es el camino al que nos invita Núñez Díaz, el que indaga en la singularidad de Sabina y su obra, la cual “forma parte del imaginario sentimental de varias generaciones de españoles y de hispanoamericanos, y se ha hecho merecedora de una atención académica posiblemente inusitada en el ámbito de la canción de autor en español” (pp. 186-187)

María Julia Ruiz

Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe, Argentina)



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

**LA POÉTICA DE LA REESCRITURA.
MODERNISMO Y TRADUCCIÓN EN ESPAÑA (1880-1920)**

Emilio José OCAMPOS PALOMAR

Sevilla: Universidad de Sevilla, 2024, 616 pp.
ISBN: 9788447226412

Después de varias décadas que dieron a conocer estudios de gran relevancia en relación con el Modernismo español (los de Lily Litvak, Richard A. Cardwell, Ricardo Gullón, y más recientemente, los de Amelina Correa y Marta Palenque), estamos asistiendo en la actualidad a una época de cierto desinterés hacia la época finisecular y modernista en España. No obstante, resulta ya un hecho demostrado que en esta época (de “guerra literaria”, en palabras de Manuel Machado; de refinamiento de las sensaciones, según Valle-Inclán) se desarrolló la modernidad literaria española. A subsanar este olvido de la crítica contemporánea se dirige el volumen que ahora se reseña. Situado en el ámbito de la literatura española producida entre 1880 y 1920, se centra este trabajo en cuatro poetas-traductores: Guillermo Belmonte Müller, José de Siles, Manuel Reina y Marcos Rafael Blanco Belmonte. Salvo el caso de Reina, los otros tres autores resultan hoy desconocidos para el público general y fueron desterrados del canon literario español. Sin embargo, este trabajo de Emilio J. Ocampos Palomar, profesor de la Universidad Complutense de Madrid y especialista en el estudio del Modernismo, muestra que la obra de estos autores resultó fundamental para la renovación literaria en la España de finales del siglo XIX y principios del XX.

La vía para la demostración de la tesis del volumen sobre la modernidad literaria de los autores analizados y su importancia en la creación de la estética modernista resulta novedosa: junto al análisis de las obras originales de los cordobeses Belmonte Müller, Siles, Reina y Blanco Belmonte, la perspectiva se centra en el análisis comparatista de las traducciones de estos autores; ellos mismos entendieron sus traslaciones como parte de su obra, y llegaron a integrarlas en sus poemarios. Además, el profesor Ocampos plantea sugerentes claves interpretativas de multitud de obras tras el análisis traductológico y comparatista entre texto original y su traslación al castellano. Todo ello ofrece

interesantes resultados; principalmente, se demuestra la temprana recepción y asimilación en España de tendencias como el parnasianismo, el decadentismo y el simbolismo.

El volumen se estructura en cuatro secciones. Después de una introducción en la que el autor aclara el propósito de la obra y el estado de la cuestión, prosigue con tres amplios apartados. Así, el capítulo segundo reflexiona sobre el inicio del Modernismo español tal y como muestran las traducciones y recepción de obras extranjeras. Se analiza aquí cómo las traducciones y su amplia difusión en prensa, antologías o poemarios, introducen nuevos temas, así como una completa renovación formal en el sistema literario meta en el que se implantan (pp. 74-77). Concreta el autor el análisis de los diferentes métodos de traducción: entre la “domesticación” y la “extranjerización” (pp. 81-82), según se adapte el discurso foráneo a la realidad española o se respete siempre la literalidad del original. Sorprende la ingente cantidad de traducciones en verso de la época (directas e indirectas), mostrando el frecuente interés de los poetas-traductores en el respeto al sentido original del texto traducido, contactando con nuevas formas y experimentando, así con el ritmo poético. El capítulo tercero aborda la figura de Salvador Rueda, maestro de jóvenes poetas como Juan Ramón Jiménez (p. 107). Además, Rueda supone un caso único: la recepción y difusión de la poesía moderna francesa desde la crítica de esta (p.105). De esta forma, en obras como *El Ritmo* (1894) (todo un tratado de teoría poética), sus participaciones en *La Gran Vía*, así como en su correspondencia, se muestra a veces contrario al influjo de la literatura extranjera en España, y poco favorable a la traducción de obras foráneas. Muestra el profesor Ocampos cómo, a pesar del conocimiento de Rueda de la literatura extranjera, reivindica un “modernismo autóctono” (p.151), ridiculizando a Darío y la estética francesa importada (p. 154).

El extenso capítulo cuatro se centra en los poetas-traductores cordobeses, de gran renombre en la época y conocedores de varias lenguas extranjeras. Todos ellos vertieron al castellano multitud de obras de autores parnasianos, simbolistas y decadentistas que estaban revolucionando las letras europeas. Así, Guillermo Belmonte Müller muestra la voluntad de renovación literaria desde fechas tan tempranas como 1873, año en el que publica en *La Lira Española* su manifiesto “La España Literaria”, contra el estancamiento de las letras patrias (p. 184). En esta y otras publicaciones incluirá muchas de sus traducciones de autores que, a su manera, representarán con audacia la variedad de estéticas de la modernidad. En concreto, Ocampos revisa pormenorizadamente las traducciones que el cordobés hace de Gautier, Sully Prudhomme, Mendès, Coppée, Richepin o Swinburne (pp. 187-194). Se finaliza el apartado de Belmonte Müller examinando algunos inéditos, así como su producción póstuma, en la que destacan sus traducciones de Rollinat o Baudelaire, así como obras originales, como sus *Sonetos a Italia* o *Espuma y cieno*. Resultan los sonetos una celebración del preciosismo parnasiano, con ejemplos de écfrasis (p. 213), mientras que *Espuma y cieno* se apropia de la renovación métrica y del imaginario decadentista, con todos sus componentes de *perversidad*, encabezados por la mujer fatal (p. 224).

Este capítulo cuatro continúa repasando la trayectoria biográfica y literaria de José de Siles, desde su existencia bohemia hasta su intensa actividad traductora, recogida en la prensa de la época y también en antologías como *La lira nueva* (1895) y la segunda edición de *Diario de un poeta* (1905). En este punto, Ocampos muestra algunos hitos en la labor de Siles como traductor de autores modernos, habiendo traducido a figuras de la talla de Goethe, Ibsen o fragmentos del *Manifiesto futurista* de Marinetti (p. 253). Además, puede considerarse a Siles el primer traductor en España de Carducci, Silvestre, Heredia y Richepin (pp. 256-259). También ofrecerá el cordobés versiones de Murger, Rodenbach y Verlaine, siendo esta obra y la de otros escritores asumida en la suya propia. En este sentido, la obra original de Siles comenzará bajo el influjo becqueriano para evolucionar a una suerte de “poesía naturalista”, que refleja la situación de miseria de parte de la población y clama finalmente contra la explotación del artista en la sociedad capitalista. Muestra así el estudio de Ocampos la variedad estética de la obra narrativa y poética de Siles; su fijación por el imaginario de la bohemia, su asimilación de la poética simbolista en la búsqueda del ideal (p.293), la praxis parnasiana en la estilización y el ansia de atemporalidad (p. 298) y finalmente la asunción del imaginario decadentista, identificado por la mujer fatal o la creación de paraísos artificiales (pp. 303-306).

La siguiente figura que aborda este estudio es Manuel Reina, cuya obra resulta toda una superación del concepto de “literatura nacional” (p. 332), incluyendo en prácticamente todos sus poemarios referencias a autores extranjeros y traducciones, con las que se nutre su poesía original. Ello ocurre en *Andantes y Alegros* (1877) y en *Cromos y acuarelas* (1878), construyendo un imaginario orientalista que procede de Victor Hugo y de los parnasianos franceses (p. 350-361). Más tarde también se abriría Reina al decadentismo, con referencias intertextuales a Baudelaire (pp. 366-367). Mención aparte merece la revista fundada por Reina en 1882, *La Diana*, que se hizo eco de novedades internacionales con traducciones y textos críticos que mostraron su espíritu cosmopolita y sus ansias de renovación estética. Así, la revista acogió versiones de autores como Heine, Poe, Baudelaire o D’Annunzio, ofreciendo las traducciones de *Les Névroses* de Rollinat en 1883, de forma coetánea a su publicación en Francia (p. 399).

El último autor destacado en este estudio es Marcos Rafael Blanco Belmonte, que desarrolló una intensa actividad traductora para la editorial Maucci, para la que preparó antologías de traducción como *La poesía en el mundo. Pensamientos poéticos* (1907) (p. 434). Se aprecia aquí su asimilación compleja de la modernidad poética (asumiendo las tendencias finiseculares, pero también criticándolas en ocasiones) (p. 443), abriéndose más adelante a una poesía de apoyo a los desfavorecidos, al progreso social y a los avances técnicos (p. 425, 454-456). También asumirá Blanco Belmonte el Modernismo esteticista en composiciones como “La princesa lejana”, poema cercano a la moda *wagnerista* de la época (p. 448). Sin embargo, no escapará el autor de enfoques más tradicionalistas, como los ofrecidos en algunas publicaciones dirigidas al público femenino, como *La Moda Elegante* (p. 482-483). Después de la bibliografía, el volumen ofrece un anexo final con la relación detallada de todas las traducciones manejadas,

procedentes tanto de prensa como de libros autónomos. Supone esta la prueba definitiva de la temprana asunción de la literatura extranjera moderna en España en el inicio del Modernismo literario, años antes del influjo dariano en la península y de forma coetánea a Hispanoamérica.

Andrés Sánchez Martínez
Universidad de Burgos



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

HOLLYWOOD DESAFÍA A HOLLYWOOD. PELÍCULAS QUE CONTRAVIENEN LA NORMA CLÁSICA

Pedro POYATO SÁNCHEZ

Granada: Editorial Comares, 2024, 276 pp.

ISBN: 9788413698342

Estimado lector, como bien sabrás, la Historia del Cine nos ha enseñado que las normas están para romperlas y que lo preceptivo encasilla, pero que en ocasiones existen grietas desde donde se cuelan espacios de ruptura. Del intento por hacernos reflexionar sobre aquellas películas etiquetadas como clásicas en muchas ocasiones, pero en las que se observan ciertos tensionados de la norma, se ocupa el monográfico que hoy reseñamos. El autor nos ofrece un estudio interesante con el que se adentra en el muy analizado cine de Hollywood, aunque igualmente necesario por cuanto aborda aspectos novedosos. Todo ello, al abrigo de un ingenioso título y subtítulo que no deja duda sobre la finalidad de la investigación que no es otra que arrojar luz sobre aquellas películas de la etapa de esplendor hollywoodiense que, bajo un sistema de representación filmico que aparentaba ser rígido, se configuran como textos anómalos si atendemos a sus formas escriturales..

Las páginas introductorias, que corren a cargo del propio autor, suponen toda una declaración de intenciones, pues de forma explícita deja clara la empresa que posteriormente acomete. En efecto, comienza abordando las principales características del cine clásico, definiéndolo como un sistema que dictó unas claras normas sobre qué contar y cómo hacerlo. Pero, como bien demuestra Pedro Poyato, las películas escogidas revelan que existen producciones que se desvían de tan anquilosadas *formas de hacer*. En ese sentido, con el rigor metodológico que caracteriza al autor y su magistral dominio del análisis cinematográfico, erige sobre la nómina de películas escogidas una nueva lectura sobre estas que plantea interesantes y diversas dialécticas escriturales con otras formas artísticas.

La inauguración del análisis corre a cargo de *Sinfonía de la vida* (Sam Wood, 1940) que trae a colación la profundidad de campo como elemento formal que tensiona la escritura clásica. Tras esto, continua con agrado científico analizando *La mujer del cuadro* (Fritz Lang, 1944) y evidencia el espejo como un elemento que no solo funciona como un mero elemento decorativo del espacio, sino que también permite tensionar las

formas clásicas del cine hollywoodiense, ya que permite ofrecer múltiples puntos de vista en un mismo encuadre.

Posteriormente Pedro Poyato esclarece cómo *Duelo al sol* (King Vidor, 1953) edifica una poética vinculada al amor/odio que se aleja del canon clásico al desarrollar la pulsión de los personajes. Esto, ligado al expresionismo cromático, permite un desgajamiento de la representación a la que nos tiene acostumbrados el cine clásico. Además, cabe destacar cómo el autor se encarga de establecer un diálogo intertextual con la obra de Buñuel, concretamente, con *Viridiana*, por ser otro filme donde se trabaja el binomio boda/muerte

A esto le sigue una novedosa lectura de *La senda tenebrosa* (Delmer Daves, 1947) en la que, al igual que en resto del monográfico, se selecciona y desgrana únicamente aquellos segmentos narrativos significativos, allí donde se que resquebraja el sistema estético-narrativo canónico. Esto, que dota de indudable agilidad argumentativa, en este caso se concreta en el abordaje de escenas donde evidencia cómo el filme concita tanto prácticas experimentales que conectan con las vanguardias europeas, como el uso del plano subjetivo para construir el punto de vista del personaje protagonista y, a partir del mismo, configurar un espacio plástico o el uso de imágenes oníricas que desestabilizan el modelo de representación institucional.

De especial interés resulta el siguiente capítulo donde recoge el análisis de *La ciudad desnuda* (Jules Dassin, 1949). En esta ocasión, a partir de un ramillete de secuencias trae a la luz la cuestión del realismo, ya que el filme objeto de estudio se aleja del cartón piedra tan utilizado por hollywood, conectándose directamente con el neorrealismo posterior. Por otro lado, conviene poner el foco de atención en el esfuerzo por buscar la genealogía de cada uno de los filmes, y, cómo esta nueva historia del cine la construye a partir de las formas cinematográficas. A este respecto, aquí ensambla el filme dassiniano con prácticas vanguardistas como *Berlín Sinfonía de una ciudad* (Walter Ruttmann, 1927), junto con cintas posteriores vinculadas a la modernidad.

En el ecuador nos topamos con el estudio de *La jungla del asfalto* (Jonh Huston, 1950). Con el fin de acometer tal empresa, el profesor Poyato acude a Deleuze para asentar las bases teóricas de su posterior análisis, concretamente el autor abraza el concepto de imagen-rostro e imagen-pulsión para estudiar cómo en este metraje el canon narrativo es tensionado a partir de la introducción de primeros planos que resultan ajenos a la cadena sintagmática propia del cine de hollywood, en tanto que cortocircuitan la fluidez narrativa y acaban produciendo un efecto de extrañamiento en el espectador.

El capítulo siete propicia un notable análisis sobre *El crepúsculo de los Dioses* (Billy Wilder, 1950) donde evidencia cómo, a partir de una reflexión metacinematográfica le permite introducir al director un interesante juego entre la realidad y la ficción. Y, valiéndose el autor del análisis narratológico, también se alude a la desviación del clasicismo a partir de la introducción de una voz *over* que habla desde el más allá. Sea como fuere, lo que nos resulta llamativo es la relación entre materia cinematográfica y pictórica y la vinculación que se establece de este filme con tantos otros de la historia del cine. Este esfuerzo del autor por la intertextualidad permite que el lector *se construya* una

imagen holística de la realidad cinematográfica, pues un texto artístico nunca nace de manera aislada.

Continuando con la senda analítica, se deletrea algunas secuencias de *Un lugar en el sol* (George Stevens, 1951) como texto fílmico paradigmático por huir de lo preceptivo a partir de estrategias formales como el plano fijo o el vaciado del mismo. Todo ello constituye el tejido de una escritura cinematográfica desde donde emana una modernidad cinematográfica. Continuando con otro filme de similares características, prosigue el monográfico con un capítulo dedicado a *Raíces profundas* (George Steven, 1953) que trabaja procedimientos formales como el plano sostenido que tensionan el clasicismo sin llegar a romperlo, pues el relato acaba reconducido y se torna fundamental en este superwestern, género que, como demuestra el propio autor, también puede desarrollarse de múltiples formas y de ahí la importancia de atender a cada película de forma concreta.

Por otro lado, prosigue con la lectura de *Deseos Humanos* (Fritz Lang, 1954) que refleja una nueva desviación del sistema de representación institucional mediante el uso del tren como energía desbordante que metaforiza la pulsión de los personajes, al más puro estilo de Renoir, junto con el juego de la ambigüedad del lenguaje, entre otros rasgos que escapan de la norma. Además, resulta llamativo cómo a pesar de la selección de filmes, se ha optado por repetir director para demostrar que no debemos encasillar a un mismo autor con unas determinadas características, puesto que aquí, como bien demuestra el profesor Poyato, la escritura languiana difiere del otro filme estudiado. Acercándonos al final, el penúltimo apartado lo dedica al estudio de *La condesa descalza* (Joseph L. Mankiewicz) cuya importancia reside en la repetición del relato y el uso de una narración parcial metadieética. En última instancia, para cerrar este monográfico, se ha escogido *Falso culpable* (Hitchcock, 1956) donde analiza cómo la escritura hitchcockiana, con un marcado carácter autoral, tensiona la escritura hollywoodiense desde la mezcla entre el realismo y la ficción, el juego con el punto de vista o la superposición de imágenes.

Por lo tanto, resulta especialmente destacable cómo el libro plantea una visión del canon no como una estructura cerrada, sino como un campo en tensión, donde conviven la norma y su transgresión. Poyato nos invita a repensar las categorías con las que se ha clasificado históricamente el cine clásico, para mostrarnos que incluso en sus márgenes más ortodoxos pueden hallarse pulsiones de ruptura, grietas estilísticas y desvíos temáticos que anuncian ya un cine otro. En este sentido, el monográfico trasciende el análisis puntual de los títulos escogidos y se configura como una reflexión de largo aliento sobre la propia historiografía fílmica, subrayando la importancia de leer los textos audiovisuales más allá de su superficie formal.

En cualquier caso, nos gustaría concluir haciendo alusión precisamente a esa idea de autor que teoriza en este último capítulo, puesto que, al igual que Hitchcock, el análisis que habita en el libro también convoca determinadas características que se encuentran patentes durante toda trayectoria académica de Pedro Poyato, pero que aquí rezuman con especial maduración. Es así como el lector se coloca frente a una obra donde la

metodología empleada desde la narratología, la filosofía y las propias teorías cinematográficas permiten conducir el análisis por un rigor académico que no defrauda. Esa escritura, como decimos, se concreta en las múltiples referencias fotográficas, pictóricas, literarias y cinematográficas que permiten abordar el sentido de cada filme de forma completa. Así, haciendo del análisis intertextual y cinematográfico su seña de identidad, Pedro Poyato demuestra su acertada mirada en relación con la historia del cine. Por ello, le agradecemos un libro tan necesario y completo como este, pues nos ofrece, a todas luces, una nueva mirada con la que leer estas películas.

Álvaro Martínez Sánchez
Universidad de Córdoba



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

MIRADAS DEL HISPANISMO EUROPEO

José María POZUELO YVANCOS (ed.)

Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 2025, 540 pp.

ISBN: 9788491924869

Miradas del hispanismo europeo compone el resultado de un ambicioso proyecto colectivo que revisa, desde múltiples perspectivas nacionales, la evolución, los desafíos y las aportaciones del hispanismo en Europa. Heredero y complementario de anteriores libros igual de monumentales en torno a la configuración del canon hispánico también coordinados por el profesor José María Pozuelo Yvancos, este volumen constituye un hito en la investigación del estudio histórico de la literatura española, entendida no solo como disciplina sino como red transnacional de agentes y marcos teóricos que dialogan desde la tensión entre lo local y lo global. Veinte solventes investigadores de nueve países europeos constatan la necesidad de abordar el estudio del papel pionero del hispanismo fuera de España “en su génesis como género de la prosa científica” (p. 10). Desde esta perspectiva, la obra no solo aspira a cartografiar los recorridos institucionales y metodológicos del hispanismo en países como Bélgica, Países Bajos, Francia, Alemania, Italia, Reino Unido, Portugal, Polonia y Suiza, sino también a iluminar la compleja relación entre canon literario, memoria cultural, exilio intelectual y recepción crítica.

Este enfoque múltiple se justifica desde su prefacio. En él, Pozuelo Yvancos sitúa la investigación en la continuidad de una genealogía crítica de largo recorrido y explicita la ambición plural de la empresa: evitar tanto la tentación del esencialismo como la repetición de narrativas nacionales autocontenidas y mostrar, en cambio, que los estudios historiográficos de la literatura española —y, en particular, la constitución misma del canon— han mantenido desde sus orígenes una decisiva dimensión internacional. Este hecho fundacional da sentido al proyecto: el volumen no pretende un inventario exhaustivo, sino un mosaico selectivo de “miradas” que permita observar la interdependencia entre obra literaria y contexto de recepción. Sus diecinueve capítulos exploran los modos en que el hispanismo internacional ha dado lugar a ejercicios de apropiación, reinterpretación y, a menudo, de renovación teórica y metodológica desde el que se han sopesado las relaciones entre memoria, identidad, marginalidad y canon. La

riqueza del libro reside, por tanto, en su organización temática y geográfica, que ofrece un recorrido por figuras, corrientes y dilemas de la disciplina en distintos países.

Así, el primer capítulo, a cargo de Brigitte Adriaensen y Reindert Dhondt, ofrece un lúcido panorama del hispanismo en Bélgica y Países Bajos, desde los años noventa hasta la actualidad, determinado por el reducido tamaño de los departamentos universitarios y el número limitado de estudiantes en comparación con países vecinos. Esto ha obligado a los hispanistas de ambas naciones a una notable versatilidad y generalismo, desplegando una especial apertura hacia enfoques interdisciplinares, como los estudios de la memoria cultural, tanto española como latinoamericana. En estos entornos, menos condicionados por tradiciones rígidas, se han producido perspectivas singulares, particularmente valiosas para el estudio historiográfico de la literatura española.

Dentro del volumen, otros capítulos exploran temáticas y contextos fundamentales. La cuestión del exilio español y su impacto determinante en la conformación del hispanismo internacional es desarrollada en dos trabajos clave. Rosa María Aradra Sánchez, en “Hispanismo y exilio: la literatura española desde los márgenes”, aborda la creación y difusión crítica de la literatura española en los países receptores del exilio republicano que transformaron la historiografía y el canon. Por su parte, Carmen María Pujante Segura analiza el pensamiento histórico-crítico de intelectuales exiliados como Ángel del Río y Max Aub, demostrando el peso teórico y ético del exilio en el desarrollo de la crítica literaria y la redefinición de la *ejemplaridad* en la literatura española.

En el ámbito del hispanismo italiano, José Ángel Baños Saldaña presenta en el tercer capítulo del volumen una detallada historia de la recepción y el análisis de la poesía española en Italia durante las últimas siete décadas. En una línea similar profundiza Alessandro Mistrorigo, en cuyo capítulo encontramos un reclamo crítico sobre la recepción a veces tardía y desigual de la Generación del 27 en el contexto italiano, apuntando a la necesidad de una renovada atención historiográfica. Elide Pittarello estudia la labor mediadora de José María Castellet en el diálogo literario entre España e Italia, mostrando las dimensiones culturales e históricas de dicho intercambio. En continuidad con esta línea, Francisco Vicente Gómez profundiza en la figura de Antonio Machado como punto nodal del canon español en Italia, destacando su repercusión y legado. Por último, en su contribución “El hispanismo de Cesare Segre (1928-2014)”, José María Pozuelo Yvancos rescata la figura central del teórico italiano y su influencia sustancial en la crítica hispánica europea, así como en el asentamiento de las bases para el análisis contemporáneo desde una perspectiva internacional y plural.

El volumen ofrece también dos calas del hispanismo alemán: Tobias Berneiser examina cómo las interpretaciones de las obras cervantinas se transformaron en Alemania después de 1945, en función de los nuevos contextos político-culturales, mientras que Frank Estelmann reconstruye el temprano interés alemán por la novela picaresca, apuntando a su decisivo papel en la fundación del hispanismo germano.

Otros capítulos atienden a la complejidad del hispanismo británico. María José García Rodríguez revisa críticamente cómo se ha construido la historiografía literaria hispánica

contemporánea en el Reino Unido, problematizando el concepto de *postfranquismo*. Por su parte, Alexis Grohmann ofrece una panorámica de la presencia de la literatura española contemporánea en el Reino Unido desde la década de los noventa, caracterizada por su diversidad y autonomía. Carmen María López López analiza la relevancia de la obra *The Cambridge History of Spanish Literature* y muestra las formas en que esta refleja, desde el enfoque crítico y comparatista, la crisis del modelo nacional al abordar la historia literaria española desde perspectivas periodológicas, intermediales y comparatistas. Por otra parte, en el ámbito dramático, Mariángeles Rodríguez Alonso señala la centralidad de la figura de Buero Vallejo en contextos anglófonos —esencialmente, Reino Unido e Irlanda— y su papel en la formación de las perspectivas sobre el teatro contemporáneo español.

La dimensión filológica cobra fuerza en el trabajo de Itziar López Guil, “El hispanismo peninsular zuriqués: ecdótica medieval y análisis del discurso literario”, que muestra las aportaciones de la Universidad de Zúrich al hispanismo, especialmente en el estudio riguroso del texto medieval. Santiago Pérez Isasi, en su capítulo “La recepción historiográfica de Góngora (y el gongorismo) en la historiografía literaria de Portugal”, ofrece una mirada profunda a la singular manera en que la poesía barroca y su recepción se asimilaron y transformaron en la historiografía lusa.

En “Tres momentos de la recepción de la literatura mística en la historiografía literaria del hispanismo francés”, Alberto Roca Blaya analiza tres aportaciones cruciales de la tradición crítica francesa a la literatura mística española, configurando una historia de la recepción que articula múltiples influencias interculturales entre España y Francia.

Por último, dos capítulos se ocupan del hispanismo polaco. En uno de ellos, Magda Potok enfatiza en el auge y la relevancia de los estudios de género dentro del ámbito polaco, configurando un aporte renovador que desafía narrativas y estructuras hegemónicas. Completa este rico abanico de miradas la aportación de Joanna Studzińska, “La presencia de la poesía española actual en Polonia”, que evidencia la dinámica contemporánea de intercambio y recepción en contextos poco explorados pero que configuran un espacio activo y renovador para la poesía española en el ámbito europeo.

En conjunto, *Miradas del hispanismo europeo* no solo documenta el vasto corpus historiográfico que el hispanismo europeo ha ido tejiendo, sino que amplía la reflexión sobre sus desafíos epistemológicos, su diversidad y sus rutas de innovación.

Maravillas Moreno Amor
Universidad de Murcia



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

TESELAS TEATRALES ACTUALES

José ROMERA CASTILLO

Vigo: Ediciones Invasoras, 2025, 386 pp.

ISBN: 9788418885785

Teselas teatrales actuales, de José Romera Castillo, ha sido publicado por Ediciones Invasoras de Vigo, en 2025, con la ayuda del legado del propio profesor Romera Castillo a la UNED. En el volumen se recogen algunos de los estudios sobre teatro del siglo XXI por él realizados dentro de las actividades del Centro de Investigación de Semiótica Literaria y Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T)¹, a través de sus intervenciones en diversos seminarios internacionales y en otros foros. El libro es, por tanto, se inserta dentro de los resultados de investigación de centro, fundado y dirigido, asimismo, por Romera Castillo en 1991.

El volumen, de 386 páginas, inicia con un extenso pórtico, “Líneas de investigación teatral en el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T)” (pp. 7-67), en el que se repasa la trayectoria del centro de investigación, centrada exclusivamente en el ámbito teatral, siempre bajo la dirección del profesor Romera, desde sus orígenes hasta hoy, examinando sus 34 seminarios internacionales, así como otros congresos en los que ha participado el centro, los homenajes al profesor Romera Castillo, los numerosos proyectos de investigación obtenidos en convocatorias públicas, las tesis doctorales realizadas, las publicaciones teatrales editadas, así como las publicaciones del mencionado profesor. Una extensa labor llevada a cabo de una manera excelente como se ha reconocido por la crítica, dentro del hispanismo internacional, así como por destacadas distinciones como la nominación en los Premio Talía 2024 de la Academia de las Artes Escénicas de España y Medalla de la ADE 2024.

Concretamente, el volumen consta de tres grandes bloques: “Teatro del siglo XXI”, “Dramaturgos” y “Apostillas teatrales”.

El primer bloque, titulado “Teatro del siglo XXI” (pp. 71-303), está dividido en seis apartados. El primero, “Teatro y ecología” (pp. 71-120), consta de dos partes. En la primera, “*Natura* en la escena española actual” (pp. 71-103), se analizan problemas como

¹ Véase: <https://www.uned.es/universidad/inicio/estudios/formacion-permanente/cursos/centro-investigacion-SELITENT> [10/07/2025].

el calentamiento global, el efecto invernadero, el cambio climático y la disminución de la capa de ozono, entre otros, relacionados con el teatro (pp. 72). En “Sobre algunas puestas en escena y espectáculos españoles” (pp. 79-82), el profesor Romera Castillo hace alusión a espectáculos teatrales como: *Deshielo*, *Contra.Natura*, *La miel no caduca*, *La realidad*, *Mi mundo limpio*, *Blanco sobre blanco*, entre otros. En cuanto a “Algunos espectáculos del extranjero en los escenarios españoles” (pp. 83-84), reseña algunas producciones extranjeras traducidas y puestas en escena en España: *Antropoceno*, *Pulmones* y *Los hijos*, entre otras. En “Nuestro XXXII seminario” (pp. 83-103), el profesor Romera Castillo hace un análisis exhaustivo sobre la motivación y la importancia de tratar la ecología en el teatro actual.

Otro aspecto del tema de la ecología es el que el profesor Romera Castillo trata, de manera más detallada, en la segunda parte del primer apartado: “El proyecto *Planeta vulnerable*” (pp. 105-120). Siguiendo estas mismas líneas y con el asesoramiento de Sanchis Sinisterra, nace el proyecto *Planeta vulnerable. Teatro ecológico del siglo XXI*, impulsado por la Asociación Cultural Lanzambiental de Lanzarote, en sus cuatro convocatorias: *Planeta vulnerable I* (2017), *Planeta vulnerable II* (2018), *Planeta vulnerable III* (2019) y *Planeta vulnerable IV*, dedicados al ecofeminismo (2021), todo lo cual se estudiada con pericia en el libro.

Pasamos ahora a la segunda entrada de este primer bloque, “Teatro y gastronomía” (pp. 121-136). En “*Mensa en la escena española actual*” (pp. 121), Romera Castillo justifica la elección del segundo eje temático tratado en el XXXII Seminario del SELITEN@T, “Teatro y gastronomía”, “partiendo de la base de que el teatro es una actividad fundamental de la cultura, por lo que en él se podrán ver numerosas apreciaciones en torno a la cocina y a la alimentación de un modo directo, unas veces, o simbólico, la mayoría de ellas” (pp. 121).

La tercera parte del primer bloque trata sobre “Teatro y ciencias. Teatro, ciencias y ciencia ficción en los inicios del siglo XXI” (pp. 137-172). El profesor Romera hace referencia a los resultados del XXXI seminario internacional del SELITEN@T, *Teatro, ciencias y ciencia ficción en las dos primeras décadas del siglo XXI*, publicados por la editorial Verbum, en 2023. Comienza justificando la elección del tema como que “las artes en general han tenido relación con la ciencia y la ciencia ficción [...] por lo que el teatro no iba a dejar de cultivarlas” (pp. 138) y a continuación, aunque no hace un estado de la cuestión exhaustivo, sí hace referencia a obras y estudios relacionados con la ciencia.

La cuarta parte del primer bloque trata sobre “Teatro y medicina. Teatro y COVID-19” (pp. 173-197). La justificación del tema está relacionada directamente con la pandemia del Coronavirus, aunque el profesor Romera Castillo hace un recordatorio de otras pandemias a través de la historia, además de un cuidadoso estado de la cuestión, desde la antigüedad hasta la actualidad. Se refiere, asimismo, a los ejes semiótico-semánticos que han surgido también a raíz de la pandemia: *crisis*, *conflicto*, *confinamiento*, *globalización* y *convivio*, examina diversos procedimientos utilizados (en diferentes obras y espectáculos) en el espacio temporal de la pandemia.

La quinta parte del bloque uno, “Teatro y deportes”, con el epígrafe “Teatro y deportes en los inicios del siglo XXI” (pp. 199-217), Romera Castillo nos introduce en el escenario del XXIX seminario del SELITEN@T, *Teatro y deportes en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Verbum, 2021) y justifica la elección del tema apoyado en que “la cultura, en todas sus manifestaciones artísticas, en general, y la literatura y el teatro, en particular, han estado muy ligados a los deportes, desde siempre” (p. 202). Hace una revisión histórica de estado de la cuestión, a partir de las *Sátiras* de Juvenal, de allí la cita *Mens sana in corpore sano*, muy apropiada al tema en cuestión. Se estudian deportes en obras actuales teatrales como el fútbol masculino y femenino, el atletismo, el ajedrez y el boxeo.

La última parte del primer bloque, “Teatro y otros temas” (pp. 219-235), está dividida en cuatro subapartados: “Teatralidad y otredad” (pp. 219-235), “Teselas de teatro breve actual” (pp. 237-252) y “Literatura y teatro en la *aldea global* con la inteligencia artificial al fondo” (pp. 253-303). En cuanto a las “Teselas del teatro breve actual” (p. 237), examina el contenido del “Seminario sobre el teatro breve” (p. 238), el “Teatro breve y COVID-19” (p. 240) y “Lo ecológico a escena” (p. 246). La intención de estas tres teselas es la sensibilización con respecto al medio ambiente y la reflexión sobre utilidad de las piezas breves en la dramaturgia actual. En el último subapartado, desarrolla cinco teselas: “Tesela primera: un apunte personal” (p. 254), “Tesela segunda: un acercamiento a la literatura” (p. 257), “Tesela tercera: comunicación teatral” (p. 268), “Tesela cuarta: literatura y avances tecnológicos” (p. 284) y “Tesela quinta: Inteligencia artificial” (p. 287). Termina esta parte con “Algunas aplicaciones de la IA en la lengua y la literatura”, “La IA y la lengua española”, “En la traducción”, “La estilometría”, “Investigación histórico-literaria”, “Creación literaria/escritura creativa”, “Crear poemas”, “Un caso práctico” “La obra de un robot poeta llega a las librerías”, “La IA y el teatro”.

El segundo bloque del volumen, “Dramaturgos” (pp. 307-355), se estructura en seis partes. En “Ana Caro, una dramaturga granadina del siglo de oro” (p. 307), se fija en esta autora, reconocida como una de las mejores dramaturgas españolas de los Siglos de Oro y para quien pide un reconocimiento merecido por su talento y legado literario. En “*Un Calderón esencial*, de Ignacio Amestoy” (pp. 309-321), se examina el volumen de obras de Calderón, editadas por Ignacio Amestoy, “un gran dramaturgo actual que examina a un excelso dramaturgo áureo. Tarea que ha dado unos muy buenos frutos” (p. 315). En “Antonio Buero Vallejo, dramaturgo universal” (pp. 323-330), además de hablar de su vida y obra, esboza los estudios que se han realizado sobre su producción teatral, tanto nacionales como internacionales. En “Antonio Gala entre bambalinas” (pp. 331-351). Romera Castillo manifiesta las tres vías que lo han acercado a Gala: la personal, compartiendo lazos de amistad, la teatral, como espectador en la puesta en escena de sus obras, y la investigadora, por haber estudiado en numerosos trabajos su creación artística. En “Antonio Gala: escritor por destino, famoso y discutido” (pp. 353-354), el profesor Romera analiza los dos tipos de escritores que distinguía Gala: “los de vocación y los de destino” (p. 353) y su proyección social. Y en “Jerónimo López Mozo a examen” (pp. 355-360), el maestro relata su relación de amistad con el dramaturgo, recientemente

fallecido, y la faceta de investigador y estudioso del teatro, con intervenciones en varios seminarios del SELITEN@T.

En el tercero y último bloque del volumen, “Apostillas teatrales” (pp. 361-381), se trata muy brevemente de aspectos teatrales. En “Ecología y teatro actual” (pp. 363-364), se pone en evidencia el estrecho compromiso entre las artes escénicas y el medio ambiente, con la finalidad de concienciar a sus destinatarios sobre la conservación de nuestro planeta. En “Gastronomía y teatro” (pp. 365-366), se fija en la estrecha relación entre “comer y beber durante las puestas en escena” y la tradición ancestral de la gastronomía asociada al teatro. En “Teatro y Coronavirus-19” (pp. 367-368), se examinan los procedimientos de la presencia cultural del teatro durante la pandemia. En “Teatro, pandemia y salas virtuales” (pp. 369-370), se menciona el uso del *streaming*, al haber sustituido las representaciones presenciales por las telemáticas. En “Literatura, teatro y deportes” (pp. 371-372), se establecen las relaciones históricas entre estas disciplinas. En “Fútbol y teatro” (pp. 373-374), se determina la creación de paralelismos entre ambos ámbitos. En “Fútbol femenino y teatro” (pp. 375-376), se reflexiona sobre la función de las mujeres en la sociedad de hoy. En “Inteligencia artificial, literatura y teatro” (pp. 377-379), se trata del uso adecuado de la IA en la creación literaria y teatral y de una buena legislación para su buen uso ético. Y, para finalizar, en “Mariano de Paco a examen” (pp. 381-382), se analiza la vida y obra de este autor de numerosos estudios en el ámbito teatral.

En conclusión, con estas teselas teatrales actuales —paralelas al volumen anterior del profesor José Romera Castillo, *Teselas literarias actuales* (Madrid: Verbum, 2023)—, estamos ante unos estudios rigurosos, plenos de actualidad, que, unidos a las numerosas aportaciones anteriores del mismo autor en libros y artículos, nos ofrecen materia para configurar con buen tino el retrato del teatro español en el siglo XXI.

Maria Angelica Giordano Paredes
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)



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

TEATRO Y MEDICINA EN EL PRIMER CUARTO DEL SIGLO XXI

José ROMERA CASTILLO (ed.)

Madrid: Verbum, 2024, 620 pp.

ISBN: 97884113683-9

El volumen *Teatro y medicina en el primer cuarto del siglo XXI*, editado por el profesor José Romera Castillo, catedrático emérito de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), es fruto del riguroso trabajo de investigación sobre el teatro hispano del siglo XXI llevado a cabo bajo su dirección y supervisión por Centro de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T), fundado por él en 1991, a través de los seminarios internacionales anuales que viene realizando desde su creación, como puede verse en su página web: <https://www.uned.es/universidad/inicio/estudios/formacion-permanente/cursos/centro-investigacion-SELITENT>.

El estudio del teatro contemporáneo ha sido un pilar fundamental de dichos seminarios desde su fundación en 1991, en general, y de los seminarios internacionales (33 hasta el momento), en particular, cuyo objeto de análisis se ha centrado en las tendencias escénicas de finales del siglo XX y lo que llevamos del siglo XXI, planteadas desde diferentes temáticas y puntos de vista: el análisis de los espectáculos, los textos dramáticos, los jóvenes creadores, el personaje teatral femenino, el teatro breve, teatro y música, teatro y nuevas tecnologías, teatro, autobiografía y autoficción, teatro y filosofía, teatro y música, teatro y deportes, teatro, ecología y gastronomía o teatro, ciencia y ciencia ficción, etc. Todas estas áreas, que han sido estudiadas por especialistas nacionales e internacionales y publicadas en diferentes volúmenes, han proporcionado un extenso campo de indagación respecto a las artes escénicas del primer cuarto del siglo XXI, especialmente. Una investigación innovadora y profunda que, además de los seminarios y libros especializados que ha generado, ha dado lugar a la creación de la Asociación Internacional Teatro Siglo XXI (AITS21), cuyo presidente de honor es el Dr. Romera Castillo, dedicada a las culturas teatrales hispánicas e iberoamericanas.

Teatro y medicina en el primer cuarto del siglo XXI representa un eslabón más en esta prolífica trayectoria científica, en este caso ahondando en una temática de plena actualidad como es la medicina, las enfermedades y los conflictos sanitarios como material dramático en la escena actual y que se concreta en una serie de apartados que

pasamos a exponer a continuación. Un estudio introductorio del profesor Romera Castillo abre el volumen, exponiendo el recorrido investigador del SELITEN@T durante sus 33 años de existencia, un primer apartado de aspectos generales sobre la temática tratada, un segundo apartado sobre el teatro y la pandemia del Covid-19, un tercero sobre teatro y salud corporal y un cuarto sobre teatro y salud mental, así como, finalmente, un último apartado sobre presentaciones de libros publicados tanto por el SELITEN@T como por la AITS21.

En el apartado de aspectos generales destacamos los interesantes capítulos del dramaturgo Ernesto Caballero y de los profesores Eduardo Pérez-Rasilla, de la Universidad Carlos III, y Miguel Ribagorda Lobera, de la Universidad Camilo José Cela. Caballero explora las relaciones entre medicina y teatro desde su dimensión terapéutica que ya se daba en la Antigua Grecia, destacando la importancia de la sanación emocional desde la catarsis y el ritual del *phármakon* y aplicando esta curación y purificación ante los conflictos sociales en obras dramáticas como *El médico de su honra* de Calderón, *El enemigo del pueblo* de Ibsen o *La ronda* de Schnitzler. Pérez-Rasilla, por su parte, describe las diferentes tendencias teatrales del siglo XXI que versan sobre la enfermedad, el dolor y la fragilidad corporal, la locura y la medicina plasmadas en las obras de dramaturgos como José Sanchis Sinisterra, Antonio Álamo, Denise Despeyroux, Elena Córdoba, Lucía Carballal o Carolina África. Finalmente, Miguel Ribagorda aborda el tema desde una perspectiva diferente e innovadora: la del teatro como forma artística para la mejora de la salud. Dicha vertiente de estudio la conecta directamente con los avances neurocientíficos actuales relacionados con la empatía, la regulación emocional y la reducción del estrés que nos provocan los acontecimientos escénicos como artes de lo vivo, en contraposición del consumo excesivo de las redes sociales a través de las pantallas vinculado a la *hipersocialidad* actual.

El siguiente apartado dedicado al Teatro y el COVID-19 aporta diversas reflexiones sobre la multiplicidad de propuestas teatrales que provocó la pandemia global. Una situación de caos mundial que dio resultados artísticos diversos con obras innovadoras que experimentaban con el lenguaje teatral y las nuevas tecnologías debido a la situación de confinamiento. El profesor Romera Castillo abre el apartado con un capítulo en el que aborda las pestes, epidemias y pandemias y cómo el mundo artístico, principalmente el literario, tomó postura ante ellas, presentando a partir de un exhaustivo marco histórico las diferentes iniciativas teatrales que se dieron durante el confinamiento de 2020 y las dramaturgias que provocaron. El director del Instituto del Teatro de Madrid (ITEM) Julio Vélez presenta un estudio sobre la versión de *La lámpara maravillosa* de Valle-Inclán, llevada a cabo por la compañía Grumelot, propuesta postpandémica durante las fases de desconfinamiento que combinaba lo inmersivo y presencial con lo distanciado e interactivo a través de pantallas. El dramaturgo Julio Fernández, por su parte, aborda el análisis de dos obras colectivas, *De los días sin abrazos* y *Sen(o)fobia*, publicadas por la editorial Invasoras en 2020 desde una mirada postpandémica y el dramaturgo Antonio César Morón presenta la catarsis del yo en la dramaturgia post-Covid, aplicándola a dos

proyectos propios: *Teatro de alarma* y *Los oráculos y la epojé*. Márkel Hernández de la Universidad de Granada estudia la producción del Centro Dramático Nacional *La pira*, compuesta por nueve obras teatrales breves que se representó a través de su retransmisión en directo vía *streaming*, reflexionando sobre la relación del convivio presencial y el tecnovivio digital, siguiendo los conceptos desarrollados por diversos investigadores. En la misma sintonía, el profesor Niel Diago de la Universidad de Valencia analiza la obra de Maribel Bayona y Jerónimo Cornelles *1Km²*, también compuesta durante el confinamiento.

El apartado sobre el teatro y la salud corporal presenta aportaciones como la de la dramaturga Inmaculada Alvear, que analiza su obra *Paraíso* sobre la interesante temática de los trasplantes de corazón y la posible transferencia de recuerdos y emociones del donante al receptor o el trabajo de la dramaturga Lucía Miranda y Giuseppe Verastegui que presenta el proyecto *Yo cuento*, laboratorio teatral interdisciplinario que combina el arte y la salud transformando el entorno hospitalario a través del juego teatral. También cabe señalar los estudios sobre obras dramáticas y puestas en escena concretas que se adentran en esa temática desde diferentes miradas. Es el caso del trabajo de Carmen María López sobre la obra *Vudú (3318) Blixen*, de Angélica Liddell, desde las coordenadas del teatro posdramático, el de Beatrice Bottin sobre *El peso del cuerpo* de Victoria Szpunberg que plantea el cuerpo en una situación de dependencia, el de Maria Angelica Giordano sobre el teatro de Laura Forti o las aportaciones de Miguel Ángel Muro sobre *La última cena* de Ignacio Amestoy y Manuel Lagos Gismero sobre la versión musical de *El médico*.

El último apartado del volumen nos adentra en la temática del teatro y la salud mental, perspectiva de gran importancia actualmente que ha dado lugar a que dramaturgos y directores de escena pongan sobre las tablas en el último cuarto de siglo propuestas escénicas relevantes. Es el caso de la dramaturga y profesora de la Universidad Carlos III, Lola Blasco, que ella misma nos examina su obra *El teatro de las locas*, estrenada en el Centro Dramático Nacional. A dicha aportación le sigue una lúcida reflexión del profesor Julio E. Checa Puerta, de la misma universidad, sobre la obra de Blasco. Los siguientes estudios de este apartado se centran en el examen de otras piezas dramáticas donde la salud mental tiene un papel protagonista, como el estudio de Yue Wang sobre la obra teatral de Sanchís Sinisterra *Lejana: diarios de Alina Reyes*, el de David Navarro sobre *LEAR (Desaparecer)* de la compañía Los Números Imaginarios o el de Begoña Gómez sobre *Órgia* de la compañía andaluza La Rara. Desde otro punto de vista, el dramaturgo Marcos Gisbert Ferri nos habla de su obra *Rojo* y, para finalizar, encontramos el estudio de la profesora Marina Sanfilippo sobre dos obras vinculadas a la memoria del manicomio romano de Santa Maria della Pietà: *La pecora nera* de Ascanio Celestini e *I quaderni di Lia Traverso* de Carlotta Piraino.

Para acabar, el volumen contiene las presentaciones de los libros: *Teatro, ecología y gastronomía en las dos primeras décadas del siglo XXI*, editado por José Romera Castillo y publicado por la editorial Verbum a finales de 2023, que contiene las actas del XXII Seminario internacional del Centro de investigación de Semiótica Literaria, Teatral y

Nuevas Tecnologías (el SELITEN@T), celebrado en la sede de la UNED, en Madrid, del 23 al 25 de junio de 2023; *Migraciones en el teatro del Siglo XXI*, editado por Jesús Peris Llorca, y publicado por la editorial LIT Ibéricas, en 2023, que recoge los resultados del III Congreso de la AITS21, celebrado en la Facultad de Filología, Traducción y Comunicación de la Universitat de València del 15 al 17 de abril de 2019; y *Las artes escénicas como patrimonio del ámbito hispánico. Siglo XXI*, publicado en Peter Lang, en 2023, y editado por Beatrice Bottin, directora del IV Congreso Internacional de la AITS21, en homenaje al prof. José Romera y al SELITEN@T, celebrado en la Université de Pau et des Pays de l'Audour, los días 12 al 14 de octubre de 2022.

De nuevo, el volumen *Teatro y medicina en el primer cuarto del siglo XXI* constata el excelente trabajo científico que se lleva a cabo desde el SELITEN@T dirigido sabiamente por el profesor Romera Castillo y que, sin duda, será un libro de referencia a la hora de abordar el estudio de esta temática.

Martín B. Fons Sastre
Universidad Loyola Andalucía



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

**JUAN DEL ENCINA. TEXTO LITERARIO Y TEXTO ESPECTACULAR
EN LOS IMPRESOS TEATRALES DEL SIGLO XVI**

Sara SÁNCHEZ HERNÁNDEZ

Madrid: Fundación Universitaria Española, 2024, 210 pp.

ISBN: 9788419672322

En el panorama actual de los estudios teatrales peninsulares, caracterizado por una mayor atención al teatro del Siglo de Oro, la obra de Sara Sánchez Hernández constituye un hito fundamental para una comprensión justa y profundamente documentada del teatro del siglo XVI. Esta investigación propone una relectura crítica, metódica e interdisciplinar del teatro enciniano a partir de una premisa fundamental: la necesidad de recuperar la teatralidad de un corpus frecuentemente despojado de su condición espectacular, y valorado desde parámetros ajenos a su propia naturaleza histórica, estética y performativa. La autora aborda la necesaria mirada *semiótica* de la escena renacentista; es decir, la teatralidad de las piezas de Juan del Encina, que tradicionalmente han sido consideradas *primitivas* o *prelopescas*, y que, sin embargo, revelan una complejísima red de elementos escénicos, performativos, musicales e iconográficos.

La investigadora, galardonada con el Premio Villar y Macías 2022 por su obra *Juan del Encina a escena. Análisis de la teatralidad de las piezas dramáticas del Cancionero (Salamanca, 1496)*, del Centro de Estudios Salmantinos (2023), y que es el preludio al trabajo que se reseña, articula su estudio en torno a la creencia de que el texto teatral no puede entenderse de manera completa si es reducido a su dimensión literaria. La originalidad del enfoque de Sánchez Hernández no radica solo en la selección del objeto de estudio, sino en el despliegue de una metodología interdisciplinar, que incorpora elementos de la filología, la semiótica, la iconografía, la musicología y la historia del arte, para reconstruir, con extraordinaria minuciosidad, el hecho escénico enciniano a partir de sus huellas textuales, visuales y sonoras. Su propuesta no solo revaloriza la figura de Juan del Encina como dramaturgo y creador de imágenes escénicas, sino que además cuestiona el paradigma *lopecéntrico* desde el que se ha leído buena parte del teatro renacentista castellano.

Con ingeniosa coherencia formal, el libro se articula siguiendo la estructura de una pieza dramática: “Acto 1. Una metodología con perspectiva interdisciplinar”, “Acto 2.

Análisis del texto espectacular de las obras encinianas” y “Acto 3. Fin de fiesta”, lo que no solo refleja una voluntad estética, sino que introduce al lector en un juego de metateatralidad que refuerza, desde la forma misma del libro, el principio fundamental de su contenido, es decir, que el texto dramático encierra siempre un potencial espectacular.

En el primer acto, de carácter teórico y metodológico, la autora establece las bases de su análisis y expone con claridad y rigor los fundamentos de su propuesta. El concepto de *teatralidad* se convierte en una herramienta analítica que permite aplicar una mirada teatral que atiende a la especificidad del teatro como arte de representación, a través de los rasgos performativos presentes en textos que nos han llegado despojados de sus contextos de representación. En este sentido, Sánchez Hernández retoma y amplía las aportaciones de estudiosos como Alfredo Hermenegildo, Patrice Pavis, Keir Elam o Joan Oleza, para establecer una noción operativa de la *teatralidad* que permita interpretar los elementos espectacularizantes codificados, de forma explícita o implícita, en los textos dramáticos conservados. Esta tarea, de por sí compleja, se ve agravada por la escasez de documentación que caracteriza al teatro del siglo XVI. A diferencia del teatro barroco, mejor conservado tanto en ediciones como en testimonios de representación, el corpus enciniano se transmite en cancioneros y pliegos sueltos, por lo que exige al investigador una reconstrucción imaginativa y minuciosa de la representación en escena. La autora supera este desafío con solvencia, demostrando no solo un conocimiento profundo del teatro renacentista, sino también una sensibilidad metodológica que le permite articular hipótesis escénicas verosímiles, fundamentadas en datos textuales, iconográficos y culturales.

El segundo acto se dedica al análisis pormenorizado de seis piezas dramáticas de Encina pertenecientes a su segunda producción, recogidas en dos cancioneros (Salamanca: Hans Gysser, 1507 y 1509, respectivamente), además de la *Égloga nuevamente trovada por Juan del Enzina, adonde se introduce un pastor que con otro se aconseja* y la *Égloga de los enamorados Plácida y Vitoriano*, difundidas en varios pliegos sueltos. Cada capítulo, dedicado al análisis de una obra, se estructura con un enfoque sistemático que conjuga la lectura textual con la reconstrucción escénica. A través de este corpus, Sánchez Hernández examina los elementos teatrales conservados y reconstruibles en cada obra, atendiendo así a la configuración del espacio escénico, los códigos gestuales y vocales, la caracterización de los personajes y el uso del sonido y de la música. El resultado de este análisis exhaustivo es una lectura que permite imaginar, casi visualizar, la representación escénica de estas piezas en su contexto cortesano.

Particularmente revelador es el estudio de la conocida como *Égloga de las grandes lluvias*, donde la autora reconstruye, a partir de los indicios textuales, un espacio escénico de carácter natural y pastoril, marcado por la presencia sonora de la tormenta y por una notable comicidad rústica. Los gestos, los deícticos, los movimientos de los personajes y la interacción con el espacio, como ocurre con las “*barrancas*”, el “fuego” o el “abrigo”, son examinados con detalle para demostrar la viabilidad escénica de la pieza. Esta reconstrucción se apoya en fuentes iconográficas, como los tacos xilográficos, los tapices

o las miniaturas, y en datos históricos relativos al mecenazgo de los duques de Alba, a los usos festivos de las cortes nobiliarias y a la presencia de música en los ritos navideños. De este modo, la escena recupera toda su potencia simbólica y dramática. Estos recursos enriquecen la reconstrucción y permiten imaginar visualmente la representación. Además, la metodología analítica se repite igualmente en el *Auto del repelón* o en la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, donde se evidencia la atención de la autora al detalle escénico y su capacidad para recuperar la dimensión espectacular de los textos. Sánchez Hernández no se conforma con analizar el texto, sino que busca, con herramientas precisas, restituir su condición de acontecimiento escénico. La teatralidad, entendida como un sistema de signos, se convierte así en la clave de lectura de un teatro hasta ahora considerado *primitivo*, cuando en realidad se trata de un teatro rico en códigos, matices y posibilidades escénicas.

El último apartado, acertadamente titulado “Acto 3. Fin de fiesta”, actúa como desenlace reflexivo y reivindicativo del estudio, cerrando el volumen con una lúcida puesta en valor del teatro enciniano. En él, Sara Sánchez Hernández sintetiza los principales hallazgos de su investigación, insistiendo en la necesidad de considerar las obras de Juan del Encina desde el prisma de su contexto histórico, escénico y performativo, lejos de comparaciones con el teatro profesionalizado del segundo de los Siglos de Oro. La autora recuerda que Encina no puede ser medido con los mismos parámetros que los dramaturgos del siglo XVII, pues su teatro surge en una época previa a su profesionalización, en un entorno festivo, cortesano y ritualizado. El capítulo final sostiene que, pese a la aparente simplicidad de los textos, estos encierran una complejidad dramática notable, profundamente enraizada en el imaginario cultural y escénico de finales del siglo XV. A través de un riguroso ejercicio interdisciplinar, que combina herramientas de análisis dramático, semiótico e iconográfico, Sánchez Hernández logra reconstruir hipotéticamente las representaciones, así como también restituir la dignidad y el valor de un teatro largamente considerado *primitivo* o *rudimentario*. Lejos de ello, lo que emerge de su análisis es un tejido teatral sofisticado, sensible al espacio de representación y a la recepción de su audiencia, que revela a un Encina conocedor de su tiempo y de su público. En este *fin de fiesta*, la autora nos recuerda que la lectura atenta de los textos puede todavía descubrir vestigios de teatralidad allí donde antes solo se percibían versos cancioneriles o ingenuas pastoradas, y nos invita a reconocer en el patriarca del teatro castellano no solo al poeta o al músico, sino al verdadero arquitecto de la escena.

El valor de esta obra, por tanto, no reside únicamente en su meticuloso trabajo de análisis, también habita en sus implicaciones historiográficas. La autora evidencia la tendencia de la tradicional historiografía teatral a menospreciar el teatro renacentista, tratándolo como una mera antesala del teatro barroco. Frente a esta postura, Sánchez Hernández reconoce la autonomía estética y dramática del teatro del siglo XVI.

En definitiva, *Juan del Encina. Texto literario y texto espectacular en los impresos teatrales del siglo XVI* constituye una aportación fundamental al estudio del teatro español

del Renacimiento. Su metodología interdisciplinar, su reivindicación del siglo XVI como espacio teatral autónomo, su atención al detalle escénico y su compromiso con la recuperación del patrimonio escénico, la convierten en una obra de referencia, llamada a marcar un antes y un después en la investigación teatral de Juan del Encina. Este trabajo no solo devuelve a Encina a la escena, sino que concede al lector contemporáneo la posibilidad de imaginar, comprender y apreciar el esplendor del teatro renacentista castellano.

Maider Vázquez Pedro
Universidad Complutense de Madrid



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

**LA BIBLIOTECA DE JOAQUÍN SABINA.
INFLUENCIAS E INTERTEXTUALIDADES EN SUS LETRAS**

Javier SOTO ZARAGOZA

Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 2024, 385 pp.

ISBN: 9788491924685

Allá por 2020, en un spot publicitario del Instituto Cervantes, Joaquín Sabina recitaba, rodeado de libros, dos citas célebres sobre las bibliotecas. Replicaba de Margarit su frase: “la libertad es una librería”. Y de Borges, aquel famoso lema que sentencia: “siempre imaginé que el paraíso sería algún tipo de biblioteca”. Bien alegre proclamaba el cantante: “firmo con entusiasmo ambas cosas”. Sin embargo, cuando se habla de bibliotecas no debe olvidarse tampoco el “carácter laberíntico” y “disparatado” que les atribuye Alberto Manguel, o la inquietante descripción con la que las define María Negroni como galerías, “como prótesis de la memoria humana”. Sean pues laberintos o galerías, prótesis o hexágonos de circunferencia inaccesible, lo cierto es que toda biblioteca encierra en su interior un mundo; varios, incluso. Así pues, no es osado afirmar que erigir una biblioteca no dista tanto de construir un universo. O, en este caso, de descubrirlo. El libro que se reseña a continuación no es una pieza de crítica musical, ni un ejercicio intrascendente de comparatismo literario. Se trata, más bien, de un completo estudio arqueológico del universo sabiniano.

Y es que no son pocas las obras y estudios críticos que han surgido en el último lustro a raíz de la vida y obra de Joaquín Sabina. Nuevas y extensas líneas de texto nacen cada año con el fin de dibujar en palabras aspectos concretos del mundo que el cantante andaluz ha construido “verso a verso” (con permiso de Serrat). Algunas se han centrado en su biografía, otras en el desarrollo de su carrera, unas pocas en sus poemas y casi todas en sus canciones. Sin embargo, el texto de Soto Zaragoza no es solo una perfecta puerta de entrada para todo aquel que desconozca la leyenda del “profeta del vicio”, sino que, además, presenta una de las más amplias recopilaciones de los grandes estudios críticos sobre Sabina. En este sentido, el título no podía estar mejor elegido, pues en esta obra donde se discuten las filias y las fobias del cantante en lo que a materia literaria se refiere, también se reúne un extenso catálogo de estudios, reseñas, entrevistas y biografías, que bien podrían configurar una auténtica biblioteca de Sabina. Más de treinta páginas de

bibliografía especializada avalan las reflexiones de Soto Zaragoza, quien no teme reconocer los méritos y hallazgos de sus predecesores. Este es el caso de Menéndez-Flores, Valdeón y Zamarro González, cuyas obras, en múltiples ocasiones, sirven de impulso para construir nuevas aproximaciones al universo sabiniano. Todo ello sin perder ni un ápice de la mirada crítica que caracteriza el estilo de Soto Zaragoza —académico en esencia y didáctico cuando se exige—, pues no duda en cuestionar algunas de las teorías de sus colegas investigadores, especialmente en lo que respecta a cierta “ansiedad de la influencia” (en palabras de Harold Bloom) que puede detectarse en determinados estudios anteriores. Eso sí, siempre desde el respeto, el compañerismo y la admiración que merecen aquellos que pusieron su tiempo a disposición del estudio de la palabra cantada.

Sin más preámbulo, la obra presenta una división tripartita que funciona a la perfección y que resuelve —a mi entender, satisfactoriamente— uno de los más extensos debates que existe en el campo del comparatismo literario y los estudios intermediales: la distinción entre influencia e intertextualidad. En este sentido, las reflexiones que se presentan en el apartado introductorio bien pudieran plantearse como una suerte de piedra de Rosetta, que recopila las reflexiones de grandes autoridades en la materia, como pueden ser Kristeva, Bajtín, Barthes, Claudio Guillén o Umberto Eco, sumadas a las discutidas por Martínez Fernández, Gérard Genette, Cesare Segre y, a los postulados de diferentes miembros del Proyecto PoeMÁS+ (como Ortuño Casanova y Laín Corona), grupo de investigación en el que se fragua la obra. La conclusión, si bien no cierra el debate, ofrece toda una serie de procedimientos teóricos, propuestas de análisis y métodos de estudio que bien se agradecen dentro del etéreo campo del comparatismo literario-intermedial y que ayudan a distinguir, como el propio Soto Zaragoza indica, las múltiples y diferentes formas en las que Sabina “ha libado de numerosas flores, para lograr las mieles de sus letras” (p. 17).

De esta manera el libro se divide en tres apartados claramente diferenciados. El primero se centra en las influencias que Joaquín Sabina ha recibido por parte de otros músicos. El segundo está dedicado a las influencias recibidas de la mano de sus poetas de cabecera. Y el tercero, en los diferentes tipos de intertextualidades presentes en su obra. Así pues, en la primera parte —que abarca los cuatro capítulos iniciales del volumen publicado por Iberoamericana / Veuvert— se produce el encuentro con los nombres de Bob Dylan, José Alfredo Jiménez, Georges Brassens y Javier Krahe, compartiendo estos dos últimos el tercer capítulo. Si alguien espera encontrar otros nombres como los de Serrat, Aute o Cohen, debe saber que aparecen (junto con muchos otros), pero ocupando un espacio menor y anecdótico, pues una de las tantas distinciones que Soto Zaragoza presenta en este texto es la separación entre la filia personal, el vínculo afectivo y la influencia real. Este cisma cobra especial relevancia en el cuarto capítulo —dedicado al tango y la copla—, donde el autor desestima con ternura muchas de las afirmaciones realizadas (especialmente por Luis Cardillo) sobre la vinculación de Sabina con estos géneros. Esta vocación desmitificadora —cuyo fin no es otro que el de desplazar al

vanagloriado y ensalzar al sepultado por el tiempo— se encuentra presente a lo largo de todo el volumen y es el motor que impulsa las reflexiones acerca de la repetida proclamación de Sabina como “el Dylan español” (afirmación que será matizada en el primer capítulo) o el papel exacto que tendrá la obra del mexicano Jiménez, del francés Brassens y de su amigo Krahe.

Por otra parte, es esta misma voluntad de reivindicación del olvidado la que impulsa la silueta de Pablo del Águila al inicio de la segunda parte del libro. Poeta y compañero de Sabina en sus años granadinos, del Águila fue toda una inspiración para el ubetense, pues lo introdujo en el apasionante mundo de la poesía hispanoamericana —tan presente en la Granada universitaria de los años 70, gracias a figuras como las de J. C. Rodríguez y Álvaro Salvador— a partir de la obra de César Vallejo y Pablo Neruda. Soto Zaragoza dedica así el quinto y sexto capítulo a explorar la influencia de sendos autores en Sabina, reservando un séptimo para Don Francisco de Quevedo y su misógina ironía dignificante (según los estándares del Siglo de Oro) y un octavo para los llamados poetas del 50. En este último epígrafe tratará sobre todo la obra de Ángel González y Jaime Gil de Biedma, poniendo el énfasis en diversas cuestiones como son “la autoficción, el espacio urbano, el antirretoricismo y la intertextualidad” (p. 208).

Por último, el apartado dedicado a las intertextualidades comienza con una reflexión teórica —a primera vista plúmbea pero necesaria— sobre la distinción entre *cita*, *plagio*, *alusión* y *guiño*. De la mano de una pequeña pléyade de teóricos, encabezados por Laurent Jenny, Genette, Plett y Garavelli entre otros, Soto Zaragoza elabora un sencillo pero efectivo sistema de clasificación de intertextualidades, que se subdividen así en dos grupos: las externas (procedentes de otros autores) y las internas (referencias a su propia obra o autocitas *grosso modo*). Este apartado es sin duda un gozoso postre que hará las delicias de más de un sabinero, pues en él se desvelan referencias ocultas, versos robados y curiosidades sobre la composición de más de un clásico de la discografía de Sabina, que no debe mencionarse aquí, so pena de frustrar la sorpresa de futuros lectores. Aun con todo, como puede esperarse, en este baile de versos cruzados aparecen los nombres de grandes poetas nacionales (y extranjeros), escritores de todo tipo, estrellas del pop-rock nacional e internacional y alguna que otra figura política controvertida.

Asimismo, no pudiera terminar esta reseña sin recordar que el texto de Soto Zaragoza explicita en diversas ocasiones que su intención no es otra que la de trabajar exclusivamente la discografía de Sabina. La obra poética del rockero con bombín ocupa tan solo un lugar anecdótico dentro del presente trabajo. Se aprecian diversas referencias a sonetos concretos de *Ciento volado de catorce* (y a otros poemas sueltos), pero siempre desde la lupa del investigador que busca encontrar la evidencia que respalde sus tesis. Así pues, no se profundiza en la temática, la forma, ni en el desarrollo compositivo de los textos poéticos de Sabina, que bien merecen un análisis crítico propio.

Sin embargo, lo que el lector sí puede esperar encontrarse en cada uno de los capítulos del libro es un pormenorizado análisis de las letras de Sabina, comparadas en cada ámbito con su análogo correspondiente y vistas siempre a través de una exhaustiva lente

académica que limpia el polvo de la leyenda para revelar el brillo propio de cada verso. Para ello, Soto Zaragoza se vale de todo un arsenal de afilados pinceles que cambian su grosor según se precise, dejando así espacio para mostrar el color del más concreto conocimiento teórico, la rugosa textura de la evidencia práctica, el hueco sutil de la conclusión propia (que no erosiona por miedo a romper la pieza) y, por supuesto, el toque místico de la anécdota que immortaliza. Se trata, como decía anteriormente, de un ejercicio arqueológico de primer nivel, cuyos resultados se exponen a lo largo de las casi cuatrocientas páginas de este museo sabinero de arcángeles disecados.

Víctor Simón Ruiz
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)



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

DIRECTRICES DE PUBLICACIÓN EN *SIGNA*

GUIDELINES FOR PUBLICATION IN *SIGNA*

Los artículos y reseñas propuestos deberán enviarse a través del sistema en línea, siguiendo las directrices, plazos y normas editoriales que se pueden encontrar en este enlace: <http://revistas.uned.es/index.php/signa/about/submissions>. 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 si se ajustan al enfoque de la revista y que cumplen unos estándares mínimos de calidad investigadora. En esta primera fase será motivo de rechazo el no cumplimiento estricto de las normas de edición.

Los artículos que obtengan el visto bueno pasarán a una segunda ronda de evaluación externa. En este proceso se aplicará el sistema conocido como doble ciego o evaluación por pares, de carácter anónimo tanto para el autor como para los revisores externos. El Equipo Editorial solicitará al menos dos informes externos a especialistas en la materia de cada artículo, usando un formulario en el que se exponen los distintos apartados evaluables, así como una valoración final, aconsejando o no su publicación. En caso de que un informe fuese positivo y otro negativo, el Consejo Editorial podrá solicitar un tercer informe. En todo caso, la decisión final dependerá del Consejo Editorial a partir de los informes obtenidos y de acuerdo con sus propios criterios. Los artículos aceptados aparecerán en el número del año siguiente.

El proceso de evaluación por pares no se aplica a las propuestas de reseñas, si bien estas serán evaluadas discrecionalmente por el Consejo Editorial, atendiendo a su calidad, pertinencia, relevancia y corrección, y a la luz del volumen de propuestas recibidas. Antes de enviar una reseña, hay que consultar con la revista (signa@flog.uned.es), para valorar la conveniencia o no de su publicación. En caso de obtener la aprobación, para ser publicada será preciso enviar un ejemplar del libro reseñado por correo postal, a la dirección que se facilitará para tal propósito. Este ejemplar será conservado en la Biblioteca de la UNED. Las reseñas aceptadas aparecerán en el número del año siguiente.

Signa solo publica trabajos completamente inéditos. Por tanto, al enviar a *Signa* una propuesta de artículo o reseña, el autor se compromete a que esta no está en proceso de evaluación y/o selección para su publicación en ningún otro lado; asimismo, en caso de ser aceptada la propuesta para su publicación en *Signa*, el autor se compromete a que no

ha sido publicada anteriormente por cualquier medio, ni en todo, ni en parte, ni en traducción a otras lenguas. Una vez publicado en *Signa*, el trabajo es propiedad de su autor, bajo licencia Creative Commons CC-BY-NC 4.0 Internacional; posteriormente, el autor es libre de volver a publicar su artículo en otro lado, siempre que explícitamente se señale que fue publicado primero en la revista *Signa*, indicando volumen, año y páginas.

Pueden usarse sistemas de inteligencia artificial como herramientas complementarias de investigación, pero debe explicitarse y explicarse su uso y grado de intervención en la metodología de trabajo. El Consejo Editorial, con asesoramiento de las revisiones externas, solo aceptará los artículos y reseñas que considere que en efecto hacen un uso adecuado de la inteligencia artificial para la investigación. En todo caso, no se aceptarán artículos y reseñas generados exclusivamente con inteligencia artificial, ni cuando esta se use de forma extensiva, equivalente a autoría o co-autoría.

Signa no se responsabiliza de los contenidos, juicios y opiniones expresados por autores y reseñistas. El/la firmante de un artículo se responsabiliza de las licencias de uso de las imágenes incluidas, cuando las haya.

Signa solo acepta artículos y reseñas que se adapten a las líneas de interés de la revista, que pueden consultarse aquí: <https://revistas.uned.es/index.php/signa/index>. Se rechazarán en primera ronda los artículos y reseñas que el Consejo Editorial considere que no cumplen este requisito. En el caso de los artículos, el Consejo Editorial podrá rechazar también en primera ronda los que no contribuyan al avance de su objeto o campo de estudio desde una perspectiva analítica, o que presenten dudas sobre la metodología y las fuentes. Para ello, antes de enviar una propuesta de artículo, hay que tener en cuenta las siguientes cuestiones. Un artículo debe partir de los estudios previos sobre el objeto o campo de estudio, como garantía de que no se repiten enfoques o propuestas existentes en la bibliografía científica. Inversamente, un artículo no debe limitarse a hacer una 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

Puede verse más información sobre las actividades del Centro en su página web:
<https://www.uned.es/universidad/inicio/estudios/formacion-permanente/cursos/centro-investigacion-SELITENT.html>.

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). *Teatro y medicina en el primer cuarto del siglo XXI*. Madrid: Verbum.
37. José Romera Castillo, ed. (2025). *Literatura, teatro e inteligencia artificial*. 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), 35 (2026) y 36 (2027, 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:

- UNED: <http://revistas.uned.es/index.php/signa>
- BV Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/portales/signa/>
- DIALNET: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=1349>
- SELITEN@T: <https://www.uned.es/universidad/inicio/estudios/formacion-permanente/cursos/centro-investigacion-SELITENT/publicaciones.html>